

МИНИСТЕРСТВО ВЫСШЕГО  
И СРЕДНЕГО СПЕЦИАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ  
РЕСПУБЛИКИ УЗБЕКИСТАН

НАЦИОНАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ УЗБЕКИСТАНА  
ИМЕНИ МИРЗО УЛУГБЕКА

ЛИТЕРАТУРА НЕМЕЦКОЯЗЫЧНЫХ СТРАН  
(ВТОРАЯ ПОЛОВИНА XX ВЕКА)

ТАШКЕНТ 2003

Литература немецкоязычных стран (вторая половина XX века) (учебное пособие)

- утверждено на заседании Ученого Совета Национального Университета Узбекистана имени Мирзо Улугбека от 29.01.2003. (протокол № 5)

Автор: кандидат филологических наук Борисова И.Ф.

Ответственный редактор: проф. Абдуазизов А.А.

## ВВЕДЕНИЕ

Каждый новый век порождает надежды и манит новизной. Так было и в начале XX века, который стал эпохой создания новых государств и кризиса прежних формаций и режимов, эпохой поразительных научных открытий и сомнений в могуществе разума, эпохой осознания человеком своей силы и постижения своей слабости, эпохой безнадежности и надежд. На рубеже XIX - XX веков немецкий философ и историк Освальд Шпенглер провозгласил гибель западного культурного мира и возврат культуры в небытие. События XX века изменили веру в истинность человеческих ценностей, потребовали их переоценки. В XX веке зародилось сомнение в незыблемости идеи гармонической личности. Как отметил известный ученый современности С.Аверинцев, «XX век продемонстрировал максимальные, но отвратительные ответы на фундаментальные вопросы бытия, но ни одного из этих вопросов не снял». (1)

Наступивший XXI век позволяет более целостно представить картину развития искусства и литературы в ушедшем столетии. Изменения на геополитической карте мира, происшедшие в конце 80-х - начала 90-х годов, открывают возможность нового подхода в определении значимости периодов и этапов в развитии литератур Европы. Они позволяют проследить развитие некоторых литературных явлений, обращение к которым не всегда было возможным из-за существовавших прежде идеологических и методологических разногласий.

В истории литератур нового времени нет периодов, лишенных идейных или эстетических противостояний. XX век предполагает альтернативность и плюрализм как исходные эстетические критерии. XX век знаменует окончание европоцентризма, что исключает возможность рассматривать в качестве образца лишь некоторые из мировых литератур. Каждая национальная литература, следовательно, и мировой литературный процесс в целом, неоднозначны в любой исторический момент. Однако можно суммировать особенности развития отдельных литератур и обозначить закономерности в развитии литературы закончившегося века, выделяя те политические события, которые радикально сказались на общественной жизни

Европы и становлении философских, этических и эстетических теорий.

Таковыми событиями являются:

= Первая мировая война 1914-1918 годов и последовавшая за ней волна революций в Европе;

= Вторая мировая война 1939-1945 годов, вызвавшая распад колониальной системы и разделение мира и Европы на антагонистические силовые лагеря, конфликт между которыми во многом определяли содержание общественной жизни европейских государств до конца 80-х годов;

= молодежный бунт в Европе и оппозиционные выступления 1968-1970 годов;

= социальная и политическая борьба с начала 80-х годов, обусловившая распад социалистической системы в конце 80-х годов и создание новых суверенных демократических государств в Европе и Центральной Азии в 90-е годы.

Эти рубежные вехи в силу их влияния на общественную и культурную жизнь можно рассматривать как определяющие при хронологизации литературного процесса в XX веке.

Попытка хронологизации литературного процесса неизбежно вызывает сомнения в правомерности корреляции календарных дат и этапов развития литературы. Так было, например, в XIX веке, при характеристике которого ученые указывают на его связь с событиями Французской буржуазной революции XVIII века. Спорно определение и начала XX века. Здесь отмечены попытки связать начало века с зарождением модернистского искусства и школы «потока сознания», с первой выставкой импрессионистов, с началом первой мировой войны. Великий немецкий писатель Т.Манн писал о первой мировой войне: «...это историческая веха, отметившая конец одного мира и начало чего-то совершенно нового». Английский писатель Джон Фаулз утверждал, что XX век начался для его современников в 1945 году. Общепризнанной датой изменений в литературном процессе стали первая мировая война и волна революций в Европе.

Историческим рубежом в развитии Европы в XX веке стала также вторая мировая война. Каждое из европейских государств имело свой путь общественно-экономического и культурного развития, но вопросы взаимодействия культур и типологии развития поэтических категорий оставались по-прежнему значимыми.

Определение традиционных хронологических этапов - десятилетий не всегда отражает реальные процессы в развитии истории и культуры общества. Во второй половине века, можно наметить такие значимые периоды как:

1945 - 1953 годы, время образования новых государств. В эстетике и литературе наблюдается утверждение новых философских течений и появление новых жанровых форм;

1953 - 1968 годы, время бурного экономического развития стран Европы, изменения на ее политической арене, становление потребительского общества. В эстетических системах отмечено усиление функциональной значимости теорий о роли языка и его выражения в искусстве, развитие принципов постмодернизма и давление неоавангардизма в литературе;

1968 - 1970 годы, время активных выступлений студентов и молодежи, время обострения социальных проблем. Развитие новых технологий способствует изменению традиционных духовных ориентиров; усиливается роль масскультуры, меняются приоритеты стилей и направлений в литературе и искусстве.

1970 - 80-е годы, спад студенческого движения, начало изменений на геополитической карте Европы. Время надежд на некую новую духовность и время утраты этой надежды. Опасность дегуманизации культуры.

1990 - е годы, время социальных и политических изменений в Европе. Творческое рождение поколения молодых писателей.

Каждый из обозначенных периодов имеет в различных странах Европы свои временные рамки, в литературном процессе отмечаются общие и специфически национальные черты.

В первые послевоенные десятилетия были популярны идеи левого движения, подкрепленные победой над фашизмом и национально-освободительных движений, провозглашением независимых государств. Позже на судьбе левого движения сказались трудности экономических и сложно разрешимых политических проблем в странах Восточной Европы и «третьего мира», утрата значения устаревших и утопических социалистических идей, а также трансформация капитализма и перерастание его в «потребительское общество». Высокий уровень научно-технического прогресса предопределили уравнивание не только материальных условий, но и самих людей. Изменение сознания вело к стиранию граней между жизнью и искусством и появлению форм поп-арта.

Важную роль в изменении человеческого сознания играет глобализация Европы. Ученые полагают, что в прежние времена культуры «были локальными», пересекались между собой лишь частично и требовалось время для их взаимопроникновения и адаптации. Отсюда проистекала идея диалога культур, характерная для начала двадцатого века. В эпоху глобализации все культуры пронизаны общими коммуникационными связями, которые способствуют интеграции культур и все больше определяют единый механизм общения.(2) Развитие науки и создание новых высоких технологий способствовали в определенной степени демократизации культуры, современные средства информации предопределили ее массовое восприятие и обусловили появление новой «массовой культуры», которую можно рассматривать как «субкультуру», отражающую развития сознания и культуры в XX веке. Характерной чертой масскультуры является «клиповое сознание», которое ориентирует не на анализ, а на восприятие быстро меняющегося визуального ряда. По мнению большинства ученых, «масскультура» содействует «подавлению духовного, самобытного человека» и способствует «появлению «одномерного» человека, человека без свойств, интегрированного в соответствующую общественную систему». Культура, «вырождающаяся в товар, в предмет потребления», эксплуатирующая «традицию жизнеподобия и самодавяющей увлекательности», становится «одним из полюсов неоднородного литературного процесса». (3) Особенности развития литературного процесса, возможность плюрализма стилей и направлений включали не только мирное взаимодействие и взаимопереплетение форм. С одной стороны, идеологические и политические разногласия государственных систем порождали нетерпимость в отношении любых форм модернизма, будь то неоавангард, новый реализм или постмодернизм. С другой стороны, агрессивность неоавангардизма в начале 60-х дискредитировало само понятие реализма.

Логика развития искусства и литературы во второй половине XX века не может быть понята без анализа процессов развития культуры на рубеже веков, т.к. они обусловили развитие таких стилевых разновидностей как неоромантизм, необарокко, неомифологизм, магический или метафизический реализм, новая готика и другие. Они же предопределили развитие таких направлений в литературе как экзистенциализм, психологизм, постмодернизм и другие. Причину

чередования направлений и течений в литературном процессе частично объясняет концепция «динамики исторического развития культуры», основанная на неизбежности бинарной модели любого научного описания. Определяющую роль при этом играет позитивное или негативное отношение к традиции. Исходными и первичными изначально считают Античность, Возрождение, Классицизм и Реализм. Как эстетическую реакцию на них можно рассматривать последовательно сменяющие их Готику, Барокко, Романтизм и Модернизм.(4) В одних и тех же обстоятельствах существуют и взаимодействуют представители традиционных и нетрадиционных направлений. В одних и тех же обстоятельствах они ставят разные задачи и делают принципиально различные выводы. Характерной особенностью развития литературного процесса в последние десятилетия XX века считаются плюрализм и альтернативность, когда пересечение и даже сближение направлений и стилей становятся нормой развития литературы и, в конечном итоге, основой для художественного синтеза или синкретизма.

Традиция классического реализма XIX века не исчезла во второй половине XX века, но насущная потребность отразить в словесном искусстве сложность и неоднозначность реальности определила появление его новых форм. Реализм в многообразии новых форм «открывался» уже в начале XX века. В конце 30-х годов великий немецкий писатель Б.Брехт писал о необходимости нового понимания реализма: «Мы будем говорить о реализме не только тогда, когда можно, например, все ощутить на вкус, обонять, осязать, когда есть «атмосфера» и когда фабула построена таким образом, что раскрывается душевое состояние персонажей», - писал он. (5) Писатель утверждал: «чтобы показать жизнь, надо показать, что искусство - не жизнь». В 30-е годы XX века американский писатель Д.Дос Пассос и немецкий романист А.Деблин, стремясь к «абсолютной объективности», наполняли свои романы фактическим документальным материалом, что способствовало становлению новых форм реалистического принципа отражения действительности. Новая действительность дала право писателю пользоваться всеми средствами необходимыми для ее художественного освоения. Интересно развитие «магического реализма». В 40-е годы он усиливается в Германии, а в 60-е годы - становится ведущим направлением в странах Латинской Америки. «Новый реализм»

характерен для 50-х годов в Италии и Франции, о «новом реализме» заявляли представители Кельнской школы в Германии конца 60-х -70-х. Открытость реализма в творчестве Л.Арагона 60-х годов привела к размыванию границ направления и сближением его с «реализмом без берегов». В соответствии с национальной традицией в Великобритании развивалась реалистическая антивикторианская сатира, в Германии сатирическая литература стала одной из форм художественного решения проблемы вины. Интерес к традициям реализма особенно обострился в конце 60 - 70-х годов. Это была своего рода реакция на натиск модернизма 50-х годов и давление неоавангардизма 60-х годов. При этом необходимо отметить отход от социальной тематики 50-х годов и переход к проблематике философской, этической, к углубленному изображению внутреннего мира человека. XX век с его чудовищными кровопролитиями, угрозой реальной гибели природы и цивилизаций потребовал новых форм осмысления реальности. Традиционные решения уже не давали путей для решения насущных проблем. Именно поэтому расширение границ реального до фантастического, породившее новые синкретические формы реализма, заняло столь важное место как в европейской литературе, так и в литературе Америки, например, в творчестве Г.Маркеса. К концу прошлого столетия реалистическое направление уже не существовало в «чистом» классическом виде. Традиционные формы реализма и сущность поэтических категорий, таких как время и пространство, сюжет и образы, претерпели существенное изменение, что и позволило говорить об альтернативе **модернизма и немодернизма** в литературе.

Деление на модернистов и немодернистов было предложено в конце XX века. Понятие «немодернистский», по мнению Л.Г.Андреева, является понятием содержательным. Оно означает приобщение к «другим, к смыслу, к цели, к утраченной цельности», и противостояние дроблению и расчлененности, характерной для модернистских течений, оно означает поиск синтеза художественной формы, способной объять весь мир». По мнению Л.Андреева, понятие «немодернистский» обозначает «особое качество современной литературы, новое и самое перспективное качество: формирование художественного синтеза». (6). Последнее однако не означает, что реалистическое направление изжило себя в искусстве слова.

Крах основополагающих ценностей западноевропейской цивилизации на рубеже XIX - XX веков, падение политических режимов и государств обусловили в начале века отказ от культурных традиций. Крайний нигилизм, потребность в уничтожении сделанного или сказанного и вызов уходящему времени становятся главными признаками нового направления **Модернизма**. Сам термин, хотя и неконкретный по своей сути (modern –современный), получает распространения во всех видах искусства и является способом интерпретации действительности и познания сути бытия. Начальную границу модернизма, а в это понятие входили все новые авангардистские школы, а также футуристы, дадаисты, ультраисты и многие другие, все те, кто отказывался от реальности и вместе с тем стремился приобщиться к ней, определить довольно трудно. Отказ от прошлого и разрыв с традициями является одним из признаков эстетики начала века. Пытаясь спасти индивидуум от поглощения унифицированной массой, модернисты призывают к своеволию и вседозволенности. Модернизм стремится к свободе от всех прошлых форм, он провозглашает идею абсурдного мира, мира, лишённого логики и «покинутого Богами». Абсурд рассматривается модернистами как новое качество реальности и предполагает новые принципы ее выражения. Кошмарное и нелепое видятся в этом мире достоверными и правдоподобными. Стремление к свободе и отчуждение прошлого, утверждение абсурдности окружающего мира и интенциональность, т.е. целенаправленность, целеустремленность, сближали эстетические требования модернистов с теорией экзистенциализма и предопределили появление особых приемов для создания новой реальности. Среди них главенствуют расчленение действительности на фрагменты (дивизионизм) и произвольное их монтирование. Соединение несоединимого, нагромождение натуралистических, утративших взаимосвязь фрагментов и субъективный монтаж служат созданию той особой новой реальности, которая в 50-е годы в антиромане получает название «нереальная реальность», а в конце века рассматривается и как «виртуальная реальность».

С середины 60-х годов важное место в международном литературном процессе занимает неоавангард, связанный с контркультурой и течением «новых левых», занявших критическую позицию по отношению к западной цивилизации. Следуя традициям начала века, неоавангард начал с разрушения языка, чему

способствовало вытеснение словесности другими видами искусства и технологиями, например, кино, телевидением и компьютерной техникой. Это время становления принципов **Постмодернизма**.

По мнению критики, он является одним из ведущих, если не главным «направлением в мировой культуре последней трети XX века, отразившим важнейший этап религиозного, философского и эстетического развития человеческой мысли, давшим немало блистательных имен и произведений. (7) Его называют вторым после масскультуры полюсом развития культуры во второй половине XX века. Сам термин постмодернизм возник еще в 10-е годы XX века, но функционально начал использоваться позже. Термин постмодернизм, как и модернизм, неоднозначен. Прежде всего он рассматривается как тип мышления, как форма художественного видения и освоения мира. В основу нового мировосприятия положена не иерархия ценностей, а абсолютная относительность и множественность смыслов, канонов, норм. В этом аспекте постмодернизм можно рассматривать как протест против стереотипного обывательского сознания. Как направление в искусстве постмодернизм проявляется на содержательном и формальном уровнях. Он определяется прежде всего подходом к творческому процессу, при котором единственной реальностью является реальность культуры. Для постмодернизма главным является текст, ради которого авторы отказываются даже от читателя. Как текст рассматривается и окружающий мир. В таком понимании постмодернизм представлен в различных видах искусства, например, в театре, кино и литературе.

Постмодернизм рассматривается также как стадия развития модернизма в XX веке. Первые черты постмодернизма появились в конце 50-х в 60-е годы, особенно во французском «новом новом романе» и американском романе «черного юмора». Вершиной развития постмодернизма принято считать 80-е годы. Затем намечается реакция на отсутствие единой эстетической системы или схемы и можно говорить о зарождении нового этапа - после постмодернистского сознания. В постмодернизме до предела доводятся такие принципы модернизма как расчленение мира на фрагменты и их произвольный субъективный монтаж как нагромождение натуралистически представленных объектов (вещей) или коллаж. Подобное построение текста призвано продемонстрировать полную свободу от норм и традиций, вплоть до утверждения терроризма и сексуальной свободы. В постмодернизме

на новом уровне реализуется исходная мысль Ф.Ницше о смерти Бога, как убеждение в тотальном хаосе и отказе от любого знания. Под сомнение ставится даже модернизм. Постулируемая одновременность процессов приобщения к реальности и отчуждения от мира находит выражение в соединении несоединимых фрагментов, временных и пространственных пластов, утверждении хаоса, а не порядка.

Постмодернисты рассматривают искусство как артефакт и утверждают первичность произведения. Текст замкнут относительно реальности, так как не реальность является ее источником. Единственная реальность – это сам текст, для которого характерны многоуровневая организация, дискретность, гиперинформация, в данном случае можно говорить о гипертексте и иерархии текстов, а также интертекстуальности. Интертекстуальность позволяет открытое и скрытое цитирование, часто ради пародирования, а не в целях дополнительной информации, что позволяет говорить и о диалоге культур. Текст для постмодернистов – это результат саморефлексии, а это означает, что процесс созидания не завершается, а предполагает новое дальнейшее толкование текста. Тексты постмодернистской литературы часто построены по принципу игры, когда делается установка на обман, который должен способствовать освобождению от гнета реальности. Коллаж как комбинация из готовых элементов присутствует также в языке и стиле художественных произведений. При этом характерно нарушение морфологических и синтаксических норм, использование ненормативной и вульгарной лексики. Языковая игра, согласно лингвистической философии Л.Витгенштейна, позволяет по новому увидеть и создать мир сквозь призму языка. Особую роль в произведениях постмодернистов приобретает автор. Он моделирует устройство виртуального мира произведения, меняет время и пространство, создает новую реальность, играет с сюжетом или полностью отказывается от него. Поэтика постмодернизма не является устойчивой эстетической системой и выделение ее признаков не всегда однозначно как неоднозначна оценка постмодернизма и его выражения в национальных литературах.

Постмодернизм – это явление интернациональное и включает творчество писателей, разнящихся по своим мировоззренческим и эстетическим позициям. В Германии это Г.Грасс и П.Зюскинд, в

Англии - Д.Фаулз и П.Акройд, во Франции - М.Уэльбек, Ф.Бегбедер и другие.

Фрагментарность и разорванность текстов, отказ от сюжета predeterminedли изменение ведущих жанровых форм и изменение приоритетов. Наряду с традиционными романами и повестями публикуются дневники, письма, заметки, т.е. те тексты, которые заведомо предполагают дискретность. Например, «Дневник улитки» Г.Грасса, литературные сюжеты «Лабиринт» и «Строительство башни» Ф.Дюрренматта, или «Хазарский словарь» М.Павича. Традиционные жанровые формы модифицируются или приобретают новые характеристики, например, структура романа К.Вольф «Медея» с указанием действующих лиц напоминает драматическое произведение. Меняются традиционные поэтические категории. Фрагментарным становится сюжет, он не имеет завязки и традиционной развязки, как, например, в романах швейцарского писателя М.Фриша. Иным становится восприятие времени, пространства, по новым принципам создается образная система. Традиционному подходу к истории человечества как хронологически последовательно меняющейся череде событий в последние десятилетия противопоставляется ахрония, т.е. соположение имен и временных пластов.

Одним из средств сопряжения опыта прошлой жизни и современной автору действительности является миф. Будучи изначально формой мышления, миф еще в античности становится формой словесности. Универсализм, синкретичность и метафоричность мифа predeterminedли богатство его внутреннего содержания и даже «бесконечность смысла», которые обусловили сохранение мифологического образа, возможность его интерпретации и востребованность на тысячелетия. Почти на всех этапах исторического развития человечества миф присутствовал в различных видах искусства. Историческая обусловленность обращения к мифу неоднозначна. Миф, а затем античная литература изначально рассматривались как арсеналы мифологических образов, сюжетов и символов. В моменты духовного надлома человечества и отказа от действительности миф предлагал идеалы из прошлого. Постепенно миф из содержательной категории переходит в форму художественной условности, средства и приемы которой разрабатывались в течение многих столетий. Миф пересоздавался не только в соответствии с исторической ситуацией, но и в связи с

главенствующими способами постижения мира. Наиболее ярко интерес к мифу выразился в XIX веке в творчестве романтиков и позже неоромантиков, а затем в творчестве писателей различных литературных ориентаций XX века.

Миф в XX веке является одним из фундаментальных понятий в философии, одним из центральных эстетических понятий в искусстве и литературе. Интерес к мифу в начале XX века возродили экспрессионисты, стремящиеся показать «первооснову вещей», отказываясь от социальных мотивировок. Миф используется писателями как форма ухода в область интуиции и средство спасения от современной цивилизации. В отличие от классического мифа неомифология существует и воспринимается в контексте, на фоне своей исторической альтернативы. Миф рассматривается иногда как средство, которое «позволяет ... апеллировать к подсознательным, инстинктивным эмоциям» (Ж.Кокто) или «не позволяет впасть в иллюзию» (Ж.Ануй). Собственно мифологический план сопряжен в произведениях писателей прошлого века с конкретно-историческим изображением.

В XX веке сложились два направления использования мифа и мифотворчества. В модернистском искусстве, в основе которого лежит идея абсурдного мира, миф является формой отражения хаоса. Немодернистские произведения используют миф как форму преодоления абсурда, форму познания мира как целого. Иными словами, для неомифологии характерен «реалистический тип сознания», но это не исключает экзистенциалистского толкования мира и человека.

На соотношении мифа и реальности строятся сюжеты многих писателей. При этом наряду с античными мифами как, например, в произведениях Г.Э. Носсака или К.Вольф, Д.Джойса или А.Мердок, Д.Апдайка или Ж.П.Сартра, используется национальная мифология. Примером может служить роман «Волшебная гора» Т.Манна или роман Г.Маркеса «Сто лет одиночества».

Неомифологизм проявляется в тенденциях художественного построения образа, дроблении единого образа, появлении его спутника двойника или создании образов-символов, предполагающих мифологическое истолкование изображаемых событий, а также в художественном построении образа главного героя. Примером могут служить герои романов Д.Апдайка «Кентавр», А.Мердок, а также

образ-метафора - Жан –Батист Гренуй из романа П.Зюскинда «Парфюмер».

Неомифологизм в литературе XX века выступает в качестве приема, позволяющего выделить определенные ситуации, провести прямые или контрастные параллели из мифологии, представить множество точек зрения, предполагающих релятивизм изображения или полифоничность стиля.

Для неомифологизма характерен интерес не к отдельным элементам мифа, а его полному использованию. Миф служит для выражения философской задачи, является основой сюжета и формой создания образов, он определяет композиции и даже жанр произведения. На основе мифа были созданы новые синтетические жанры – роман-миф («Иосиф и его братья» Т. Манна), драма-миф («Мухи» Ж.П.Сартра или «Филоктет» Х.Мюллера) и поэма-миф. Широта использования мифа в литературе XX века позволяет говорить о неомифологизме как принципе поэтики XX века.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Аверинцев С.С. цит. По: Быков Д. Наги и наглы. Огонек, 2001, N 47, с.43.
2. Миронов В. Пора ко всему относиться философски. //Огонек, 2001, N 52,с.23
3. Андреев Л.Г. Введение. В книге: Зарубежная литература XX века. М., 2003, с. 18.
4. См. об этом. Пирогов Л. Хочу, чтобы больно и некрасиво. Независимая газета. 24.01.2001. Автономова Н. Постмодернизм. Вопросы философии, 1993.
5. Брехт Б. Народность и реализм. В книге: О литературе. М., 1977, с. 182.
6. Андреев Л.Г. Указ. работа, с.16.
7. Руднев В. Словарь культуры XX века. М., 1998.

## ЛИТЕРАТУРА ГЕРМАНИИ

Историческую ситуацию, в которой Германия оказалась после разгрома фашистского рейха иногда называют «нулевым пунктом»: прошлое разрушено до основания, традиции скомпрометированы. Во всех сферах жизни - от политики и экономики до культуры предстояло начинать заново, с нуля. В первые послевоенные годы так считали люди, искренне желавшие расстаться с военным прошлым. Состояние растерянности, шок морально-нравственного поражения, усугубленные разделом страны на зоны, а затем созданием двух самостоятельных государств, не могли не сказаться в сфере идеологии, культурной политики и в развитии искусства обеих стран. Каждое из немецких государств переживало сложные формы развития, определяемые политической и экономической ситуацией в стране и сказавшиеся на духовном и общественном развитии нации. Процесс формирования литературы ФРГ и ГДР, начиная с 1948 года, проходил, несомненно, под этим влиянием. В литературе ФРГ сильнее сказывалось воздействие различных модернистских течений Западной Европы начала XX века и философии экзистенциализма. В восточной части преобладало влияние классической русской литературы и только после принятия бывшей ГДР в 1973 году в ООН ситуация стала меняться. Идеологическая конфронтация и эстетическое размежевание, обуславливая специфику развития литературы, не были в состоянии нарушить традиционное единство литературного процесса. Поэтому обе литературы следует рассматривать в контексте истории немецкой литературы, но не без учета событий европейского и мирового масштаба.

Прежде всего следует отметить влияние различных философских и стилевых направлений, которые определили развитие литературных течений, школ и групп, а также плюрализм стилей, отмечавшие литературный процесс уже в первые послевоенные годы. Реализм и экзистенциализм, сюрреализм и школа «потока сознания», творчество Э.Хемингуэя и Ф.Кафки, У.Фолкнера и Т. Уайльдера, Ж.Ануя, А.П. Чехова и других - влияние этих художников и течений сказывалось очень широко, часто параллельно и проявлялось во всевозможных эклектических сочетаниях. Как отмечал известный литературовед Бенно фон Визе «... едва ли кто-нибудь из послевоенных писателей мог позволить себе пройти мимо литературных образцов», иногда

очень ранних. Как сохранение гуманистических традиций следует рассматривать обращение к классическому наследию в театрах. Это постановки пьес И.В.Гете «Ифигения в Тавриде», Г.Э.Лессинга «Натан Мудрый», В.Шекспира «Гамлет», а также издание их произведений. Ориентация на мировые образцы характерна также и для других периодов.

Уже в середине 40-х годов в немецкой литературе отчетливо обозначились тенденции художественного освоения мира, определившие в дальнейшем развитие отдельных творческих школ, групп и стилевых направлений. С одной стороны, это было стремление к философско-экзистенциалистскому абстрагирующему взгляду на события в мире. Вторая тенденция характеризуется социально-критической направленностью и конкретностью описываемых событий, отказом от метафоричности и закодированности текста. Ведущей в этом плане можно считать писателей «Группы 47», хотя эта группа не имела единой эстетической программы и предполагала, как позже писал Г.Белль, «плюрализм мнений и стилей».

Наиболее сильное влияние на интеллектуальную жизнь послевоенной Европы оказала философия экзистенциализма в вариантах теории М.Хайдеггера, Ж.-П. Сартра, А.Камю, К.Ясперса и других. В Германии экзистенциализм выступал как наиболее последовательное выражение кризисного типа общественного сознания, вызванного ситуацией распада мира прежних устоев, идеалов и ценностей, что было характерно как для периода после первой мировой войны, так и после второй. Подобным умонастроениям свойственна потребность разделаться со всеми иллюзиями, желание провести ревизию существующих идеалов и ценностей и, в тоже время, им присуща тоска по чему-то устойчивому, незыблемому и абсолютному. Это двуединое устремление, иногда его определяют как «амбивалентное», укладывается в схему философии С.Кьеркегора, ближайшего предшественника экзистенциализма XX века. Больше внимание завоевала философия Жан-Поля Сартра, оказавшегося лидером экзистенциализма не только на родине во Франции, но и в Германии. Автор трактата «Бытие и Ничто» (1943) утверждал, что человеческое бытие (в отличие от бытия вещей) есть свобода, причем свобода, не опирающаяся ни на какие верования и идеалы, общественные установления и нравственные абсолюты. Концепция Сартра

импонировала людям, пережившим крах Германии как ситуацию крушения всех верований и ценностей, и давала эффективный способ превращения нужды в добродетель, печальной необходимости в свободу.

Доминирующей темой послевоенных произведений большинства писателей стала тема вины и искупления. Вопрос о вине и коллективной вине человечества был поставлен в книге К.Ясперса «Вопрос о вине» (1947). Абстрактные философские категории экзистенциализма получили в послевоенной Германии неожиданно конкретное звучание. Автор считал, что все немцы вместе и каждый из них в отдельности повинны в преступлениях военного времени. «Если я не сделал все, чтобы уничтожить эти преступления, значит - я их соучастник», - писал К.Ясперс. Философ широко толковал моральную вину и утверждал: «Мир враждебен человеку, но коль скоро человек в нем живет, он прямо или косвенно примиряется с несовершенством мира». Такова в понимании К.Ясперса суть человеческого существования. Например, писатели внутренней эмиграции рассматривали исторически и социально конкретную вину сопричастности как «вселенскую, универсальную вину человечества». «Пусть тот бросит камень, кто сам не без греха!» - утверждали они. Некоторые, например В.Хайнрих и Э.Юрген, связывали вопрос о вине только с ответственностью высшей власти и оправдывали действия солдат вермахта. Кардинально отличалась трактовка идеи вины у Ж.-П.Сартра. Французский философ утверждал, что человек «заброшенный» в чуждый ему мир, несет всю полноту ответственности не за него, а за себя, за свою подлинность и аутентичность. Поэтому у последователей концепции Сартра герои не имеют характера, а личность, как единство осуществляемых действий, отвергается. Так в рамках одного умонастроения перед писателями открывалось два способа толкования «аутентичности» человеческого бытия. Один, согласно Сартру, предлагал богоборчество и требование к человеку поступать свободно. Другой, по Ясперсу, предполагал «путь отчаяния», «раскаяния», «преодоления» человеком всех уровней собственной вины. К.Ясперс выделял три уровня вины: эмпирический (вина политическая и уголовная), духовный (вина этическая) и онтологический (вина метафизическая). Последний уровень означает путь «ведущий к высшему». Важным в учении Ясперса является также утверждение о том, что конечное человеческое существование не в состоянии

вместить всей абсолютности и бесконечности того содержания, которое дано в трансценденции. (lat. transcendens - то, что выходит за пределы возможного опыта, существующий вне сознания). Искусство и литература оставляют в силу этого утверждения фон непостижимой тайны. Этот тезис породил у писателей, склонных к учению Ясперса, тяготение к притчеобразной манере построения произведений, к жанру параболы. Стремление к абстрактному осмыслению мира проявилось также в «магическом реализме», направлении, возникшем еще в 10-20 годы XX века в кругах писателей, близких к экспрессионизму, и позже граничившем с экзистенциализмом. Теорию К.Ясперса предпочли также В.Йенс в романе «Боги смертны» (1959), З.Ленц в «Уроке немецкого» (1968) и многие другие. Так В.Йенс пытается толковать мир как синтез «поэзии науки» и «лирического сознания» и не претендует на создание картины мира. Каждый из авторов однако истолковывал его учение по своему, порой отступая от теории.

Характеризуя развитие литературы в первые послевоенные годы, критики выделяют литературу внутренней и внешней эмиграции, а также творчество молодых писателей, чаще фронтовиков. Их политические и мировоззренческие позиции не были схожи еще в первые послевоенные годы. Образование двух немецких государств углубило эти различия.

Произведения писателей внутренней эмиграции, т.е. тех, кто в годы диктатуры находился в Германии, но был оппозиционно настроен к существующему режиму, создавали впечатление непрерывности литературного процесса. Однако их деятельность впоследствии стала предметом ожесточенных споров. Одни восторженно оценивали их произведения, враждебные фашизму, другие, например А.Андерш, писали о «стагнации идей и утрате связи с актуальными проблемами жизни.»

Круг идей и тем литературы внутренней эмиграции действительно был сравнительно узок и, определяясь социальным опытом художественной интеллигенции, был сосредоточен на моральной и профессиональной проблематике данного круга. Однако среди этих писателей были и те, кто смог вынести из опыта прожитых лет те уроки, что придали их послевоенным произведениям значительное идейно-эстетическое содержание. Это романисты Герман Казак (1896-1966), Элизабет Ланггессер (1899-1950), Эрих Кестнер (1899-1974), Ганс Фаллада (1893-1947) и другие,

представлявшие такие различные эстетические позиции в литературе, как например, «магический реализм» или «христианство». «Магический реализм» предполагал такой способ повествования и изображения жизни, при котором материальный мир, предметная действительность сохраняли свой конкретный реальный облик, но вместе с тем приобретали некое потустороннее трансцендентальное значение. Наиболее ярким примером может служить роман Германа Казака «Город за рекой» (1947).

Герой романа - историк-искусствовед доктор Роберт Линдхоф получает назначение на работу в Архив в городе за рекой, «городе мертвых». Ему отведена роль «Хрониста», служителя, пребывающего между Действительностью и Небытием. Он видит мертвые фасады домов, подвальные ходы, людей, ютящихся среди развалин. Каждый, кто попадает в город, живет здесь «переходный период», а потом стражники забирают его, и он исчезает. Бытие мертвого города изображается как метафорический слепок реального мира со всеми его проблемами и воспринимается как символ бессмысленного человеческого деяния. Абсурдности такой жизни противопоставлен Архив, где собраны тысячелетняя мудрость и все подлинные традиции человечества. Линдхоф – единственный человек, который при желании может общаться с мудрецами, видит прежних друзей, пытается решить земные конфликты, но он может вернуться в действительность, что собственно, и намерен сделать в конце романа. Право на вечность, по мнению Г.Казака, имеет только слово, т.к. «вернее всего служит духу письменное слово». Дух, слово, поэзия связывают прошлое и будущее. Дух равнозначен вечному, подлинному, неподдельному. В романе он противопоставлен мнимым ценностям бытия. Сила слова, поэзия выступают как олицетворение жизненного начала, противостоящего разрушению и смерти. Казак создает необычные философские и художественные эффекты, придающие двузначность структуре романа. Самым впечатляющим можно считать описание двух подземных фабрик, аллегорически изображающих губительность и бессмысленность цивилизации: на одной из фабрик по сложнейшей технологии из пыли прессуется камень, а на другой - этот камень перемалывается в пыль. Вместо развития жизни представлен круговорот ненужных дел. Как часть вечного круговорота жестокого мира представлена война. Роберт посещает казарму, в которой собраны солдаты разных армий и разных эпох. Они по-прежнему спорят о том, чья сторона победила, т.к.

каждый из них был убит до исхода сражения. Бессмысленна и упрощена даже личная жизнь человека. Роберт влюбляется в женщину, поцелуй которой оставляет ацетоновый вкус, сама Анна теряет сначала память, затем индивидуальность и органическую плоть. Их свидания - только мертвая форма человеческих отношений: «люди тщетно стремятся схитрить... они «побеждают» природу, но становятся рабами техники». И далее: «Жизнь постоянно дистиллируется, вытекает из нас через поры, человечество умирает от потери живой, органической стихии, сока, крови». Жители города привычно утверждают: «У нас все хорошо». В финале герой на какое-то время возвращается на родину и видит «страшные следы военных лет и времени беды». Он понимает, что «здешний» мир безграничных человеческих страданий уже перестал быть его миром. Герой возвращается в город за рекой и видит смысл жизни - в превращении (*Verwandlung*): «Смерть превращалась в жизнь и жизнь в смерть». Человек бессилен и зависим от судьбы. Подсказанная восточной философией идея превращения несет в романе экзистенциалистский смысл как превращение жизни в «дух», т.е. в мудрость, истину. Вера в духовность, противопоставленная бездуховному существованию, является одним из главных постулатов романа. Внешняя достоверность развернутого сюжета и реалистичность деталей призваны скрыть элементы иной рационально непостижимой реальности. Автор нарушает законы логики обычной жизни, отказывается от психологического подхода к показу героя. Изображение бытия основано на мифических и мифо-фольклорных мотивах, смещены пространственно-временные представления, которые выполняют в романе даже сюжетобразную роль, социально-историческая детерминированность событий постоянно «взламывается» - таковы черты, характерные и для «магического реализма». Самые удивительные аллегории, не являются самоцелью автора. В романе гиперболизируются и приобретают фантазмагорические очертания тенденции характерные для человеческой жизни, что связано с экспрессионизмом. Такое совпадение позволило критике отнести роман Казака к «магическому реализму». Однако сам писатель утверждал: «Сюрреализм, магический реализм и какие бы еще этикетки ни прикладывать к этому феномену внерациональной поэзии - все эти благотворные и узаконенные формы выразительности суть экспрессионистского происхождения.» Перенесенный на почву действительности 40-50-х

годов «магический реализм» терял свою остроту, т.к. время требовало иного типа повествования.

Среди творческой интеллигенции 50-х годов широкое распространение получает христианство как воплощение стабильного сознания и мера гуманности, противоположная вульгаризированному в годы диктатуры ницшеанству. Особое внимание привлекает философия Р.Гвардини (1885-1968). Он стремился дать христианское осмысление опыта культурного европейского творчества, сожалеет об утрате самодавяющей индивидуальности и рассматривает тенденции индустриального века как самый серьезный риск. Вопрос о грядущей судьбе человеческих ценностей связан у него с вопросом о сущности человека. В русле этих положений создавали свои произведения представители «христианской литературы», появление которой было обусловлено войной, а завершение относится к 60-м годам. Наибольшей известностью пользовалось творчество Элизабет Лангессер, в частности, ее аллегорический роман «Неизгладимая печать» (1946), в котором христианская идея смирения и невозможности формальной принадлежности к христианству сочеталась с экзистенциалистским толкованием ужасов военной катастрофы.

Сложно проходил процесс реэмиграции писателей: те, кто возвращался, испытывали горькое разочарование, т.к. многие из них - Леонгард Франк, Альфред Деблин, Клаус Манн и другие оказались в состоянии общественной и духовной изоляции. Даже публикация произведений писателей - эмигрантов вызывала упреки в том, что автор не присутствовал при событиях в Германии. Так было, например, с публикацией романа Т.Манна «Доктор Фаустус» в 1947 году. Многие из писателей-эмигрантов пытались в своих произведениях «подвести итог» прошлому, выбрав в качестве исходной точки расчет с фашизмом. Об этом повествуют роман А.Зегерс «Мертвые остаются молодыми» (1947), рассказы С.Хермлина «Дни сплочения» (1950) и другие произведения.

Оставаясь в эмиграции, часть писателей декларировали в своих произведениях роль исторических взаимосвязей и утверждали идею о необходимости морального усовершенствования человека. Так в романах Э.М.Ремарка «Триумфальная арка» (1946) или «Время жить и время умирать» (1954), в произведениях Л.Фейхтвангера, например, «Гойя или тяжкий путь познания» (1951), в романе Т.Манна «Доктор

Фаустус» и в прозе Г.Гессе на примере исторического материала демонстрируется сила идеи гуманистического искусства.

На территории демократической Германии отношения к писателям-эмигрантам, а это были Б.Брехт, И.Бехер, А.Зегерс и другие, было иным, но в целом, не их творчество определяло своеобразие развития немецкой литературы в послевоенный период.

Создателями новой литературы выступило поколение молодых людей, переживших ужасы войны на фронте или в тылу. Молодые писатели, часто неискушенные в вопросах художественной формы, представляли в своих произведениях наиболее острые проблемы современности, с которыми они были знакомы не понаслышке.

Можно перечислить десятки известных и малоизвестных сегодня писателей, которые создавали немецкую литературу в 50-е годы. Это Г.Белль и Г. Вайзеборн, один из создателей «Группы 47» Ганс Вернер Рихтер, блестящие мастера прозы Г.Э.Носсак и В.Кеппен, создатель антиутопии «Нет. Мир обвиняемых» Вальтер Йенс, а также А.Андерш, Э.Штритматтер. В 60-е- 70-е годы к ним присоединились Г.Грасс, Г.Кант и Г.М.Энценсбергер, М.Вальзер и К.Вольф, П.Хакс, Х.Мюллер и другие, в творчестве которых отражены важнейшие тенденции в развитии всех аспектов художественной литературы. Объединяющим началом при этом была гуманистическая идея возвеличивание человека.

Одним из первых писателей, отобразившим в художественной форме события военных лет был Вольфганг Борхерт (1921-1947). Его судьба поистине трагична. Первые стихи поэт опубликовал в 1938 году. В них прослеживается влияние поэтов-романтиков и экспрессионистов Тракля и Гейма. В годы войны Вольфганг Борхерт воевал на восточном фронте, 100 дней сидел в камере смертников за антигитлеровскую пропаганду, был в плену у французов и дезертировал в апреле 1945 года. Долг писателя и свою будущую миссию - быть голосом поколения - В.Борхерт выразил в четверостишии, созданном в тюрьме Нюрнберга в 1942 году.

Пусть один голос скажет,  
Что не выразил в хоре:  
За всех - свою радость,  
За всех - свое горе.

После войны Борхерт пишет стихи, выдержанные в мягкой пастельной гамме и описывающие ландшафты Гамбурга. Литературную известность ему принесли короткие рассказы, в

которых с хрестоматийной простотой показана подоплека войны. Уже здесь звучит тема обманутого поколения и погубленной молодости, тема возвращения и тема неискупленной вины. В своих рассказах Борхерт открывает читателю окопный ад («Наш маленький Моцарт»), показывает разрушенные бомбардировками города («Биллбрук»), рисует любовные страдания, отравленные фронтовыми кошмарами («Останься, жираф»), страдания детей («Ведь крысы ночью спят») и взрослых («Хлеб»), переживания одинокого человека («Кофе, он не определим»). Неизменной темой его рассказов является война и проистекающее из нее зло. У Борхерта есть свой любимый герой - молодой человек восемнадцати-девятнадцати лет, брошенный в самое пекло несправедливой войны. Как и Борхерт, герой воевал, подчиняясь бессмысленным приказам генералов и рискуя своей жизнью. Одинокие и неудачливые, робкие, чувствующие себя в чем-то виноватыми люди, его персонажи, беспомощны перед ударами судьбы. Эта авторская разновидность образа «маленького человека» нашла позже продолжение в творчестве Г.Белля и З.Ленца. Во всем многообразии зла, а это разрушенные города, муки голода, страдания детей, бездомность и одиночество, Борхерт видит прямую или косвенную связь с войной.

Наиболее полно названные выше проблемы представлены в его драме «На улице перед дверью» (1947).

Герой драмы Бекман - один из вернувшихся живым на родину солдат. Но его жена живет с другим, его ребенок погребен под развалинами дома. Бекман остается на улице, мерзнет, голодает и однажды видит сон, в котором пытается броситься в Эльбу, но тщетно. Эльба выбрасывает его на берег и возвращает к суровым испытаниям жизнью. Борхерт последовательно проводит героя через эти испытания. Временно он живет у приютившей его женщины, но к ней возвращается муж-калека. Бекман решает вернуться к родителям, но в отчем доме живут чужие люди, а родители умерли. Бекман идет к своему полковнику, который живет в тепле домашнего уюта и воспринимает ненависть Бекмана к прошлому как безумие. И тогда Бекман наяву топится в Эльбе, другого пути у него нет. Борхерт отчетливо выделяет тему ответственности. «Ответственность, говорит Бекман, - это же не только слово, не химическая формула превращения светлого человеческого тела в темную землю. Нельзя же гнать людей на смерть за пустое слово. Куда-то надо пристроить эту ответственность». Ответственность, по мнению Борхерта, должны

нести не только военачальники или промышленные короли. Ответственность должны нести и обыватели, допустившие войну, и забывшие уроки истории. Осознающий свою совиновность Бекман выглядит, однако аутсайдером. При этом важную роль играет персонаж, именуемый «Другой, которого знает каждый». Он постоянный собеседник и партнер Бекмана. Он говорит «Да», когда Бекман думает «нет», смеется, когда плачет Бекман. По характеру Другой - оптимист. «Я оптимист, видящий добро во зле и фонари в непроглядном мраке. Я тот, кто видит, кто смеется, кто любит». Его оптимизм и жизнерадостность - единственная сила, способная поддержать Бекмана. Но оптимизм Другого носит эгоистический характер: «Каждый день умирают люди. Неужели вечности исходить надгробным плачем? Живи! У жизни есть тысяча шансов! Хватай и ты». В поведении Другого прослеживается два значения. Это не только доброжелатель, но и чуждый и враждебный Бекману человек. В этом проявляется драматический конфликт пьесы: противостояние главного героя и равнодушных свидетелей и даже виновников его гибели. Действие пьесы происходит как бы в полуяви. Действующими лицами являются также персонифицированная река Эльба, Бог-Старик, в которого больше никто не верит, Смерть, в лице похоронных дел мастера. В этой драме проявилась вся трагическая разорванность сознания Борхерта. По характеру изобразительных средств и драматургической техники пьеса Борхерта имеет сходство с некоторыми формами модернистской драматургии. В первые послевоенные годы творчество Борхерта воспринималось как выражение беспредельного отчаяния. Эмоциональный накал его произведений, страстная жалоба, выраженная в многочисленных метафорах, вариациях и повторах, ассоциировались с искусством экспрессионизма. Его мировоззрение сводили к экзистенциалистскому отчаянию. В его творчестве постоянно идет спор двух взглядов на жизнь: пессимистического, отрицающего жизнь, и утверждающего жизнь. Главное для В.Борхерта, писателя и публициста, - стремление разобраться в причинах человеческого несчастья, желание наказать виновных и предупредить возможность новых катастроф.

Лейтмотивом многих рассказов стала мысль о том, что причиной человеческих несчастий и катастроф является корыстная деятельность человека. В этом плане его короткие рассказы служат предупреждением:

«У всех уже есть швейная машина, радио, холодильник и телефон. Чем мы займемся теперь? - спросил владелец завода? Бомбами, - сказал изобретатель. Войной, - сказал генерал. Что же, - сказал владелец завода, - если иначе никак нельзя...»

За несколько дней до смерти В.Борхерт пишет воззвание к матерям: «Ты, мать в Нормандии и мать на Украине, мать в Сан-Франциско, в Лондоне, и ты, мать на Хуанхэ и Миссисипи, мать в Неаполе и в Гамбурге, в Каире и в Осло, матери всех континентов, матери мира, если завтра вам прикажут рожать детей-сестер для лазаретов и новых солдат, матери мира, остается только одно: Скажите: НЕТ!»

Особую роль в становлении в немецкоязычной литературы сыграла «Группа 47». История «Группы» связана с изданием в марте 1945г. в США журнала на немецком языке «Дер Руф» (Der Ruf), который потом до апреля 1947 г. издавался в Мюнхене. Авторами этого журнала были Альфред Андерш и Ганс Вернер Рихтер, впоследствии организаторы «Группы 47». «Группа» не имела обязательной и письменно зафиксированной политической и эстетической программы, она не издавала манифестов и не была зарегистрирована. Ее состав менялся, менялись стилистические и эстетические тенденции, но неизменной оставалась общность подхода к рассмотрению событий действительности и ответственность за дальнейшее социальное и политическое развитие общества, которую взяли на себя писатели. Наиболее яркие представители Группы 47 - председатель Ганс Вернер Рихтер, а также Вальтер Кольбенхоф, Хайнц Фридрих, Ганс Юрген Зеринг и Генрих Белль – выступали за реализм в духе «новой деловитости» и итальянского «неореализма». Новеллисты «Группы 47» Вольфдитрих Шнурре, Георг Хензель испытывали сильное влияние американской «Short story» и Э.Хемингуэя. Страстным пропагандистом экзистенциализма выступал Альфред Андерш, кумирами Вальтера Йенса, Ингеборг Бахман и Ильзы Айхингер были К.Ясперс, Ж.П.Сартр и А.Камю, а поэты Пауль Целан и отчасти Гюнтер Айх были многим обязаны французским сюрреалистам. Единственной платформой, объединявших писателей в этой группе, была ненависть к фашизму, решительное осуждение совершенных в Германии беззаконий, жажда демократических обновлений в стране. В этическом плане писатели «Группы 47» противопоставляли «сконструированным» философским системам реальную правду жизни, какой бы жестокой она ни была. В

своей эстетике они не использовали аллегорический или мифологический план, и рассказывали лишь то, что видели своими глазами. Критики писали, что самыми характерными для их творчества были слова: вера, любовь, доверие, нация, доброта.

В начале 50-х годов началось выступление неофашистской и реваншистской идеологий. Тем насущнее стала необходимость реалистического и конкретно-исторического осмысления событий фашизма и второй мировой войны, их причин и истоков.

Отношение к прошлому определило тематическую направленность произведений писателей, относящихся к разным литературным направлениям. Ведущими темами конца 40-х годов-50-х годов были: антивоенная и антифашистская тема, представленная на фоне предыстории и истории третьего Рейха, иногда ее рассматривают и как тему «непреодоленного прошлого». По-прежнему значима была тема вины и ответственности человека за сделанное. Новый этап истории отражала тема преодоления трудностей будней и построения нового общества. В центре внимания писателей в эти годы оставался «маленький» человек, посланный на войну и возвращающийся с войны в разоренный, опустевший дом.

Наиболее значительной и авангардной фигурой в литературе этих лет является Генрих Белль (1917–1983). В своих ранних повестях «Поезд пришел во время» (1949) и «Где ты был, Адам» (1951) писатель безжалостно изображает участников войны: это усталые, равнодушные мишени, или циничные убийцы, «управляющие смерти». У них нет человеческих чувств, они не знают «фронтового товарищества», их действия бессмысленны, а смерть всегда жалка и не навеяна героическими образами. Г.Белль варьирует две главные характеристики войны – бессмысленность и бесчеловечность. При этом Беллевская концепция «бессмысленности» включает в себя не только бессмысленность разрушений и убийств с общечеловеческой точки зрения. Бессмысленнен сам «поход на Восток» и попытка задним числом придать героизм и возвышенность смерти солдата «на потерянном посту».

В 50-е годы немецкая эпическая литература завоевывает ведущее место в мировом литературном процессе. В эти годы написаны лучшие произведения Вольфганга Кеппена, в частности его романы «Голуби в траве», «Теплица» и «Смерть в Риме», опубликованы романы Г.Белля «И не сказал не единого слова», «Дом без хозяина». В этот период создает свои книги «Следы на песке», «Побежденные» и

«Не убий» Ганс Вернер Рихтер. В 50-е годы написали свои романы Г.Э.Носсак «Не позднее ноября» и М.Вальзер «Браки в Филиппсбурге». Во всех названных романах можно отметить схожесть исходной ситуации - враждебность человека и внешнего мира, который деформирует и нивелирует его сознание. Герои романов не принимают повседневную жизнь. Чаще всего это одинокие люди, «обманутое поколение», которое стремится к изоляции от внешнего мира. Они осознают необходимость перемен, но выбирают в основном позицию «непротивления». Главным для писателей было не только проследить жизнь героев, но и раскрыть их реакцию на события, показать путь или попытку решения вопроса «как жить и нужно ли бороться?» Чаще писатели представляют жизнь обычных людей, позиция которых – «я-не-хочу-бросаться-в-глаза» - не приносит самоуспокоенности и не защищает от враждебного мира, где утрачены нравственные ценности. Внутренний мир героев, а это характерно прежде всего для героев Г.Носсака, Г.Белля, М.Вальзера, недостижим для окружающих. Так цельность характера беллевских героев позволяет им противопоставить себе окружающему миру и жить независимой жизнью. Отказ от собственного «Я», покорность, конформизм или цинизм не спасают героев, т.к. они не ведут к адаптации в обществе. Поэтому приходят к саморазрушению герои ранних романов М.Вальзера. Иногда защитой от действительности служит «инобытие», виртуальный мир героев «Спирали» Носсака, или мир искусства композитора Зигфрида Пфафрата, героя романа Кеппена «Смерть в Риме».

Важно подчеркнуть, что схожесть тематики и отмеченная типология героев присущи произведением авторов, эстетические позиции и поэтические принципы творчества которых сильно разнятся. Г.В.Рихтер, Г.Белль и В.Кеппен пишут в традициях реалистической литературы, при этом некоторые критики говорят о неореализме всей «литературы развалин» (Truemmerliteratur). Творческая деятельность Носсака иногда иллюстрировала теорию экзистенциализма, в художественной манере Х.Х.Янна прослеживаются черты экспрессионизма. Объединяло этих писателей неприятие мира жестокости, бескомпромиссное отрицание милитаризма и обывательского конформизма и забота о человеке. «Где же теперь человек», - задает вопрос подсудимый из романа Носсака «Спираль», - «если о нем никто больше не думает»? Этот вопрос можно считать одним из основных в литературе тех лет.

Вопрос о регуманизации искусства возник уже в середине 40-х годов в ответ на эстетические стремления эпохи, названной философом Ортегой-и-Гассетом «дегуманизация искусства». Военная катастрофа, борьба народов за первенство на земле, жалкость послевоенного существования большинства населения европейских стран привлекли внимание художников к проблеме человека и человечности. В 1962 году испанский философ и поэт Дамасо Алонсо писал в статье «Регуманизация искусства»: «Искусство создали люди, и оно всегда возвращается к ним; человек - самая важная (и насущная) его цель, самая благородная тема».

Начиная с середины 50-х годов, Западная Германия вступает в период «экономического чуда». Страна переживает мощный экономический подъем, который создает иллюзию всеобщего благоденствия. Однако это время превращения в «общество потребления» означало изменение духовных ориентиров. Остро предчувствовалась неотвратимость катастрофы. Противоречия между все возрастающим материальным благополучием и усиливающейся деградацией личности, между внешней деловитостью и внутренней опустошенностью человека породили новые темы, нового героя в литературе и обострили внимание к внутреннему миру человека. Ведущей формой изображения действительности становятся гротеск и сатира. В этом плане интересна проза В.Шнурре (1920-1989). Его рассказы можно поделить на три тематические группы: рассказы о войне, рассказы о животных и рассказы о современности. Герои первой группы рассказов В.Шнурре, как правило, жертвы катастрофы: солдаты, пленные, беженцы и дети. Они изображаются как жестокие и особо несчастные люди. Животные в его рассказах проявляют больше умиротворенности и созерцательности, чем человек. Поэтому горько и иронично звучат слова автора: «Все те тысячи и сотни тысяч лет, отделяющих нас от времени, когда животное сделало первый шаг, чтобы стать человеком, видно, прошли впустую». Безутешна жизнь в ожидании грядущей катастрофы в рассказах о современности, что нашло художественное выражение в образе экспресса, мчащегося в никуда. Дальнейшее выражение темы и художественные приемы этих лет нашли в 60-е годы в творчестве Г.Грасса, З.Ленца, М.Вальзера и других писателей.

Проблема «непреодоленного прошлого», намеченная в творчестве В. Борхерта и раскрытая в романах Г.Белля и В.Кеппена, получила новое осмысление во второй половине 50-х годов в

творчестве Пауля Шаллюка (1922- 1976) и Кристиана Гайслера (1928). Уже в ранних романах Шаллюка «Если бы можно было прекратить лгать» (1951) и «Прибытие в ноль 12» (1953) нарисованы неприкрашенные картины бесчеловечной и немилосердной войны. Герои - вернувшийся с войны студент или молодые члены одной семьи, только намечают свои жизненные принципы. У студента Томаса утрачены все иллюзии и надежды на моральное очищение общества. Совмещение временных пластов и показ жизни нескольких молодых людей позволяет наметить разные пути становления собственной личности. Как утверждает герой Шаллюка – «Начало в нашем Я». В конце 50-х годов, в романе «Энгельберт Райнике»(1959) П.Шаллюк обращается к теме «непреодоленного прошлого» в аспекте возрождения неофашизма и его выражения во взаимоотношении поколений. Автор представляет только один день из жизни учителя Энгельберта, но это день выбора между истиной и ложью. Воспоминания, раздумья и поиск решения позволяют представить два временных пласта жизни Германии. Отец Энгельберта, известный своей принципиальностью, был убит в годы войны в концлагере. Неонацисты угрожают расправой Энгельберту-младшему. Но учитель, чувствуя поддержку друзей, выбирает путь утверждения своего человеческого достоинства.

Многие прозаические произведения 50-х годов свидетельствовали об обращении к традиционному для немецкой литературы эпическому жанру воспитательного романа (Entwicklungsroman), восходящему еще к творчеству Г.Гриммельсгаузена и И.В.Гете. Эта, по определению Т.Манна, национальная форма эпического повествования обрела новое содержание, обусловленное потребностями времени. Композицию таких романов определяла естественная хронология жизни, а невозможность жизненной реализации гуманистических идеалов предопределяли трагизм конфликта или утопичность его решения. Как разновидность романа воспитания можно рассматривать роман-автобиографию. Лучшими среди таких произведений считали трилогию Х.Х.Янна «Река без берегов» (1949-1952), романы Эрнста фон Заломона «Анкета» (1951), Г.Йобста «Подкидыш» (1957), трилогию Э.Штриттматтера «Чудодей» (1957-1980). Показывая искаленные войной судьбы героев, писатели проводили свой расчет с прошлым. Герой трилогии Станислаус Бюднер, бедняцкий сын, с детских лет обладает необыкновенными способностями: он –

«ясновидящий», гипнотизирует, правда, пока только кур, глотает стекло. Его «ясновидение» Е.Штриттматтер использует как художественный прием, позволяющий ему показать скрытые стороны жизни современной Германии. Писатель последовательно представляет жизнь школьника, службу солдата вермахта, поиски жизненного пути молодого Станислауса после войны. Молодой человек стремится к знаниям, поэзии, он создает свой мир, где может чувствовать себя личностью. Он пишет стихи, становится известным художником. Автор освобождает своего героя от позиции страдающего, угнетенного «маленького человека». Процесс воспитания приносит ему знания, убеждения и опыт, необходимый для творчества. В образе Станислауса Бюднера писатель воплощает исконное стремление человека к творчеству. Элементы развития воспитательного романа можно наметить в многоплановом романе Г.Грасса «Жестяной барабан»(1959).

Широкая панорама жизни разных социальных слоев Германии в первой половине века изображена в романе Анны Зегерс (1900-1983) «Мертвые остаются молодыми» (1947). В своих романах «Седьмой крест» (1942) и «Транзит» (1948) она раскрывает события военных лет на примере жизни эмигрантов, заключенных концлагерей и их угнетателей. Глубокий психологизм раскрытия образов позволяет понять механизм действия людей разных социальных слоев. В своих эпических произведениях А.Зегерс исследует внутренний мир героев и показывает противоборство чувств, обуславливающих сущность человека: любовь и ненависть, солидарность и боязнь общения, доброту и злобность, желание помочь, эгоизм и многие другие. Но главным ей видится стремление к свободе и утверждение прав личности. Творчество А.Зегерс является одним из ярких примеров многообразия форм художественного освоения действительности. Ее повести и рассказы 70-х годов, «Дорога через океан» (1971) и «Странные встречи» (1973), включают в себя лирические описания природы и глубокое психологическое исследование внутреннего мира героев. Писательница по разному использует прием одновременного восприятия героями разных временных пластов, что позволяет ей не только создать эпическую картину жизни общества («Транзит», «Мертвые остаются молодыми», «Седьмой крест»), но и решить актуальные философские вопросы гуманитарного характера. Большое внимание А.Зегерс уделяет вопросам художественного творчества. В рассказе « Встреча в пути» (1973) она как бы подводит

итог своим творческим исканиям. Применяя прием художественного допущения, автор сводит в маленьком пражском кафе трех писателей: русского Гоголя, немца Гофмана и австрийца Кафку. Встретившись в конце XX века, писатели прошлого рассуждают о силе искусства слова, о чудесном и фантастическом в жизни и литературе. Сочетание реального и фантастического, их взаимопроникновение и взаимопереплетение позволяют, по мнению писательницы, открыть великую правду жизни в искусстве.

Человек будет всегда пытаться изменить свою судьбу - эта мысль, высказанная Альфредом Андершем (1914-1980) в рассказе «Вишни свободы», лежит в основе многих произведений середины 50-х годов. Интересна форма рассказа: строго монологическая она сочетает в себе элементы автобиографического очерка-рассказа о дезертирстве в Италию, лирической исповеди, как стремление к самоосвобождению, и философского эссе. Редкая событийная канва плотно заполнена размышлениями автора на философско-этические темы. «Величие человека», - считает автор, «осуществляется в мгновения, предшествующей секунде решения. Именно в это время реализуется возможность абсолютной свободы, которой обладает человек». А.Андерш известен как автор рассказов, стихотворений, эссе и путевых очерков. Намеченное уже в первых рассказах стремление к философскому осмыслению жизни, интерес к узловым моментам человеческой жизни, связанных с принятием жизненно важных решений, нашло свое дальнейшее выражение в рассказах и романах 60-х- 70-х годов: «Рыжая», «Эфраим», «Винтерспельт» и другие.

Говоря о тематической палитре немецкой литературы 50-х годов нельзя не назвать еще один аспект темы осмысления истории: тему родины, в частности, новой родины, что напрямую обусловлено политическим разделом страны. Об этом повествуют произведения Э.Штриттматтера и Д.Нолля, Г.Белля и В.Шнурре, З.Ленца, Г.Герлиха, Ф.Фюмана и других. Необычный ракурс решения темы дает роман Уве Йонзона (1934-1988) «Догадки о Якобе» (1959). Основная тема этого романа, как и других его произведений - человеческая судьба в условиях существования двух немецких государств. Кроме романа «Догадок» в 60-е годы он опубликовал романы «Третья книга об Ахиме» (1961), «Карш и другая проза» (1964), «Два взгляда» (1965), а с 1970 начал публиковать четырех томную эпопею «Годовщина, раскол Германии». Его первый роман

рассказывает о жизни маленького городка Иерихов в бывший ГДР. Главный герой, вдовец краснодеревщик Крессипаль, в 1945 году приютил беженцев из Померании, мать и сына Абсов. Его дочь Гезина и Якоб Абс переживают нежную и чистую любовь. Но после окончания факультета англистики в Лейпциге Гезина уезжает в ФРГ, где работает переводчицей в НАТО. Якоб, оставшись с двумя пожилыми людьми, служит железнодорожным диспетчером. Любовь Гезины и Якоба, их отношения привлекают внимание некоего Рольфа, сотрудника госбезопасности, который постоянно следит за Якобом, пытаясь через него добывать сведения от Гезины. Спасаясь от преследований Рольфа уезжает на Запад мать, хотя и живет там материально очень стесненно. Якоб тоже едет к возлюбленной, но не найдя душевного покоя, возвращается в Иерихов. Однако после целого ряда перипетий он гибнет под поездом, направляясь на работу.

Йонзон показывает раскол Германии с точки зрения «маленького человека», которому раздел страны нанес непоправимый моральный ущерб. Раскол Германии показан не как результат исторического процесса - войны и разгрома рейха, а как результат интриг политиков. Оба государства писатель представляет как аппараты насилия. Герои Йонзона не могут найти себе места ни в одной из систем. Даже провинциальный Иерихов, который изначально представлялся вневременной страной детства, оказался прибежищем мрачных личностей. Для У.Йонзона характерно глубоко пессимистичное восприятие историю. Писатель полагает, что человек бессилен перед хаосом событий. Его герои стремятся делать добро, но доброта превращает их в жертвы зла. Честность и доброта Якоба, его стремление к справедливости контрастируют с бесчеловечностью «общественного механизма». Якоб напоминает героя притчи о добром человеке. Однако у него нет твердых принципов и убеждений, он зауряден. Это «средний немец», на которого нельзя положиться. У.Йонзон исключает в своей истории оптимистическое начало и крушение добра для героев и самого писателя неизбежно. Само построение романа, а он начинается с анонимных диалогов о смерти диспетчера Якоба, предполагает возможность любых толкований события. Йонзон считает, что человек вынужден под влиянием политических, идеологических и других обстоятельств скрывать свое собственное «Я». Неясность события как бы подчеркивает неточность человеческого знания, невозможность точных суждений о действительности. Относительна и неупорядочена в романе и сама

реальность. В позднем творчестве Йонзона мотивы первого романа и образ героини получают дальнейшее развитие. Нравственные проблемы переселенцев из Богемии представил также в начале 60-х в новелле «Богемия у моря» (1962) Франц Фюман. Хорошая работа, красивая природа не могут избавить героиню новеллы от тоски по родным местам и оставшимся в прошлом чувствам.

Большое место в литературном процессе 40-х–50-х годов занимает лирика. При этом критики выделяют три течения, которые впоследствии заметно модернизировались, но сохранили связь с истоками начала века. На первый план в Западной Германии выдвинулась группа поэтов, продолживших традиции экспрессионизма. Весьма показательно в этом плане творчество Эриха Арендта (1903 –1984). Он начал в 20-е годы как сюрреалист, в эмиграции обратился к традициям экспрессионистского «натургедихта», т.е. стихотворения о пейзаже. Его герметичная, элитарная поэзия выражала определенное недоверие поэта к общественному развитию страны. В 60-годы в его творчестве утвердился синтез «натургедихта» с модернизированным сюрреализмом. Поиски новых духовных ориентиров заострили внимание на проблемах формы, обусловленных философией Л.Витгенштейна. Убедительным подтверждением подобного развития лирики могут служить стихи Гюнтера Айха (1907-1972). Его послевоенный дебют определен требованиями «Группы 47». Некоторые критики даже рассматривают его стихотворения как лирические иллюстрации мировоззренческих тезисов группы. «Инвентаризация» так называется стихотворение, в котором главенствуют сдержанность, лаконичность выражения идеи: человек обречен на минимум бытия, но и в этих границах он должен сохранить свою духовность:

Вот моя шапка.

А это – шинель.

Прибор для бритья

В холщевом мешочке.

.....

Больше всего

Я люблю карандаш:

Днем он пишет стихи,

Что я ночью придумал.

Лирика Г.Айха звучит диссонансом к идеологии «экономического чуда», он неудовлетворен настоящим: «Мы все настраиваемся на удобное счастье, но сидеть в наших креслах неудобно». Ему чужды настроения самоуспокоенности и безмятежности. Он понимает ответственность писателя перед настоящим и будущим, он готов к борьбе. В одном из своих стихотворений поэт заявил: «Мне не дано быть безмятежным». Но кризис конца 50-х годов изменил настроения Г.Айха. Символика его стихов становится полностью замкнутой, а поэзия в целом – принципиально герметичной.

Большое влияние на литературу 50-х годов оказало творчество Готфрида Бенна (1886 -1956). Писатель тщательно скрывал трагизм своего «обреченного Я» и, отказываясь от политической и социальной тематики, открыто декларировал «артистизм и творческое наслаждение». Автор лирических стихотворений, прозаических произведений и эссе Г.Бенн объявлял бессмысленным движение истории, он не видел для человека несокрушимых святынь, его мир был пуст. Его эстетизм был подхвачен модернистскими течениями 50-х годов. Молодые поэты видели в его стихах категорическое отрицание всех ценностей старого мира, магию формы и утверждение поэтического подвижничества. Однако для самого Г.Бенна артистизм был лишь формой самозащиты от всеобщего нигилизма. Бенн провозглашал поэта хранителем высших ценностей человеческого духа, «последним остатком от человека, который еще верит в абсолютное и живет в нем».

Иной опыт внесли в немецкую поэзию поэты старшего поколения, сориентированные на актуальную политическую и социальную тематику, например Бертольт Брехт (1898-1956) или Стефан Херmlin (1915-1997). Однако со второй половины 50-х годов и сторонники элитарной концепции поэзии, и писатели социально-критического направления уступают свои позиции представителям «конкретной поэзии». Для поэзии главы школы Г.Хайсенбюттеля (1916-1991) и его последователей характерно разрушение логических связей высказывания и создание графическо-лингвистических упражнений: «Пейзаж больничных сиделок обнаруживает комбинации, которые невозможно изобрести». В конце этого десятилетия с оппозицией современной поэзии выступает Ганс Магнус Энценсбергер (род. в 1929). В 1957 и 1960 годах он выпустил сборники политических стихов «Защита волков» и «Язык этой

страны». В поэтическом мире этих сборников выделены два противоположных начала, сочетание которых придает эмоциональную напряженность и яркую смысловую наполненность лирике поэта. Три раздела сборника «Защита волков» называются соответственно: «Приятные стихи», «Печальные стихи» и «Злые стихи». Книга построена по принципу постепенного разрушения гармонии. Если сначала преобладают лирические нотки -»Как необжитая звезда пахнет земля ...», то сатирические стихи-видения последнего раздела представляют трагические реалии действительности 50-х годов: «Любовь под защитой полиции.... Булочки раздают кренделя музыкантам.... Ростовщиков забрасывают редисками и цветами./ Отныне им поручено /возделывание садов». В 60-е годы, Г.М.Энценсбергер отказывается от поэзии, говорит о смерти литературы и обращается к публицистической деятельности. В конце века взгляды Энценсбергера утратили полемическую заостренность первых десятилетий творчества. Он утверждает, что поэзия «всеохватна и в ней нельзя выделять гражданскую, любовную или пейзажную лирику». Поэт должен писать о том, что волнует его самого. В своем последнем сборнике стихов 2003 года «История облаков» поэт воспекает облака как существа, выступающие наряду с другими явлениями природы, против шума и грохота, создаваемого людьми. Он считает, что реальность - это не только события из жизни человека. Поэт приглашает своего читателя, отказавшись от суетности будней, взглянуть на облака, ведь «Взгляд на небо учит скромности и терпимости».

Особое место в немецкой поэзии 40-х–50-х годов занимает творчество лауреата Нобелевской премии 1966 года Нелли Закс (1891-1970). Вынужденная из-за преследований нацистами покинуть родину в мае 1940 года, Нелли Закс жила и писала стихи в Стокгольме. Ее поэтические сборники «В жилищах смерти»(1947), «Омрачение звезд» (1949), «Бегство и преображение» (1959) и другие тематически образуют единый реквием по жертвам массовой депортации, исторического зла пережитого тысячами людей в 40-е годы. Стихи поэтессы – единственная альтернатива бессловесному страданию, средство самозащиты против жестокой бессмыслицы окружающей реальности. Словами своих стихов она пытается раскрыть и передать опыт личной боли, показать образы жестокости палачей, страдания и отчаяния жертв. Своей поэзией Н.Закс не

стремиться разжалобить слушателей, она хочет быть уверенной, что ее услышали. В этом автор видит возможность предотвращения новых бед: «Если бы никто не подразумевал «смерть», говоря «жизнь»».

Важным признаком развития литературного процесса 40-х – 50-х годов следует считать поиск художественных форм и изменения поэтических категорий. В Германии этих лет доминируют популярные жанры-очерки, репортажи, достигает расцвета короткий рассказ. В это время даже не замедлила возникнуть теория о том, что современные «скорости» жизни требуют отказа от многостраничных фолиантов, высказывались предложения о «кризисе романа». Трудно назвать автора, который в 50-е годы не обращался бы к жанру рассказа. Кроме названных ранее В.Борхерта, Г.Белля и В.Шнурре можно назвать З.Ленца, австрийцев Т.Бернхардта, И.Бахман и И.Айхингер и многих других. Однако публикации трилогии В.Кеппена, романов М.Вальзера и Г.Грасса, романа-гиганта Уве Йонзона отвергают теорию о кризисе жанра романа. Даже простое перечисление романов, опубликованных в 1959 году, подтверждает знаковую позицию этого жанра в литературном процессе: Г.Грасс «Жестяной барабан», Г.Белль «Бильярд в половине десятого», Уве Йонзон «Догадки о Якобе», Г.В.Рихтер «Минус Флек», П.Шаллюк «Энгельберт Рейнеке», К.Грейслер «Запрос» и А.Андерш «Рыжая». Жанровые характеристики названных произведений не всегда соответствуют традиции. Однако активное использование новых художественных средств и приемов, изменения поэтических категорий времени и пространства, правильнее рассматривать как движение жанра, а не его кризис.

Причудливое соединение традиционных форм и экспериментаторства представляет творчество Арно Шмидта (1914-1979). Его называют создателем «сверхинтеллектуальной металитературы». В его произведениях размыты традиционные границы жанров. Время действия его книг простирается от античности до далекого будущего. Все они написаны в одной манере: от первого лица излагаются впечатления и наблюдения, носящие характер дневниковых записей с обилием скобок, знаков препинания, рисунков, чертежей. Герой, супермен и умница, математик, поэт-новатор, бессильный перед лицом мистифицированного вселенского государства. Этот образ возникает еще в первой книге А.Шмидта «Левиафан» (1949). Автор сохраняет его и в антиутопиях «Республика

ученых» (1957), «КАФФ, а также Маре Кризиум»(1960) и «Школа атеистов» (1972). Действие книги «Республика ученых» перенесено в 2008 год. Герой получает от великих держав визу на посещение гигантской республики гениев. А.Шмидт называет ее также «резервация гениев». Здесь, как и в «доцивилизованном мире», царит тот же механический бюрократизм и абсурдность инстанций, что и в мире Ф.Кафки. Особое внимание писатель уделяет внутреннему миру человека, задавленного страхом перед катастрофой атомной войны. В поэтике А.Шмидта время - лишь формообразующая сила, у него отсутствует линейное действие. Писатель пытается представить только моменты наивысшей эмоциональной и духовной напряженности, что придает картине воссозданной действительности характер монтажа. Обращение к жанру антиутопии - явление, характерное для всей литературы Европы второй половины XX века, начиная от книги «1984» Д.Оруэлла через романы-притчи У.Голдинга к «Мадрапуру» Р.Мерля. В книге А.Шмидта этот жанр приобрел особо яркое выражение.

Важно отметить изменение роли категории времени и пространства. Крупнейшие романисты XX века Г.Брох, Х.фон Додерер, Т.Манн, пытались раскрыть соотношение разных сфер бытия, соединяли прошлое и будущее в описании настоящего. Так Т.Манн, стремясь зафиксировать «связь времен» в романах «Волшебная гора», «Иосиф и его братья», и Х.Х.Янн в романе «Река без берегов» представляли время особой темой романа, которая, сочетая сиюминутность и вечность, определяет судьбу героев. Специфично используют категории времени Г.Э.Носсак и Г.Белль. Однако этот прием, как и изменения в структуре образов, получил более полное выражение в 60-е -80-е годы XX века.

Общественная ситуация в Германии 60-х годов характеризовалась изменением социальных и эстетических стандартов: экономическое чудо коммерциализировало жизненный уклад страны, было создано новое иерархическое государство со своей шкалой нравственных ценностей. По новому были поставлены «вечные» вопросы: взаимоотношение отцов и детей, личности и общества. Недовольство реальностью, трагическое разочарование в ней, крушение иллюзий и ощущение бессилия в борьбе со злом обострили внимание писателей к образу интеллигента - приспособленца. В 50-е годы В.Кеппен и Г.Белль, исследовали психологию героя, сопротивляющегося злу. Писатели 60-х годов

выдвигают в центр повествования фигуру интеллигента-конформиста, предавшего свое гуманистическое призвание. На смену психологии противостояния злу приходит психология конформизма. Наиболее характерными в этом аспекте считаются произведения Мартина Вальзера (род.в 1927). Свои романы «Браки в Филиппсбурге» (1957) и «Межвременье» (1960) он пишет в традициях реализма. Его позицию отличает обостренное внимание к психологии приспособленчества и потребительства. Эти черты автор рассматривает как определяющие в современной цивилизации. Коммивояжер Ансельм Кристляйн, ставший писателем, безуспешно пытается по заказу написать книгу, журналист Ганс Бойман, желая сделать карьеру, женится на богатой. Типы, заданные в этих романах, сохраняются и в других произведениях М.Вальзера. Образ А.Кристляйна показан на протяжении нескольких десятилетий его жизни. При этом писатель представляет разные срезы его социального статуса и доводит картину жизни до логического конца. Герои Вальзера утрачивают свою «идентичность», цельность и приспосабливаются к ситуации. Картина мира, созданная автором, безотраднa и лишена единства: мир вещей подавляет, нивелирует личность; в погоне за успехом человек утрачивает искренность чувств, он «вылепливается» ситуацией. Рисуя образы действующих лиц, М.Вальзер представляет ситуативные реакции героев, малейшие движения их мыслей и чувств, что позволяет автору воссоздать суетное течение повседневной жизни и беспринципность сознания приспособляющегося к ней человека. Как одну из сфер бизнеса, как вариант погони за успехом и богатством М.Вальзер рассматривает писательское дело. Он утверждает, что аморфный мир личности, утратившей свою истинность, не поддается адекватному выражению в искусстве.

Констатация абсурдности и хаотичности окружающего объективного мира, его непознаваемости обусловили в 60-е годы развитие новых концепций художественного осмысления мира. Внешний мир изображается как хаотическое сцепление вещей, событий и явлений, лишенных каких-либо причинно-следственных связей.

Прочные позиции завоевывает философия франкфуртской школы во главе с философом Т.Адорно (1903 –1969), заявившая о себе в ФРГ еще в конце 50-х годов. Защита авангардизма в литературе и искусстве воспринималась как проявление левого радикализма и

антитоталитаризма. Вся эпоха после первой мировой войны пессимистически трактовалась «франкфуртцами» как «эпоха варварства». Конечная точка этой истории, по мнению теоретиков школы, - Освенцим. «После Освенцима невозможно творить», - утверждали они. Т.Адорно писал: «Традиционная культура изжила себя»,... «ангажированное искусство» устарело». Представителям этой школы импонирует искусство отрицающее, например, экспрессионизм после первой мировой войны. Авангардистское искусство и «индустрия культуры» призваны ликвидировать индивидуальность как противостояние обществу. Здесь важно привести иное мнение. Нелли Закс утверждала, что именно Освенцим «заставляет творить и говорить правду».

Западногерманская литература второй половины 60-х годов оказалась очень восприимчива к идеям «новых левых». Их эстетика сводилась к отрицанию традиционного реалистического искусства. Громкие и безапелляционные претензии неоавангардизма привлекали прежде всего литературную молодежь. Связанный с «левым бунтом» неоавангардизм призывал создавать искусство означающих, замкнуться в сфере языковой практики и заменить критику общества критикой языка. Художественному произведению как смысловой и формальной целостности был противопоставлен текст, т. е. нечто фрагментарное, лишенное привычных поэтических параметров и категорий. В основу таких рассуждений легли изменения общественно-экономического состояния в ФРГ, а также провозглашаемое новыми левыми «банкротство» литературно-критической интеллигенции, в частности, распад «Группы 47», влияние авангардистской литературы Франции и Великобритании, прежде всего французской «антидрамы», «нового романа», а также «театра абсурда». Влияние французской антидрамы и «театра абсурда» сказалось, например, в ранних драмах Г.Грасса и Петер Вейса. Хаотичное использование в литературных произведениях газетных статей и заголовков, бессмысленное нанизывание скабрёзных слов призваны были отразить чувства бунтующей молодежи. В рамках движения «новых левых» особую значимость приобретали поп-арт, хеппенинг, механические и световые эффекты, конкретная музыка. Грубое зондирование мира чувств и сексуальных отношений, натуралистически окрашенная тенденция фиксировать внутренний мир человека, призыв к «новой чувствительности», бесстрастное копирование внешнего «предметного, вещного» мира,

формалистические ухищрения и отказ от традиционных поэтических категорий отличают литературные произведения «новых левых» утверждались как признаки «самого нового реализма». «Никто не знает больше», - заявлял герой романа Р.Д.Бринкмана с одноименным названием, опубликованного в 1968 году. Реальность представлена в виде намеков, недоговоренностей, промелькнувших мыслей, едва понятных читателю. Автор бесстрастно фиксирует все, что попадает в поле зрения. Но не реальный мир интересует автора романа. Он знакомит читателя с ассоциативным потоком, «случайно направляющим его прозу». Р.Д.Бринкман и его единомышленники выступали за грубую, дерзкую литературу, они отвергают поэтичность и провозглашали вырождение традиционной литературы. Курс на постижение новой реальности посредством расширения спектра ощущений и отказа от «иллюзорного» характера прежней литературы определил в своей книге «Литература и изменения» (1969) Д.Веллерсхоф. Он и его последователи вошли в литературу ФРГ в качестве представителей «кельнской школы». Форма «нового кельнского реализма» выражала кризисное мироощущение конца 50-х-60-х годов.

Утрата иллюзий и горечь разочарования, социальное недовольство повлекли за собой не только отказ от литературы, но и требование новых форм художественного выражения. Этим частично обусловлено усиление иронии и гротеска в отражении мира. Критика отмечает, что для 60-х годов характерен взрыв гротескно-бурлескных форм, получивших отражение в творчестве В.Хильдесхаймера и Г.Грасса. Книги Хильдесхаймера хеппенинг «Тинсет» (1965) и «Масанте» (1973), попытка в синтетической жанровой форме воплотить историю Европы. Воспоминания, грезы, размышления и даже молчание рассказчика составляют поток ассоциативных историй, в которых намечены эпизоды прошлой войны и современной жизни героев. Неумение или нежелание действовать мешают герою поколебать рутину мира. Вывод писателя безутешен. «Мир неизлечим». Его герой оказывается «негероем».

Более впечатляющим примерами являются в этом плане романы Г.Грасса «Жестяной барабан» (1959) и «Собачья жизнь» (1963). Тематически они продолжают предшествующую традицию западногерманской литературы. Писатель раскрывает страницы истории Германии XX века – от первой мировой войны, через годы Веймарской Республики, и второй мировой войны к послевоенной

Западной Германии. Но осмысляя прошлое, Г.Грасс придает повествованию нарочито пародийный характер, полемически выступая против «морализаторского» освоения прошлого. В «Жестяном барабане» он с самого начала использует маску повествователя, которым стал пациент психиатрической лечебницы Оскар Мацерат. Героем второго романа выступает подаренный фюреру пес. Автор ниспровергает все «святыни» и ценности современного мира – семью, религию, культурные традиции. Выбор «двусмысленного» героя, несомненно, служит выражением скепсиса и трагической разочарованности писателя. Оскар Мацерат - это маска, под которой скрывается немецкий филистер, озлобленный и трусливый приспособленец. Такой трактовкой событий писатель иронически представляет историю прошлого и современности как гротескный балаган абсурда, где перемешались мудрость и глупость, здоровье и болезнь, жизнь человека и жизнь собаки, где история зависит от собаки, а будущее предсказывают мучные черви. Г.Грасс обличает обывателей, допустивших фашизм, и исследует проблематику прошлого и настоящего ради будущего страны.

В 60-е годы широко распространяется принцип документальности, протокольности, монтажа фактов. В основе этого явления лежит разочарование в литературном субъективизме и поиск новых форм языкового выражения. Вместо отрицания авангарда писатели предлагают документ, «голый факт», требование аутентичности, приверженности истинам, зафиксированным документально. Документальный метод присутствовал в прозе и поэзии. Наиболее последовательно принципы документальной литературы нашли выражение в драматургии Петера Вейса (1916-1983). Художественный метод драматурга вобрал в себя принципы многих театральных систем и литературных направлений. В его ранних пьесах сказывается влияние театра абсурда. Так в пьесе «Как господин Мокинпотт от своих страданий избавился» (1963) крупные сверхреальные вещи, выдвинутые на передний план, были призваны, как и у С.Беккета, подчеркнуть призрачность человеческого существования. В пьесах 60-х годов, а среди них наиболее значима «Преследование и убийство Жан-Поля Марата, представленное группой умалишенных в Шаратоне под руководством маркиза де Сада» (1964), прослеживается влияние театра Б.Брехта. П.Вейс в нескольких ракурсах представляет действительность Великой французской революции. При этом действие самой пьесы происходит

в стенах сумасшедшего дома, где больные под руководством де Сада пытаются в спорах выяснить положительные и отрицательные последствия революции. Следуя теории эпического театра Брехта, драматург стремится заставить зрителей решить вопрос о смысле революционных действий. По словам самого автора, он пытался уже в этой пьесе аутентично представить высказывания Марата. Но главным выражением принципов документального театра считается пьеса «Дознание» (1965), где документы определяют строй художественного произведения. П.Вейс написал «Дознание» на материале судебного процесса над бывшими охранниками концлагеря Освенцим. В этой пьесе он реализует иную эстетическую программу. «Дознание» воспринимается как пьеса, состоящая из двух монологов - Погибших и Обвиняемых, т.к. индивидуальность каждого действующего лица едва намечена автором. Форма допроса, сохраняющаяся на всем протяжении пьесы, усиливает впечатление документальности. Факты и цифры драматург заимствовал из документов. Но от статистики драматург переходил к отдельным примерам, за которыми проглядывала вся государственная система. П.Вейс вскрыл социально-политические причины, приведшие к лагерям смерти. При этом автор подчеркивал, что в Освенциме действовали иные законы, чем вина, ответственность и наказание за содеянное. П.Вейс показал, что жертвы лагеря были воспитаны на тех же идеях, что и палачи, и потому могли стать соучастниками событий. К жанру документальной пьесы обращались также Х.Киппхард и Рольф Хохут, но во второй половине десятилетия «документальный театр» исчерпал себя и уступил место «поэтическому театру», представители которого, П.Хакс и Х.Мюллер, использовали в качестве основы исторический материал и мифологию.

До конца 60-х неоавангардизм еще диктовал моду дня, привлекая молодежь громкими требованиями духовной свободы, хотя безапелляционность и грубость заявлений начала 60-х почти сошли на нет. Опыты «автоматического письма» представляют прозаические сборники Г.Ахтернбуша (род. в 1938) «Оболочка» (1969) и «Верблюды» (1971), наполненные несвязными образами, описанием фантастических видений, иронических замечаний и каламбуров. Вершиной опыта «разрушения жанра» считается его роман «Битва Александра» (1971). Метафорическое название романа объясняет сравнение ратных подвигов великого полководца прошлого и

повседневные усилия автора по написанию романа. Только фигура писателя скрепляет текст, наполненный правдой и вымыслом, негативными реакциями от общения, фантастическими видениями и описанием бытовых проблем. Книга Г.Ахтернбуша – пограничный случай в литературе этих лет. Она наполнена стремлением к эстетическому совершенствованию, но наивна и анархична по форме его выражения. Однако в 1977 году в повести «Час смерти» Г.Ахтернбуш возвращается к объективно существующей реальности. Читатель найдет здесь рецидивы «автоматического письма» 60-х годов, в форме возвеличивания микрочувств в духе «субъективизма». Но есть и желание найти взаимопонимание с окружающими людьми, что несомненно свидетельствует о поиске автором общезначимого смысла. Время показало несостоятельность декларированного экспериментаторства неоавангардизма, т.к. была утрачена традиционная связь между писателем и читателем.

Фактом культурной жизни Германии 60-х годов стала «массовая литература». Говоря о масслитературе, следует исходить из того, что это не просто литературные вкусы широкой массы населения. Масскультура – это широкий комплекс разных аспектов жизни общества, основанных на субъективных критериях. Распространению масскультуры способствуют средства массовой информации, пиарная деятельность рекламных организаций и кинофирм. Рассчитанная на непритязательный вкус, сориентированная на развлечение, масскультура вообще и масслитература, в частности, способствуют формированию идеологии «равных возможностей» и «социального партнерства». Многие писатели снова подняли вопрос о дегуманизации культуры.

В обстановке кризиса традиционного искусства значительную роль приобретает так называемая «Дортмундская группа 61». Писатели этой школы поставили своей целью «изображение мира индустриального труда». Основной направленностью их произведений стало изображение рабочей темы. Подобная тематика отмечена в эти же годы в литературе Великобритании. Серию обличительных репортажей о жизни турецких рабочих подготовил Гюнтер Вальраф. Макс фон дер Грюн (род. в 1926) эмоционально и выразительно изобразил труд шахтеров в Рурской области, при этом на первый план выдвинута тема рабочей солидарности. В романах «Светляки и пламя» (1963) и «Два письма Поспишилу» (1968) он сумел не только реалистически достоверно представить картины

шахтерского труда, но и психологически верно показать внутренние проблемы шахтерской среды: несовместимость интересов разных социальных групп, успокоенность и адаптацию лидеров.

С конца 60-х годов отмечена тенденция к преодолению схематизма, фактографичности и экспериментальности в литературе. Маститые и молодые писатели возвращаются к традиционным художественным средствам. Об этом свидетельствуют роман Носсака «Дело Д'Артеза» и роман Г.Грасса «Под местным наркозом». Линию традиционно-критической литературы продолжили также романы З.Ленца (род. в 1926), Кристи Вольф (род. в 1928), Гюнтера де Бройна (род. в 1926) и других. В большинстве произведений названных авторов ведущей становится мысль о соотнесенности прошлого и настоящего, о необходимости сделать выводы из недавней истории. В книгах К.Вольф или Г.де Бройна нет широкого эпического охвата событий. На примере «частных историй» из повседневной жизни авторы показывают многообразие и сложность нравственных проблем, встающих перед обществом. Нерешительность, неспособность к ответственности, излишняя лиричность и мягкость характера породили нравственные коллизии, душевный дискомфорт и одиночество героев. Не может выбрать истинную любовь герой романа де Бройна «Буриданов осел». Нежелание поступиться своими нравственными принципами едва не стоило жизни героини повести К.Вольф «Расколотое небо». Положительный выход, по мнению авторов, определяют только человеческое достоинство и честь. Ярким явлением литературной жизни 60-х годов стал роман З.Ленца «Урок немецкого» (1968). Сюжетный стержень романа – история преследования нацистским режимом Художника Макса Людвига Нансена, прототипом которого послужил известный немецкий живописец Эмиль Нольде. Но проблема художника и правящего режима – это только одна из тем романа. Не менее важна тема истинного и ложного долга, а также тема ответственности, воплощенная в образе полицейского Оле Йепсена. Интересно композиционное построение романа: повествование ведет сын полицейского Зигги, оказавшийся в колонии. З.Ленц показывает как слепое подчинение власти исковеркало судьбу детей инспектора. Сопоставляя два временных пласта, З.Ленц раскрывает тему «непреодоленного прошлого» и тему взаимоотношения поколений. Для рассказов З.Ленца этих лет характерна простота, «обыденность» сюжетов, отсутствие занимательной фабулы и особых стилистических

изысков. Так в рассказе «Счастливое семейство месяца» (1970) показана изнанка жизни «общества потребления». Подчеркнуто демократический рекламный прием – счастливым семейством на один месяц становится семья школьного сторожа-инвалида, оборачивается трагическим фарсом: несчастный случай во время увеселительной прогулки навсегда лишил речи главного героя. Полны драматизма последние слова его жены: «Если он будет молчать, они оставят его в покое».

Четко выделить начало и конец этапа в литературном процессе возможно только в теории. Художественная практика всегда предполагает сосуществование нескольких эстетических, стилевых и поэтических систем. Десятилетия 60-х – 70-х годов ярко иллюстрируют это положение. Большинство исследователей полагает, что 60-е годы в литературах Западной Европы закончились не в 70-м году, а к середине десятилетия, что повлияло на временные рамки 80-х годов. Однако события конца 80-х – начала 90-х годов нарушили и этот принцип.

Процессы, происходящие в литературе Германии в эти годы, косвенно и напрямую связаны с событиями в общественной и политической жизни страны. Среди них демонстрации против войны во Вьетнаме, подъем молодежного движения, в котором как в фокусе отразились десятки нерешенных социальных, нравственных и политических проблем западного мира конца 60-х, разочарования в безрезультатности выступлений, явное разочарование в истэблишменте и обществе потребления, массовая безработица и инфляция. В романе «Под местным наркозом» (1968) Г.Грасс стремится разобраться в сути конфликта «отцов и детей», получившего в годы молодежного бунта новый оттенок. Герой романа, умудренный жизненным опытом учитель Штаруш, сумел удержать от бессмысленного бунтарства своего ученика, который, протестуя против несправедливости, хотел сжечь публично свою любимую собаку. Но при этом сам Штаруш остается внутренне сломленным. Поэтому разрешение конфликта в конце романа предполагает многозначность и неопределенность. А герои представлены как две модели человеческого характера. Проблемы жизни молодежи, приведшие к бунту, а также вопросы взаимоотношения поколений и месте молодых людей в общественной жизни страны нашли отражение в романах З.Ленца «Живой пример» (1973), Г.Белля «Поруганная честь Катарины Блум» (1974), Уве Тима

«Жаркое лето»(1974). При этом каждый из авторов по своему выделяет мысль о том, что люди старшего поколения теряют уверенность в своих прежних идеалах под влиянием событий современности. Интересное решение темы представляет роман З.Ленца, главные действующие лица которого - педагоги. Собравшись в Гамбурге для составления хрестоматии для подростков, они с трудом находят пример образцовой жизни. Концепция их идеала - пассивная способность разделить страдание. Разнообразные формы политизации и документальности в литературе определили процесс развития реализма в эти годы параллельно или вопреки развитию неоавангардистских течений. Крах «левого бунта», множество экономических, политических и нравственных проблем 70-х годов требовали своего объяснения и художественного осмысления действительности.

С начала 70-х годов в ФРГ издаются ежегодники «Литературного магазина», посвященные творчеству классиков немецкой поэзии. Обращение к истории, к примерам из прошлого можно считать одной из тематических линий литературы 70-х годов. Развенчанные в 60-е годы Гельдерлин, И.В.Гете, Т.Манн и другие писатели-классики снова выдвигаются в качестве литературного образца. «Мы карлики за спиной великана», - пишет о Т.Манне один из громких бунтарей 60-х годов Г. Цверенц.

В очень разных произведениях 70-х годов, например, Г.Грасса, А.Андерша, П.Хертлинга, З.Ленца и других авторов, актуальной остается антивоенная тема. В книгах нового десятилетия писатели значительно расширяют охват событий. Речь идет не о судьбах отдельных людей, и даже не о переплетении отдельных эпизодов и судеб. А.Андерш в своем романе «Винтерспельт» (1974) повествует о противостоянии двух армий и подчеркивает значимость антифашистских настроений. Эпиграфом к роману он взял слова Фолкнера: «Прошлое никогда не бывает мертвым. Оно даже не уходит». Г.Грасс в повести «Встреча в Тельгте» (1979), обращаясь к событиям Тридцатилетней войны 17 века, пишет о войне и мире, о значимости искусства. При этом он высказывает опасение, что истинное искусство не может быть создано в годы смут, религиозных распрей и разрухи. Спустя годы, в романе «Траектория краба» (2001) Г.Грасс снова делает центральными события прошедшей войны и их влияние на цивилизацию. Рассказы о событиях сорокалетней, а потом и пятидесятилетней давности, об опустошительных последствиях

войны, сказавшихся не только в материальном мире, но и в духовной жизни человечества служат предостережением в ситуации реваншизма и нагнетания военной мощи и в 70-е и в 90-е годы. Молодые писатели, Петер Хертлинг в романах «Женщина», «Губерт или возвращение в Касабланку» (1978) и «Запоздалая любовь» (1980), Гюнтер Зойрен в повестях сборника «Прощание с убийцей» (1980), воссоздают историю Германии через детские воспоминания героев, которые автор соотносит с реальной жизнью. Воспоминания об отце и рассуждения ставших взрослыми сыновей помогают пересмотреть отношение к окружающим, оправдать «внутреннюю эмиграцию» отцов, их поступки и чувства. Двойная оптика в изображении событий создает особый ракурс восприятия истории.

Большое место в тематической палитре 70-х годов занимают проблемы, связанные с современной жизнью Германии: место личности в обществе и крушение личности, взаимоотношение поколений, тема разобщенности людей, тема любви и дружбы, роль художника и значимость искусства. Сквозь призму решения нравственных проблем представлены история и современность в романах Г.Белля «Групповой портрет с дамой» (1971). Прошлое в восприятии людей разных поколений показывают К.Вольф в романе «Образцы детства» (1976) и Г.Грасс в романе «Камбала» (1977). Вопрос о роли человека в его взаимосвязях с окружающими становится главным в повестях М.Вальзера «Болезнь Галлистя» (1972) и «На полном скаку» (1978). Особый интерес вызывает повесть «На полном скаку», где показан процесс деградации личности. Учитель Хальм, интеллеktуал и почетный бюргер, совершает поступок, не вяжущийся с его обликом. Во время бури он, чтобы спастись самому, выталкивает за борт яхты своего друга. При этом Хальм не чувствует себя убийцей. Так тема взаимоотношения людей приобретает оттенок «человек и уродующее его общество».

В 70-е годы публикует свои повести «Морской берег в двойном освещении» (1974) и романы «Красота шимпанзе» (1977) Д.Веллерсхоф. В поэтике этих произведениях Д.Веллерсхофа сосуществуют приемы, характерные для литературы модернизма, такие как отсутствие сюжета, разорванность повествования, и черты реалистического отражения действительности: попытка создать образ героя, фиксированное место действия в повести. Позже в романе «Победителю достанется все» (1983) они приобретут законченное выражение.

К середине 70-х годов в целостную картину складываются разнородные симптомы литературного процесса первых лет десятилетия. Это целостность позволяет обозначить характерные черты данного этапа литературного развития.

Прежде всего - это возвращение литературы к законченному, связному повествованию, что объяснимо возрождением интереса к сюжету и фабуле, от которых отказались неоавангардисты. Движение от формализма к реализму становится ведущим в литературном процессе. Однако это не исключает развитие постмодернистских течений, которые достигли высшей точки развития к 80-м годам.

Вторая черта литературы 70-х - возвращение к личности, к человеку. На первый взгляд, вопросы личности были в центре внимания неоавангарда. Но это личность, замкнувшаяся в себе, отказавшаяся от общества. В «текстах» неовангардистов отсутствовала человеческая индивидуальность. Здесь не было ни реалистического характера, ни субъективности экзистенциалистского героя. В «текстах» есть только языковые структуры, конструирующие «Я», не конкретный человек, не индивидуальность, а только конструкция. В 70-е годы в произведениях бывших авангардистов появляется человек действующий, самостоятельный и целостный. Примером может служить повесть П.Хандке «Нет желаний, нет счастья», новеллы Д.Веллерсхофа, а позже его роман «Победителю достанется все». Говоря о новом решении проблемы личности, следует подчеркнуть философскую направленность гуманитарной тенденции и психологический, аналитический подход к решению всей палитры вопросов данной проблемы. Тяга к философским раздумьям и желание осмыслить окружающий мир наметились еще в первые послевоенные десятилетия. В 70-е и 80-е годы они усилились в аспекте осмысления проблемы личности, человека в его настоящем и будущем, его сущности и судьбе. По мнению А.Зверева, философичность находит выражение в том внимании, которое авторы уделяют конфликту человека с самим собой, в его трагическом ощущении «непреодолимости перегородок между собственным существованием и жизнью всего человечества». Разочарование в жизни, нестабильность собственного существования, неумение творить добро и попустительство злу показаны авторами как значимые, но не единственные черты человека XX века.

И, наконец, третья тенденция литературы 70-х годов - возвращение к традиции. Она может быть представлено в плане

«ретро» и в аспекте осмысления нового времени. При этом речь не может идти о подражании классике. Обращение к традиции предполагает творческое исследование, которое может привести к стилизации, а может стать основой литературного спора.

Обращение к традиции - одно из многоаспектных явлений литературного процесса. Оно может быть выражено непосредственно в обращении к классическим произведениям, темам, образам или стилистической манере отдельных авторов. Традицию можно проследить и в обращении к известным сюжетам, например мифологическим. В этих аспектах показательно творчество двух драматургов Петера Хакса (род. в 1928) и Хайнера Мюллера (1929-1995). Действие их пьес может разыгрываться в Древней Греции и Риме, в Испании или Франции XV века, в Германии XVII и XX веков, и даже на небесах. Но в них всегда поставлены важнейшие гуманитарные вопросы человеческой цивилизации. Наверное, поэтому их решение представлено на примере проверенных временем истин и образцов: люди и мифы. В основе многих пьес Х.Мюллера лежат материалы газетных заметок. Часто основу сюжета составляют известные произведения коллег по перу. Среди них В.Шекспир, Ф.Гладков, А.Бек и другие. Но содержание пьес драматурга не сводится к повторению сюжета. Для Х.Мюллера главное - наполнить его философским содержанием и возвести на уровень поэтического канона. В обыденных спорах и столкновениях проглядывают трагические коллизии и глобальные проблемы. Герои теряют натуралистические контуры и превращаются в типы: Женщина, Рабочий, Солдат. Характерны для драматурга и пьесы обработки мифологических сюжетов: «Прометей. По Эсхилу.» (1969), «Эдип-тиран. По Софоклу и Гельдерлину»(1967) и другие. Обращение к мифу открывает для Мюллера возможность провести исторические параллели к современной ситуации. К мифологическим сюжетам обращается и П.Хакс. Сюжеты его комедий «Амфитрион» (1968), «Омфала» (1970), «Адам и Ева» (1972), «Пандора» и другие интерпретируют известный мифологический материал. Драматург, воспроизводя эмоциональную схему древних мифов, отражает нравственные искания своего времени: проблемы любви и привязанности, долга и ответственности, проблемы становления и развития личности, борьбы за идеалы человечества и его духовной свободы. В пьесе «Разговор в семье фон Штайн об отсутствующем господине фон Гете» (1976) вопрос о духовной

свободе представлен в аспекте духовной свободы художника. Примером послужило событие из жизни молодого И.В.Гете. Госпожа фон Штайн, видящая себя наставницей поэта и руководителем его светского воспитания, надеялась и на адюльтер. Однако развязка пьесы свидетельствует о другом. Гете, не попрощавшись, уезжает в Италию, он считает, что «искусство и жизнь питают друг друга, но союз поэзии и прозы жизни – невозможен». Такой вариант оценки роли искусства предлагает читателю и драматург.

Традиция использования мифологического материала в качестве источника сюжета берет свое начало в Средневековье. В XX веке она была обновлена в годы сложных кризисных ситуаций первой и второй мировой войн. Обращение к мифу в конце 60-х, в 70-е и в 80-е годы, определено стремлением писателей найти нравственные ориентиры в решении актуальных проблем. Важную роль в этом процессе выполняют и произведения К.Вольф - повесть «Кассандра» (1983) и роман «Медея» (1996). Обращение к мифу предполагает поиск новой формы. П.Хакс видит в жанре комедии возможность открыть накопленный опыт и знания. Мифологический материал, по его мнению, скрывает в себе возможность многозначных решений. Композиция романа К.Вольф «Медея» построена по принципу драматургической пьесы, герои которой, а они обозначены автором как «Голоса», произносят свои монологи-раздумья.

Приведенные примеры свидетельствуют о дальнейшем развитии поэтических категорий жанра и времени в ключе реалистического освоения действительности. Слияние реалистического и постмодернистского начал характерно для 80-х 90-х годов ушедшего века. При этом важно отметить сходство развития на разных поэтических уровнях: сохраняется тематическое многообразие предшествующих десятилетий и продолжают эксперименты с художественной формой произведений. Но новое время требует новых решений. Совершенствуется техника письма, обновляются поэтические средства и приемы создания временных и пространственных границ, открываются новые стороны решения морально-психологических проблем, на новый уровень постижения подняты философские проблемы Разума и Безумия, Истинного и Ложного, Добра и Зла. В 80-е годы в литературе Германии утверждается творческая значимость писателей, начавших свой творческий путь в 70-е годы: Бото Штрауса (род. в 1944), Ангелики Мехтель (род. в 1943), Бернта Энгельмана, Г.Воман (род. в 1932) и

других. Для их произведений характерно преломление остросоциальных мотивов сквозь призму чисто личных переживаний. Наиболее удачным произведением Г.Воман в 70-е годы можно считать роман «Паулинхен была дома одна», рассказывающий о том, как респектабельная пара журналистов удочерила сироту Паулу. Новые родители были уверены, что их интеллект и новейшие методы воспитания ребенка смогут сделать Паулу счастливой. На деле все оказалось иначе. Писательница утверждает: «Истинные человеческие чувства - стремление к уюту, вниманию и любви - нельзя заменить искусственными построениями». Воман считает, что общество превратило ребенка в объект своих манипуляций, ведь в этой жизни, согласно новейшим теориям все – и душевные переживания, и бунт, и искусство, лишь игра, забава, хеппенинг. Героями романов Г.Воман 80-х годов становятся люди с травмированной психикой, выбитые из колеи трудными жизненными обстоятельствами, переживающие душевный дискомфорт. Два романа «Ах как хорошо, что никто не знает» (1980) и «Игра в счастье» (1982) рассказывают о сложной женской судьбе. Их героини - духовно опустошенные люди, одинокие женщины, опекающие больных. Безысходность ситуации приводит врача психиатра Марлену Циглер в клинику и лишает последних надежд учительницу музыки Элизабет Зиммер. Морально-психологические причины болезни общества интересуют Б.Штрауса. На страницах его пьес 70-х годов и прозы, например, повесть «Посвящение»(1977) и роман «Хаос»(1980), глубоко раскрыт внутренний мир человека, объятый ужасом одиночества, потерянности и даже обреченности в суеде служебных дел и в кругу домашних. Рихарда Штроубека, продавца книжного магазина, бросает любимая и все попытки вернуть ее оканчиваются неудачей. Ханна стала наркоманкой. И причина видится в том, что ее жизнь с Рихардом была жизнью без духовной связи, без моральной поддержки, без любви. Герой романа «Хаос», служащий Института информации Беккер, находится на грани полного морального распада. Он, не видя цели работы, оставил институт. Он уверен, что все люди, в том числе и он сам, достойны презрения, поскольку современная наука «не оставляет места для гуманизма». Он пытается найти свое место в обществе, но видя бесплодность поисков, деградируя морально, возвращается в Институт. Бото Штраус беспощадно обнажает духовную пустоту своего героя, прикрытую наукообразными сентенциями. Он считает Беккера жертвою

обстоятельств, но не испытывает к нему жалости. Беккер полагает, что деградация современного общества ведет к гибели человечества, забывая о том, что в обществе есть и позитивные явления. Пророчество Беккера звучит апокалипсически, но оно относится лишь к нему и ему подобным: «Когда нас уже не будет, еще долго будет дуть ветер...». Творчество Б.Штрауса высоко оценено немецкой критикой. Его книга возглавляла список бестселлеров, его называют «надеждой литературы» (Райх-Раницки), его произведения нашли широкий отклик среди молодежи. При этом критика относит его книги к «литературе страха» или «опустошения». Тема духовного опустошения личности – таков новый аспект решения проблемы личности в 80-е годы.

Тип героя-неудачника, героя- аутсайдера, «чужого» своеобразно разработан в творчестве Патрика Зюскинда (род. в 1949). Некоторые критики рассматривают его творчество как явление литературного консерватизма и проводят параллели с творчеством Бальзака и Диккенса. Интерес читателей вызвала уже первая новелла «Контрабас» (1981). Это произведение с одним героем, внутренний монолог которого составляет бесфабульное содержание новеллы. Позже этот прием будет повторен в новелле «Голубка» (1987). Герой новеллы «Контрабасист» - музыкант, человек «скромный и бесконечно одинокий», страдающий от чувства собственной неполноценности. Единственный смысл своего существования он видит в музыке. Его инструмент олицетворяет для него весь мир. Контрабасист изолирован от окружающего мира, для него важнее каждая нота, каждая деталь инструмента. Он довольно беден, у него нет возлюбленной, у него нет друзей. Он излишне эгоцентричен. Он намеренно прячется от реального мира в комнате, обитой акустическими плитами. Герой иногда вызывает у читателя неприязнь, но чаще – жалость к человеку не без таланта, не сумевшему реализовать свои способности в обществе. Однако Зюскинд оставляет своему герою маленькую надежду «подняться вверх по иерархической лестнице и взглянуть на тех, кто пресмыкается внизу». Позже эта черта станет преобладающей в герое романа «Парфюмер». Неизлечимо стремление к одиночеству господина Зоммера из «Повести о господине Зоммере» (1991). Желание прервать зависимость от общества и мечта о полном одиночестве заставляют его искать убежища в одиноких прогулках и даже на дереве. Ущербный социально, как и Контрабасист, а позже

как законопослушный и пунктуальный, одинокий и уязвимый герой «Голубки», господин Зоммер живет богатой эмоциональной жизнью. Внешне герои Зюскинда неприметны, их отличает «комплекс изгоя» (термин А.Зверева). Но писатель подчеркивает, что его герои сознательно избегают общения. Малейшее изменение размеренного темпа жизни или окружающей обстановки вызывают у них психологический стресс, как например, у героя «Голубки». И это новый мотив в показе человеческого одиночества и разобщенности. Глубокий психологический анализ раскрывает неповторимый мир индивидуальности, интенсивную душевную жизнь, что придает характерам героев противоречивость и многоплановость. Известность П.Зюскинду создал роман «Парфюмер»(1985). Герой романа, Жан-Батист Гренуй, все тот же «маленький человек». Действие романа происходит в XVI веке во Франции. Писатель начинает с описания рождения героя и заканчивает его смертью, излагая историю в строгой хронологической последовательности. В этом можно видеть возвращение к традиции романа XIX века. По форме роман напоминает остросюжетный детектив. Нежеланный ребенок, родившейся у торговки рыбой, был выброшен матерью в корзину с отбросами, но кричал так громко, что его нашли. Мать казнили, кормилицы отказывались от него. Он рос в нищете, учился у кожевника, но благодаря своему таланту стал парфюмером. Мальчик обладал необыкновенным даром собирать запахи, мог видеть сквозь бумагу, ткань и даже каменные стены. В детстве он вызывал неприязнь и отвращение взрослых и сверстников, в общественной иерархии он находился на самом низком уровне. Выбор образа главного героя романа имеет параллели в истории литературы. Среди ему подобных Крошка Цахес, Квазимодо, маркиз де Сад и другие. С каждым из них Гренуя объединяют лишь отдельные черты. Он уродлив как Квазимодо, но у него нет доброго любящего сердца. Он стремится к богатству и славе как Крошка Цахес, но это не поэтическая мечта, а brutальная жажда власти. Гренуй осуществляет свои жестокие планы, он убивает людей, чтобы добыть нужный ему запах. Здесь обязательна параллель с тенью героя А. Шамиссо. И, наконец, печально известный маркиз де Сад с «преступлением страсти, совершаемым во имя познания истинной природы человека и порядка вещей в мире». Героями Маркиза двигали только страсть к наслаждению. Страсть и талант позволяют Жан-Батисту Греную, «маленькому человеку» и изгюю, возвыситься над людьми и над

миром. Он, жалкий ремесленник, становится властителем душ и жизнью людей. Чудовище, он достиг того, что его боялся и «любил» мир. В отличие от героев де Сада, Гренуй мечтал не о наслаждениях, он жаждал власти. «Он совершил подвиг, достойный Прометея. Он был более великий, чем Прометей. Он был Великим Гренуем!» Герой Зюскинда аморален. Выросший в мире пороков и нищеты, преступлений и жестокостей, он чужд моральных терзаний. Его смерть вызывает у читателя и облегчение, и печаль. Печаль – потому что герой мечтал освободиться от условностей, от обыденности повседневной жизни. Но смерть героя – это справедливое наказание убийцы. В этом неоднозначном поступке и его оценке можно проследить влияние философии экзистенциализма. Соположение Добра и Зла, присущие постмодернизму, также нашли свое выражение. В романе выстроена реальность, созданная фантазиями автора. Точнейшие реалии и детали жизни Франции XVI века использованы автором в ключе традиций исторического романа. Но, воплощая исторический колорит времени и пространства, они призваны создать новую виртуальную реальность. Можно назвать несколько традиционных тем, заданных в романе: это тема становления личности художника и тема творчества, тема человеческого одиночества и тема власти. Содержание романа Зюскинда трудно уложить в рамки традиционной палитры. Он богат образами-символами и мифологическими параллелями. Роман «Парфюмер» – роман-метафора, построенный по принципу постмодернистской игры, «а что если...». Тонкий стилист П.Зюскинд, умело используя традиции классики, сумел создать типичный образец пограничной литературы, синтетический жанр, развивающий эстетику постмодернизма. Мир реальный и мир виртуальный, традиции классики и постмодернизма в этом романе Зюскинда неразделимы. Это и обуславливает особый характер его поэтики.

Поэтика постмодернизма, в целом, неоднозначна. В ней развивается процесс девальвации искусства и утраты эстетических ценностей. На низком «ремесленном» уровне он оборачивается отменой ценностей и созданием изоциренных приемов стилевых новинок. При этом иерархия определяется не художественным уровнем, а требованиями «читательского рынка». Роман П.Зюскинда отрицает эти критерии.

Литературные произведения 80-х годов свидетельствуют о дальнейшем развитии характерных признаков, отличающих литературный процесс предыдущих десятилетий. Среди них следует назвать углубление философской направленности произведений, усиление роли символа и условности, создание новых форм изображения внутреннего мира персонажей, изменение жанровых границ, трансформации традиций мифологизма, натурализма, готики или барокко и появление неонатурализма, неомифологизма, новой готики и необарокко. В целом развитие литературного процесса в эти годы подтверждает мысль о взаимообусловленности развития разных поэтических и эстетических систем.

В последнее десятилетие XX века мир вступил потрясенный событиями в Восточной Европе. Скоротечный распад государственных режимов, глубокая социально-политическая и экономическая трансформации побудили снова обратиться к вопросу – что такое исторический процесс и какова в нем роль человека. Быстрая глобализация Европы, распространение новых технологий, Интернет и СМИ изменили восприятие окружающей действительности, создали новый мир с новым временным и пространственным восприятием.

Одной из первых европейских стран эти события пережила Германия - 3 октября 1990 года страна объединилась. Столь радикальное изменение действительности повлекло за собой изменения мировоззренческих и эстетических позиций, изменение восприятия окружающего мира, изменения в культуре. Особое место завоевывает масскультура. Нарушение стереотипов, энтропия, характерная для постмодернизма, затронула духовные ценности и стала определяющей в молодежной субкультуре. Последнее десятилетие – время смены поколений писателей ФРГ. В 90-е годы ушли из жизни Х.Мюллер и В.Кеппен, С.Хермлин и Э.Штриматтер, В. Хильдесхаймер и Т.Бернхард, М.Фриш, Ф.Дюрренматт и другие. В прошлое ушло не только поколение писателей. С ними закончилась послевоенная литература, хотя тени войны не исчезли в произведениях молодых и зрелых писателей в конце XX века и даже в первые годы нового века. О войне пишут Гюнтер Грасс, Ева Демски, Максим Биллер и другие. Изменились приоритеты жанров и направлений. Ведущие позиции приобрела эротическая и криминальная литература, из 80-х перешагнули новая готика и эзотерическая литература. В вокабуляр литературоведов вошли

термины «метафизический реализм», «волшебный реализм», заговорили о постреализме и после постмодернистском периоде в литературе.

Проблема связи истории и современности остаются в качестве основной в книгах мэтров – М.Вальзера, К.Вольф «Что остается» (1990), Г.Грасса «Мое столетие» (1999). Именно этот роман Г.Грасса был удостоен Нобелевской премии в области литературы. Писатель показывает XX век как век беды, век войн и уничтожения человека. Главная особенность романа состоит в том, что, воплощая в художественном материале тему войны и вины, автор не ищет виновных, а как всякий честный человек «принимает вину на себя». Вину за соучастие или неучастие. Вину за деяние или за молчание. Современность в ее связи с историей представлена в романах Бото Штрауса «Песнь козлов все громче»(1993), Томаса Бруссига «Герои как мы»(1999), «В самом конце солнечной аллеи»(2000). Исторический роман-утопия М.Клибергса «Сад на севере» и монументальный роман в стиле необарокко К.Шмидта «Экспедиция Гуннара Леннефсена» поднимают нравственные проблемы современности. Наиболее интересным представляется решение вопроса об историческом процессе и роли в нем человека в книгах Георга Кляйна, Ф.Хоппе и К.Крахта. Все три автора представляют историю человечества во время путешествия. Георг Кляйн (род. в 1953) в романе «Либидисси» (1998) пытается постичь современность, рисуя картины будущего. Герой романа, немец Спайк, отправляется в город «Либидисси», столицу какого-то восточного государства, известного еще в античные времена. Жизнь города, поклонение идолам, религиозное сектантство, болезнь героя и жителей города - эти и другие данные о событиях, которые могут случиться в будущем, Спайк по пневмопочте отправляет некоему шефу. В конце выясняется, что Спайк приехал совершить убийство, но его самого преследуют киллеры. Сюжет выстраивается довольно сложно из-за многочисленных ассоциативных отступлений и фантастических видений героя. Несостоявшаяся история призвана помочь понять реальную жизнь. Путешествуя по морю, стремится познать историю человечества и героиня романа Фелициты Хоппе (род.в 1960) «Пигафетта» (1999). Роман создавался как серия очерков-репортажей для газеты «Франкфуртер Алльгемайне». В газетных статьях подробно описывались детали путешествия. Роман соединяет в себе рассказы о беседах героини с Антониом Пигафетта, человеком,

жившим в XVI веке. Необычна структура романа. Он состоит из восьми глав, каждая из которых поделена на части. Кроме того в повествование включены еще девять отрывков, расположенные внутри глав. В романе действие происходит в наши дни, а Пифагетта – только портрет на стене. Но его голос слышит путешественница и, сидя в кресле, долгими часами беседует с ним о реалиях его времени, о проблемах своей жизни. В отличие от Кляйна, Ф.Хоппе четко проводит границу между фантастическим и реальным, включая исторические реалии, технические и навигационные подробности путешествия. Поиск контакта времен и цивилизаций представляет роман Кристиана Крахта «1979» (2001). Роман состоит из двух частей – «Иран» и «Китай», куда в 1979 году отправляются два героя-европейца. Цель путешествия – познакомиться с восточной поэзией и философией, изучить китайский язык, одним словом приобщиться к восточной культуре. Восток привлекал европейцев, озадаченных упадком Запада, еще в 20-е 30-е годы. Позже их увлекла культура Востока, но не столько потому, что в ней отражался образ жизни незнакомых народов, сколько из-за огромного запаса энергии, которая, как казалась европейцам, «способна перевернуть мир». Для знакомства с этой культурой отправились в путь Кристофер и автор-повествователь. Кристофер гибнет при загадочных обстоятельствах. События и люди, с которыми сталкивается во время путешествия автор-повествователь, позволяют представить многообразную жизнь Востока: богемская иранская вечеринка, на которой присутствуют парень со свастикой и девочка-наркоманка, паломничество в Тибет, китайская колония. Конфликт романа запрятан в подтекст и не важен для развития сюжета. Главное для автора показать жизнь другой страны, интерес к которой обусловлен общими тенденциями глобализации и поиском контактов между цивилизациями.

Важную роль в произведениях 90-х годов играет нравственная проблематика. Она присутствует в книгах писателей, начавшихся публиковаться в конце 80-х в 90-е годы. Это Юдит Херманн, Марсель Бейер, Биргит Вандербеке и другие, в чьем творчестве переплелись разные эстетические принципы. Ведущими темами по-прежнему остаются тема взаимоотношения между людьми, любви и одиночества. Важно отметить, что молодые авторы часто выбирают нетрадиционный путь представления этих проблем. Их героев отличает необычность действий. Собственное одиночество и бездушные окружающие заставляют искать настоящую любовь, меняя

возлюбленных, героиню сборника рассказов Ф.Хоппе «Пикник парикмахеров». Нетрадиционные любовные связи и даже патология кровосмешения присущи героям Максима Биллера. Сам писатель создает себе имидж дерзкого остряка, шокирующего читателя непристойностями. Но это только маска, за которой писатель скрывает свои истинные убеждения. Временами он кажется старомодным, консервативным автором, но это кажущаяся старомодность. М.Биллер выступает за традиционные ценности, но любит дурачить своего читателя. Лучше всего об этом свидетельствует повесть «Грустный сын для Поллонека». Структура повести напоминает русскую матрешку: узнав одну историю, читатель раскрывает следующую, миниатюрно, но по новому открывающую смысл первой. В центре рассказа вопрос об истинном и видимом в жизни и человеке, вопрос о том, что такое правда. Во время событий 1968 года в Чехословакии геройски ведет себя эмигрант по имени Мириан Холуб. Но рассказчик, его зовут Поллок, знает, что в сталинские времена Холуб был доносчиком. Вторая история рассказывает о том, что Холуб донес на отца Поллока, защищая свою любовь. Двое молодых людей любили одну девушку, а она не могла сделать выбор. Третья история рассказывает третью правду. Отец рассказчика - еврей и Холуб пытался спасти его от смерти в концлагере. Узнав все истории, рассказчик едет в бывший дом отца и через окно видит, как собирается на ужин все семейство. Типичный хеппи-энд. Важно только отметить, что семья для М.Биллера, не основа общества, а источник ссор и споров. В романах и рассказах М.Биллера есть традиционные начало и конец, но композиционная структура произведений полностью нарушена. Автор рассказывает историю в разных вариантах от имени разных действующих лиц. Так в рассказе «Дочь» несколько рассказчиков – отец, дочь, какое-то «Я» и даже мертвый ребенок. Тайна открывается в двух последних историях. Дочь Мотти убили на улице и отец в воспоминаниях ищет ее образ. Так вырисовывается стилевая манера М.Биллера, основанная на принципах постмодернистской энтропии содержания и формы.

Представленные произведения не исчерпывают содержания литературы 90-х годов. Прежние этические и эстетические нормы сохраняют свое значение. В рамках реалистической традиции пишет свои рассказы Хельке Зандер «Истории трех дам К.»(1991). Три дамы проводят отдых в высокогорной деревушке. Объединило их

одиночество и предательство бывших друзей. Каждая из женщин рассказывает свою историю. Параллели напрашиваются сами собой. Можно добавить, что Х.Зандер дает своим героиням имена на К., что в сумме составляет те три пресловутые К.К.К., столь типичные для жизни немецкой женщины. Внешне незатейливые сюжеты скрывают в себе мощнейшие эмоциональные заряды, состоящие из страсти, обиды, обмана, боли за предательство и измену. Друг одной из К. помогает ей составить завещание. Случайная ссора и расставание открывают подлость: согласно договору страховку, в случае ее смерти, получил бы ее друг, а она получит страховку только, если доживет до 85 лет. Оскорбленная предательством К. рвет ковры, бьет посуду и в качестве 50% компенсации отправляет бывшему возлюбленному. Краткий рассказ и тривиальный сюжет таят глубокий эмоциональный заряд и побуждают к философским раздумьям.

В декабре 1999 года российский критик А.Дмитриев, отвечая на вопрос « Как смогли бы назвать основное направление 90-х годов будущие историки литературы?» сказал: «Реализм, который вобрал в себя приемы тоталитарных направлений – от авангардизма до постмодернизма». Эта оценка еще раз подтверждает мысль о главенстве синтеза художественных систем в литературе второй половины XX века.

ВОЛЬФГАНГ КЕППЕН  
Wolfgang Koeppen (1906-1996)

Творчество В.Кеппена привлекло внимание читателей и критики еще в 30-е годы XX века. Его первые романы «Несчастливая любовь» (1934) и «Стена шатается»(1935) - были тематически связаны с литературными традициями рубежа веков (тема несчастной любви, семьи и брака), а стилистически следовали технике Д.Джойса, А. Деблина и Дос Пассоса. Но в них была неповторимо воспроизведена та атмосфера отчаяния и безысходности, одиночества и безнадежности, которая определяла мироощущение, царящее в Германии начала века. В основе ее лежало «сознание неуверенности» и тот «страх жизни», что, по словам Г.Манна, «...стал известен в Германии и чувствовал себя как дома». В подобной ситуации внешние положительные начала теряли свое значение, а смысл абсолютного мог сохраниться лишь как претензия в отрицании. Эмоциональная напряженность, богатая образность, порой

избыточное пристрастие к символике и метафоричности определили творческую манеру раннего Кеппена и нашли дальнейшее развитие в трилогии, созданной писателем с 1950 по 1954. Это были романы «Голуби в траве» (1951), «Теплица»(1953) и «Смерть в Риме»(1954), где основная идея раннего творчества, противоречие мечты и действительности, также получила свое развитие. Центральной темой этих романов становится тема «непреодоленного прошлого», но в отличие от писателей «Группы 47» изображает не войну, а послевоенную западногерманскую действительность.

Персонажи романа «Голуби в траве» (1951) – «дети войны», лишенные «корней» и поставленные в ситуацию неуверенности. Формула, предложенная Гертрудой Стайн ( pigeons on the grass) является не только названием книги, но и девизом современной жизни: люди ищут спокойное место, понимая, что им предоставлена лишь «пауза на выжженном поле битвы». Действие происходит в Мюнхене в один из дней 1948 года. Мало кто из многочисленных персонажей романа способен делать выводы из прошлого. Старики и дети, актеры и писатели, солдаты американской армии и немецкие служащие пытаются вернуться к прошлой жизни. На первый взгляд их поступки кажутся бессмысленными и случайными. Но их судьбы, в отличие от героев ранних романов, обусловлены вполне конкретными историческими обстоятельствами. Их жизнь деформирована войной, фашизмом и той действительностью, где господствуют ненависть и жажда наживы. Мотив одиночества и разобщенности людей приобретает в этом романе более четкий смысл. Катастрофа исчерпала талант художника Филиппа: «Он не знал волшебного слова. Он забыл его. Ему нечего было сказать». Им владеют скепсис, глубокое уныние, страх и неуверенность, чувство утраты собственного достоинства: «...тысячи раз за день он хотел каждым шагом исправить свое мнение об отношении с окружающим миром», понимал «свою вину, вину каждого, прежнюю вину, вину предков, вину издалека». Но он отказывался от действия. Призыв американского поэта Эдвина, прообразом которого считают Т.С.Элиота, возродить античные и классические ценности, остался не услышанным. Не знают, что делать дальше люди, далекие от искусства: носильщик Йозеф, переживший две мировые войны, негр Вашингтон, мечтающий о мире, где будет царить справедливость и другие персонажи. В романе отсутствует сквозное действие. Отдельные параллельные эпизоды создают мозаичную структуру

произведения, отражающую пеструю движущуюся картину реального мира. Истории персонажей иногда пересекаются, а герои оказываются связанными друг с другом тесной ассоциативной связью. Дробленные эпизоды - эта судьба раздробленной войнами Германии, это зыбкий и ненадежный мир обывательской суеты: «Мир парил в воздухе. Все казалось возможным». В.Кеппен противопоставляет миру робких надежд реальность грядущей бесчеловечной катастрофы: «Над городом шли самолеты - птицы, предвещающие несчастье. ... Они опять были дома, они возвращались в строй. ... В Европе размещены сверхмощные бомбардировщики». Контраст мечты и действительности усилен во втором романе трилогии, «Теплица», где утраченной оказывается даже робкая надежда. Местом действия выбран Бонн. И первый намек в названии романа призван подчеркнуть прежде всего душный климат в новой столице Германии, расположенный в котловине между горами. Постепенно писатель расширяет границы символа. «Германия - это большая общественная теплица ... но в ее пышности нет сердцевины, все истлело, все старо». В.Кеппен точно и ярко описывает жизнь города, его дома и улицы, кабинеты политиков, коридоры бундестага; он воспроизводит политический мир страны: лобби, пресса, представители правящей верхушки, готовые к компромиссу политики. И хотя знающий читатель может увидеть в героях романа черты реальных политиков тех лет, для Кеппена главным является изображение типов, олицетворяющих политическую жизнь Германии на пути реставрации. Картина жизни страны на этот раз представлена писателем через восприятие одного героя. Это Кетенхейве, депутат бундестага от оппозиции, «человек совести и, таким образом, источник всяческих неприятностей», пишет автор. Вернувшись из эмиграции в Германию, он надеялся «помочь, построить, залечить раны, растить хлеб», хотел «создать для нации новые основы политической жизни». Но, понимая тщетность своих мечтаний, он кончает жизнь самоубийством. В.Кеппен подчеркивает в характере Кетенхейве донкихотские черты: герой жаждет делать добро для других, но должен нести наказание за свою доброту и стремление помогать страждущим. Кетенхейве понимает, что идет игра: «Игра опять началась. Старая игра?» Старая «игра», в которой счет идет на людей, на будущее. В.Кеппен создает многогранную картину боннской действительности и в тоже время сосредотачивает внимание читателей на внутреннем мире героя. Кетенхейве, как и художник

Филипп, представляет то поколение сорокалетних, что в 50-е годы должно было бы в силу своего возраста играть решительную роль в общественной жизни. Но этого не происходит и потому надежды, постулаты и планы остаются не реализованными. Кетенхейве осознает свою слабость и неуверенность: «Он отступил. Он отступил в 1933, он отступил в 1939. Он отступил от политики». При этом Кеппен критикует не только политический мир Германии. Его герой самокритичен. Кетенхейве понимает, что его отступничество сказало и в семейной жизни. Постоянная занятость на работе стали причиной одиночества его жены Эльке, она тоже закончила жизнь самоубийством. Обновление, о котором мечтали в эмиграции, не происходит. Кеппен раскрывает проблему поколения и критически представляет тему политического обновления Германии. Причина отступничества Кетенхейве скрыта в безразличии людей. Кетенхейве - первый из персонажей писателя, который пытался преодолеть свою пассивность, хотя, как пишет в эссе о Кеппене Марсель Райх - Раницки, Кетенхейве не может быть оппортунистом, т.к. он гибнет от собственных недостатков.

Размышления о судьбах мира, о прошлом и будущем, о войне и мире, о добре и зле приобретают еще большую значимость в третьем романе «Смерть в Риме». Как показывает само название, действие происходит в Риме. Но вечный город - это фон, одновременно конкретный и метафоричный, на котором развиваются события, связанные с жизнью Германии. В.Кеппен выбирает новый социальный слой героев. Хотя это по прежнему поколение людей, прошедших войну, но на этот раз это те, кто виновен в войне. Одним из центральных героев является бывший генерал СС Готлиб Юдеян, заочно приговоренный на Нюрнбергском процессе к смерти и скрывающийся от возмездия в одном из восточных государств. Юдеян - воплощенное зло, дух насилия, садист, который спустя много лет с наслаждением рассматривает фотографии убитых и изувеченных им людей. Юдеян- воплощение ужасов смерти: «он сам был смертью, грубой, подлой, неповоротливой, бездарной смертью». Он не считает себя виновным, ведь он служил отечеству и «смерть была единственная сила».

Юдеян боится жить, «не имея приказов». Поэтому он и его жена Ева мечтают о возрождении тысячелетней империи. Эти фигуры не одиночны. Рядом с ними торговец оружием генерал Тойфельсхаммер национал-шовинист Пфафрат, его сын, многообещающий карьерист

Дитрих. Эта группа представляет людей, блаженствующих при любом политическом режиме, демагогически приспособляющихся к политическим поворотам. Жизнь в Германии представляют не только они. Среди действующих лиц важную роль играют сыновья Юдеяна и Пфафрата: молодой талантливый композитор Зигфрид Пфафрат и священник Адольф Юдеян. Адольф становится служителем церкви в знак протеста против бесчеловечности родителей. Однако он не смог найти опоры в вере и церкви. Наиболее яркой контрастной фигурой романа является Зигфрид Пфафрат, персонаж, близкий автору. Зигфрид не приемлет все, связанное с Юдеяном - войну, убийства, идеологию фашизма, казарменную муштру, попрание человеческого достоинства. Он не может простить поколению отцов ужасные страдания, которые они принесли человечеству. С образом Зигфрида в романе связана еще одна важная тема - тема художника. Автор современной музыки, Зигфрид намеренно выбирает путь одиночества. Он не может жить в Германии, стране преступлений и насилия, и мечтает о стране, где люди жили бы в «дружеском общении». Мотив человека, порвавшего с семьей, характерен для литературы Германии 50-х годов. Но если у Белля герой не может окончательно уйти от близких, то Зигфрид однозначно выбирает многотрудный путь художника в мире расчета и подлости.

Проблемы, которые волнуют Кеппена- романиста, присутствуют и в его путевых очерках 60х годов, а также в новеллах 70-х - 80- х годов. В.Кеппен сказал в одном из своих интервью: «Каждой строкой, которую я написал, я выступал против войны, угнетения, бесчеловечности, бессердечности и смерти». В этих словах, как и в книгах писателя, звучит не только тревога за настоящее, но и озаренная надеждой вера в человека, в его разум, в мудрость литературы.

ГАНС ЭРИХ НОССАК  
Hans Erich Nossak (1901-1977)

Первые произведения Г.Э.Носсака были опубликованы в 1947 году. Это были стихотворения, роман «Некийя», годом позже сборник рассказов «Интервью со смертью». В 30-е годы публикация его произведений была запрещена из-за острой социальной направленности, а в 1943 году почти все ранние рукописи сгорели

вместе с домом Носсака во время бомбардировки города Гамбурга. Формирование мировоззренческих позиций и художественной манеры писателя по сути произошло еще в довоенные годы, но война, несомненно, сказалась на его восприятии. Носсак однозначно не «вписывался» ни в одно из направлений, не входил ни в одну из групп или школ. В 20-е годы он был близок к левым кругам немецкой интеллигенции и, отказавшись от финансовой поддержки отца, работал на фабрике. Войну, как и бомбардировку Гамбурга наблюдал как бы «со стороны», не участвуя в военных действиях. Он считал, что бомбардировка Гамбурга - это событие, которое нельзя описать в пределах реального времени и пространства, а можно только представить как мифологическую модель мира. Реальная картина пожара в Гамбурге легла в основу картины мира, созданной Г.Э.Носсаком с точки зрения интеллектуала, человека, живущего, по мнению писателя, в оппозиции к обществу. Писатель уверен, что нормы общества таят угрозу для личности. Образ «конца света» и образ «уцелевшего» становятся основными компонентами, определяющими его художественный мир. Характерной формой произведений Носсака стала философская парабола. Этические моменты помогают понять, почему трагедийность мироощущения носит у Носсака более умопостигаемый, более «вселенский» характер по сравнению с писателями фронтового поколения. В этом плане наиболее характерны повести «Гибель» и «Интервью со смертью», в которых, как утверждали критики, Носсак заглядывает «за пределы загадок и реальностей того непонятного существа, которого мы именуем человек». Все герои писателя представлены в экстремальных ситуациях. В повести «Интервью со смертью» некий интервьюер приходит в мещански обставленную квартиру Смерти, прогуливается с ней по городу (Смерть при этом одета в синюю солдатскую шинель и дешевую шапчонку) и убеждается в ее коварстве и жестокости. Однако сюрреалистическая на первый взгляд повесть напоминает о реальных жестокостях нацистских палачей в свободное время играющих на скрипке или губной гармошке, любующихся фотографиями родственников и возлюбленных или подсчитывающих золотые зубные коронки убитых ими людей. Описывая бомбардировку Гамбурга в рассказах «Гибель», писатель внушает мысль, что речь идет о крушении мира. Реальная картина постепенно приобретает апокалиптические черты и к концу повести оформляется как символ: человек после вселенского пожара остается один на голой

земле. При этом Носсак не бесстрастный наблюдатель событий, он - человек, пытающийся понять причину катастрофы и извлечь из нее урок: «... речь должна идти о неверном обращении людей с вещами, об их вине в крушении этого мира». Писатель обвиняет людей в утрате истинных человеческих ценностей и предательстве прошлого. Эта мысль становится ведущей в романе «Некийя», подзаголовок которого звучит, «Отчет уцелевшего». В этом романе исчезают реальные события. Роман рассказывает о приключениях героя в царстве мертвых. Первое видение, а содержание романа составляют видения уцелевшего, представляет мертвый город, который символизирует день катастрофы и останки реального мира. Герой беседует с тенями жителей бывшего города, но заранее убежден, что «люди с рациональным «допотопным» сознанием его не поймут...». Собственно, герою и не нужен контакт: «Мне самому эти люди не нужны. Я знаю прекрасно, что могу жить на опустевшей земле и не умру от одиночества. Я буду жить с моими словами.» Смерть здесь - не физическая гибель города или его жителей, а атмосфера, в которой живет уцелевший герой. Действие происходит в мире, в котором отсутствуют все пространственные или временные связи между событиями. Экзистенциалистские мотивы «бытия в смерти», одиночества и отчужденности человека, стоящего на границе двух миров, сопряжены с проблемой вины человека и причинах катастрофы. Носсак отказывает разуму в силе и единственную реальность, которая способна возместить убытки от разума он видит в искусстве. Новые возможности очищения человечества писатель представляет во втором видении героя, попавшего во вневременную область мифа. Внешне эта часть романа напоминает путешествие в Аид Одиссея из XI песни поэмы Гомера. Герой, несущий на себе проклятия всех мужчин, развязавших и опозоривших род свой пол, видит в Клитемнестре не жену Агамемнона, совершившую злодейское убийство, а мученицу, мстящую за войну, за позор дочери, за боль сына, за то, что война лишает женщин материнского счастья. Носсак считает главным виновником катастрофы «регламент» разума и видит в женском начале возможность обновления человечества. И хотя эта мысль созвучна философии иррационализма начала века, в ней можно проследить и актуальный для конца 40-х годов политический антивоенный смысл. Важно отметить, что парадоксальная интерпретация древнего мифа становится, начиная с романа «Некийя», художественным приемом писателя. Античность

издавна считается гуманным началом и основой европейской культуры. Носсак, обращаясь к истокам, ищет в них недостатки цивилизации: героизм Агамемнона и Одиссея, приведший к многочисленным человеческим жертвам, теряет свой смысл. В рассказе «Кассандра» вернувшийся с войны Одиссей неохотно рассказывает о войне: «с ним творилось что-то неладное. И так было с большинством мужчин, прошедших десять лет на войне. Они отвыкли от мирной жизни». Устал и не видит смысла в жизни Агамемнон, поэтому, зная со слов Кассандры о готовящемся убийстве, он все-таки плывет в Микены. Носсак соединяет идеи мифа и философии XX в. в единую этическую дилемму, разрешить которую его героям не удастся. И если герой из «Некийи» видит свой долг в том, чтобы «... стоять лицом к городу и следить, чтобы никто туда не шел», то действующие лица в рассказах - «Кассандра», «Орфей и ...» не видят смысла в дальнейшей жизни. В своих произведениях этих лет писатель, используя мифологическую основу, в разных вариациях показывает состояние человека «психологически готового к восприятию иного мира». В рассказе «Клонц» автор пишет: «Нынче в полдень - не знаю, по какой причине, - я вдруг заметил, что иду строго по черте, отделяющей реальность от того, что считается нереальным». Критики по-разному называют этот мир Носсака – «запредельным», «миром за предельной чертой», «незастрахованным», но при этом они едины во мнении, что хрупкий барьер отделяет земную жизнь героев Носсака от чего-то иного, незримого для окружающих людей. Особенно ясно двоемирие представлено в романе «Спираль» (1956). Сама композиция произведения как бы воспроизводит философию бытия: пять новелл с разными сюжетами и героями объединены в одну романную структуру: «На берегу», «Механизм саморегуляции», «Невозможный допрос», «Помилование» и «Знак». Витки-новеллы воспроизводят хронологию становления героя: почти мальчик, затем студент, позже зрелый человек перед судом, помилованный арестант и наконец, - замерзший труп. Событие в каждом витке можно истолковать в реалистическом плане. В новелле «На берегу» возникает образ реки-жизни, которую нельзя переплыть. Во втором «витке» описываются принципы функционирования механизма инженера, мечтающего превратить себя в машину. Не менее реалистичен рассказ о суде в новелле «Невозможный допрос». Но во всех рассказах присутствует второй план, который основан на ощущении «двоемирия». Смерть

дает людям новое измерение жизни. Обычным людям этот мир кажется абсурдным, нереальным. Для героев Носсака он более реален, чем мир присутствующих. Сам герой из новеллы «Допрос» понимает, что жена ушла в запредельный мир, «сделав шаг в Ничто». Из иного мира улыбается замерзший стоя человек в последней новелле. Эта гротескная улыбка парализует волю полярников и они оказываются перед чертой, за которой их ждет безысходность. Соединение реального и идеального призвано подчеркнуть угрозу жесткого мира, построенного «по законам смерти и страха». Отсутствие противопоставления двух миров придает особое психологическое напряжение описанию. В этих произведениях Носсака проявляется неоднозначность его мировоззренческих позиций. С одной стороны, он подчеркивает в своих героях миссию спасителя людей, как например, герой романа «Некийя». С другой стороны, непрактичность героев, их терпимость и любовь к ближнему, непонятые миром, становятся причиной отчуждения и гибели героев. В последующих романах 60-х годов, таких как «Младший брат» (1958), «После восстания»(1961), конкретно-историческая проблематика практически отсутствует и появляются новые символы, такие как образ «Младшего брата» или «ангела», беззащитного человека, который появляется в ситуациях утраты человеком воли, а само лицемерие которого несет окружающим смерть. Интересно отметить, что в своей «Автобиографии» Носсак писал, как он, узнав о смерти Альбера Камю, «оплакивал в нем своего младшего брата». Однако и в эти годы реальная, конкретная проблематика современности присутствовала в творчестве Носсака, например, в романе «Не позднее ноября» (1955). Это историю любви, написанная в ключе традиции темы преступной любви Паоло и Франчески. Она рассказывает о том, как Марианна Хельдеген, жена богатого промышленника, ради любви к писателю Бертхольду Менткену оставляет семью, попирая моральные нормы своего класса. Но смерть в автомобильной катастрофе лишила значимости ее стремление порвать с ненавистным окружением, и шагнуть в негарантированный мир. Камерная история любви приобретает реалистическую психологическую основу. Марианна бежит от бездуховности своего мира. Ее иллюзии рушатся, доказывая невозможность счастья в мире, лишенном человечности. Стремление разобраться в причинах одиночества и «непонятости» человека в современном мире усилилась в творчестве второй половины 60-х

годов. В романе «Дело Д'Артеза» (1966) изображение действительности близко традициям классического реализма. Трагизм ситуации жизни современного человека получает здесь конкретное социальное и психологическое обоснование, хотя действие, происходящее в современной Западной Германии, постоянно прерывается экскурсами в прошлое. «Д'Артез»- это псевдоним артиста-мима Эрнста Наземанна, сына уважаемого фабриканта, сотрудничавшего в годы войны с нацистами. Эрнст в годы войны был в лагере. Ему претят мораль, беспринципность и деячество, царящие в семье. Так автор трансформирует тему взаимного непонимания и некоммуникабельности людей. Носсак внимательно прослеживает судьбы действующих лиц и их причастность к войне. Он далек от мысли обвинять всех, он разоблачает потенциальных убийц и предателей и сочувствует неприкаzanным. В романе «Дело д'Артеза» писатель впервые создает образ человека, прорвавшего круг одиночества. У Эрнста есть друзья, которые формируют сопротивление миру жестокости. Автор показывает те ценности, которые стоит охранять - это искусство д'Артеза. Однако в последующих произведениях «Неизвестному победителю»(1969), «Украденная мелодия» (1972) и «Счастливый человек»(1975) Носсак вновь возвращается к мифологизирующей тенденции, обусловленной пессимизмом его мировосприятия. Писатель пытается взглянуть на происходящее с нетрадиционной точки зрения, и увидеть в частном общие закономерности. Ощущение безысходности не лишило Носсака моральной опоры. Он верил в предназначение искусства и гуманистическую силу литературы.

ГЕНРИХ БЕЛЛЬ  
Heinrich Voell (1917-1985)

В одном из своих интервью начала 60-х годов Генрих Белль так определил задачу писателя: «Писатель должен с помощью своей фантазии извлечь действительность из фактов». Г.Белль относится к числу тех, кто охотно объясняет свои мировоззренческие и эстетические позиции, что не в последнюю очередь обусловлено неоднозначностью оценки критикой политических и религиозных воззрений писателя, особенностей стиля и поэтического мира его произведений.

Среди причин, побудивших его стать писателем, сам Белль называет кризис общества в 20-30-е годы, надолго определивший содержание литературы: романтическую загадочность и анонимность большого города, ставящие неисчислимы вопросы перед вдумчивым наблюдателем, и творчество таких писателей христианско-нравственного направления как Ф.Достоевский, Ч.Диккенс, Честертон, Поль Клодель, Ивлин Во и многие другие, повлиявшие на становление его этических взглядов. Некоторые критики называют его «католическим романистом». Г.Белль воспитывался в католической среде и религиозное начало занимало важное место в его мировоззренческой концепции мира. Однако он страстно обличал политическую и социальную практику служителей церкви. «Я принимаю религию не как нечто церковно-абстрактное, а как единение людей», - говорил писатель.

Вера в человека стала основополагающей в его политической программе и определила нравственные критерии писателя.

Белль не принадлежал ни к одной из политических партий, хотя считал, что «богемный стиль поведения интеллектуалов в 20-е годы оказал роковое действие на историю и политику...». Он выступал за «ангажированность» писателя, толкуя ее как основу художественного творчества, и заявлял: «Там, где ты чувствуешь себя в родном доме, ты должен вмешиваться сам и позволять вовлекать себя в общественно-политическую жизнь».

Писать Белль начал еще в 30-е годы, но война прервала его творчество и первые его рассказы были опубликованы лишь после войны. В малой прозе этих лет, а затем в крупных произведениях преобладала тематика военных лет. Уже в ранней повести «Поезд пришел вовремя» (1949) Белль рисует историческую обреченность похода Гитлера «на восток». Важно и другое: писатель оправдывает дезертирство героя из гитлеровской армии и считает его единственно правильным нравственным решением. Часто писатель связывает события довоенного, военного, а затем и послевоенного времени. Наличие двух временных пластов становится структурным принципом его поэтики. В своих ранних рассказах «Тогда в Одессе», «Весть», «Путник, когда ты придешь в Спа...» и других Белль почти протокольно описывает обстановку, в которой проходит действие, представляет действие и действующих лиц, при этом читателю часто предлагается оптика самого героя.

В рассказе «Путник, когда ты придешь в Спа...» описана история раненного солдата, которого на носилках несут по лестнице госпиталя, расположенного в здании школы. «А на маленькой узкой площадке, где мне в течение нескольких секунд удалось лежать на моих носилках прямо, висел необыкновенно большой, необыкновенно яркий портрет старого Фридриха в небесно-голубом мундире, с сияющими глазами и большой блестящей золотой звездой на груди». («Путник, когда ты придешь в Спа...»).

Событийность в рассказах Белля, хотя и воссоздана достоверно, предполагает постепенное появление второго плана, усиленного аллегорическим подтекстом. Г.Беллю было необходимо привезти раненого солдата в ту гимназию, где он учился, где он писал классическую фразу «Путник, когда ты придешь в Спа...». Сделать нравственный вывод из повествования писатель поручает читателю, поэтому в большинстве его рассказов нет логического конца; завершить рассказ должен читатель.

«.. я оглядел себя сверху донизу - и все увидел. Они распеленали меня, и у меня не было больше рук, не было правой ноги, и я внезапно упал навзничь. Мне нечем было держаться; я закричал...» .

«Молока,- сказал я тихо ...» Ключевыми служат слова «распеленать» и «молоко», напоминающие о детстве и косвенно на зависимость и незащищенность человека от обстоятельств.

Параллельные действия - внешние и внутренние - часто присутствуют в произведениях Белля и являются приемом, отражающим основной конфликт раннего творчества - столкновение мажорной официальной лжи и горькой правды, познаваемой в опыте войны. При этом контраст внешней обстановки и внутреннего состояния героя часто задан уже изначально. Так солдат Андреас в начале повести «Поезд пришел вовремя» садится в поезд, который должен отвезти его на фронт. «Он взял вещи, вошел в купе, опустил стекло и высунулся наружу, а над ним каким-то слизистым облаком плыл звучный голос: «Поезд отправляется...».

«- Я не хочу умирать!- закричал он,- я не хочу умирать, но ужас в том, что я умру... скоро!»! Г.Белль показывает войну изнутри, как видел ее сам глазами обыкновенного солдата. Задача писателя раскрыть судьбу и поступки одного человека на войне, раскрыть меру его вины, сопричастности и ответственности, изменения его представлений о добре и зле. В этом аспекте наиболее ярким примером можно считать роман с символическим названием,

перефразом из Библии, «Где ты был Адам...». Кроме солдат здесь действует стареющий генерал, «дряблая шея которого, без орденского креста, ... наводит на мысль о проигранных сражениях и неудачных отходах», и полный рвения и энтузиазма полковник, без колебания отправляющий солдат на гибель.

В этом романе наиболее наглядно обнажается нравственный пафос творчества Белля: поставить человека перед судом совести, поставить историю перед судом современности. Война в его книгах представлена как болезнь, симптомы которой хорошо известны, а причины непостижимы. Белль показывает, что делает война из людей. И в этом сила его обвинения, хотя писатель - не судья прошедших событий, а соучастник. Беллевская концепция «бессмысленности» войны, разрушений и убийств, беллевское развенчание мифов о войне можно считать образцом, нашедшим продолжение в творчестве других авторов. Примером может служить роман Г.В.Рихтера « Не убий» (1955).

Уже в первом сборнике рассказов Белля «Путник, когда ты придешь в Спа...» (1950) военная тема не была единственной и доминирующей. Антивоенная направленность сочетается в его творчестве с социальной и нравственной проблематикой. Сердечная симпатия к детям, к обездоленным и аутсайдерам придает его произведениям особый лиризм и окраску трогательной и чуть наивной гуманности. Выбор героя, а на раннем этапе это чаще малоимущие граждане, усиливает данную эмоциональную атмосферу. В статье «В защиту литературы развалин» (1953) Белль писал: «Итак, мы писали о войне и возвращении домой, о том, что мы увидели на войне, и том, что нашли дома, когда вернулись: о развалинах... У нас на глазах не было повязки, мешавшей смотреть, а зоркий глаз - это одно из орудий писательского мастерства».

Диссонансом оптимизму официальной идеологии стали книги Г.Белля и на современную тему. Мирная послевоенная жизнь показана в романе «И не сказал не единого слова» с точки зрения двух героев, Фреда Богнера и его жены Кэте, что позволяет рассмотреть разные варианты одного и того же события. Стилистическая манера приобретает при этом музыкальность вариации. Использованное автором стереоскопическое изображение становится приемом, который объективирует повествование. За частной судьбой героев Белль представляет судьбу нации.

Все описанные в романе события протекают в течение 3-х дней 1951 года в городе Кельне. Конкретность в описании времени и места сохранена и в изображении героев, их жестов, взглядов, мыслей. Фреду Богнеру около сорока лет, он принадлежит к «потерянному поколению», работает телефонистом; у него есть семья. С женой Кэте он познакомился в библиотеке еще до войны пятнадцать лет назад. Вся жизнь героев воссоздана в монологах этих двух героев. Читатель зримо представляет тесную комнату, в которой ютятся четверо человек, их безрадостную жизнь. Фред морально изувечен фронтом. «Может быть, я и растерял кое-что во время войны. Я думаю почти все время о смерти, и эта мысль сводит с ума», говорит он жене. Фред превращается в автомат с плохо отлаженным механизмом. Он уходит из семьи, но его бунт бессмыслен, ведь он и его жена очень любят друг друга. И признание любви придает им душевную силу.

В своих книгах Белль нередко использует прием, названный им «случайное сцепление обстоятельств». В романе «И сказал ни единого слова» обстоятельства приводят Фреда и Кэте в маленькую закусочную, где работает девушка с доброй улыбкой. Ее доброта стала той случайностью, которая классифицируется как чудо, ведь благодаря ей, реализуется надежда супругов и вера в возможность преодоления сложных обстоятельств. Случайность важна и при создании художественной структуры романа: герои ограждены от окружающего мира, ими движет любовь и вера. В любви они обретают то величие, которое Белль всегда находил в маленьких людях. Много внимания писатель уделяет проблемам религии, он критикует ханжество и бюрократизм церковников, поднимает проблему упадка института брака. Правда, поиски так называемого «положительного идеала» пока тщетны. Но Белль отмечает те непреходящие ценности, которые помогают людям сохранить веру в человечность: доброта, взаимопонимание и душевная стойкость. С этим связано и символическое название романа: в одной из духовных песен поется, как Христос стойко перенес муки «и не сказал ни единого слова».

Новый этап в творчестве Г.Белля связан с обращением к истории. Важно отметить, что исторические наблюдения писатель оценивает художественно субъективно: о больших исторических событиях судят «люди невеликие». Основной становится общественно-нравственная проблематика. Белль 50-х -60-х годов не пишет

больших эпических полотен и, как отметили критики, «сознательно уклоняет от большой истории». Для него важнее другое: столкнуть в остром конфликте вневременные, извечные нравственные ценности человеческого бытия с несправедливостью современных общественных отношений. Об этом свидетельствуют его повесть «Долина грохочущих копыт» (1957), рассказы «Молчание доктора Мурке», «Сортировщик писем» (1957), и роман «Бильярд в половине десятого» (1959), который критики определяют как один из лучших в творчестве Белля. Действие романа происходит 6 сентября 1957 года, в день юбилея главы трех поколений семейства Фемелей. Первое поколение - архитектор Генрих Фемель и его жена Иоганна, второе поколение представляет вдовец Роберт Фемель, единственный оставшийся в живых, сын Генриха, архитектор, и его дети, дочь Рут и сын Иозеф. Это третье поколение семьи Фемелей. В этот день они как бы заново «проигрывают» свою жизнь. В воспоминаниях проходит более чем полувековая история одной семьи и в то же время история Германии. Жизнь старого Фемеля заключено в рамку двух дат - 1907 и 1957 годы. В 1907 году он приехал в Кельн, выиграл конкурс на постройку аббатства св. Антония, построил аббатство, женился, имел детей. Все его планы свершились, чему способствовали его талант, ум и добросовестность. Но феноменальная удачливость оборачивается цепью несчастий: любимый сын Отто бессмысленно гибнет на войне, погибает во время бомбежки жена сына Роберта, глубоко несчастна жена Фемеля. Г.Белль показывает закономерность случившихся событий. Старик Фемель внешне смирился с «причастием буйвола». Такие как он, строили, полагая, что их созидательный труд не связан с политикой. Сын Отто, погибший под Киевом, принял «причастие буйвола» и стал одним из тех, кто убивал и сжигал людей, бомбил города. Даже его «взгляд стал взглядом убийцы». Роберт «не выносил несправедливости, а кто не выносит несправедливости», - парадоксально заявляет портье Иохен, «тот обязательно впутывается в политику». Роберт выступал против режима, но потом отказался от идеалов, стал подрывником и взорвал аббатство, которое построил его отец.

Перебирая события своей жизни, каждый из персонажей романа видит собственную вину и вину своих близких за кровавые годы в истории страны. Так возникает тема ответственности за прошлое. В день восьмидесятилетия Генриха Фемеля почти все персонажи совершают нечто, что свидетельствует об их нежелании мириться

дальше с объективной историей. Генрих Фемель, разрушая легенду о себе как о верноподданном гражданине, бросает в сточную канаву свои ордена и отменяет свой юбилей. Роберт отказывается рассчитывать военный объект. Иоганна Фемель, убежав из лечебницы, встречается с семьей и стреляет в министра М., наблюдавшего с балкона за военным парадом неонацистов.

История понимается героями романа как неотвратимое движение сил, направленных на разрушение человеческого в человеке. Но в этой субъективной концепции просматривается и объективный вывод: прошлое властно напоминает о себе в настоящем. Единственная возможность для героев сохранить нравственное достоинство - сознательное не участвовать в истории. Может быть, поэтому Белль не показывает окончательного решения внука Йозефа: он отказывается восстанавливать аббатство, но дальнейшие действия определит время.

Процессы социальной и духовной жизни, история страны и частная жизнь людей представлены «сжато». Они выражены через внутренние монологи героев. Смена точек зрения в повествовании, композиционный принцип «сжатого времени» позволяет воспроизвести историю не в конкретике фактов, а в последовательности метафорического ряда, что несомненно, придает описанию большую значимость.

«Бильярд в половине десятого» дает ясное представление о герое Белля. Немецкий критик Марсель Райх - Раницкий даже утверждает, что герой у Белля один. Можно говорить об однотипности характеров и об особенностях психологической фактуры образов. Все герои статичны по своей художественной и социальной конституции, и те немногие социальные акции протеста, которые они совершают, представлены Беллем как наивные действия отчаяния или самообороны. Они подвержены антигуманному давлению социальных обстоятельств, но их отмечает внутренняя цельность, которая помогает сносить невзгоды и нужду. Герои писателя аккумулируют авторское представление о гуманности, им принадлежат симпатии автора.

С 60-х годов усиливается сатирическая направленность творчества Г.Белля. В основе его сатиры лежит, как правило, гротескный прием смещения реальности, чуть заметного отклонения от правдоподобия.

Настоящее как бы сквозь призму истории представляет роман «Глазами клоуна»(1963). Герой романа Ганс Шнир так рекомендуется читателю: «Я клоун. Официальное наименование моей профессии - комический актер». Он – шут, бесстрастный обличитель пороков. Но свобода шута Шнира длится недолго. Власть имущие, а к ним принадлежат и близкие родственники Ганса Шнира, испугавшись таланта, ставят его в ситуацию, при которой Ганс теряет любимую и место работы. Все положительные ценности в этом романе утрачены: отнята любовь, разорваны семейные связи, утрачена гармония быта. Контекст романа еще раз подчеркивает мысль о зависимости человека от окружающего мира. В конце книги Ганс Шнир, сын крупных промышленников и актер садится с гитарой на ступенях вокзальной лестницы, чтобы пением заработать себе на пропитание. В городе проходит карнавал и мало кто замечает одинокого поющего клоуна, не приспособившегося к современному обществу. Тема «непреодоленного прошлого», а она нашла в этом романе выражение в контексте взаимоотношений в семье Шниров, соприкасается со множеством других тем: темой художника, темой творчества, темой индивидуального бунта и другими. Однако главное в этом романе не просто показать противостояние добродетели и нравственного достоинства общественному неразумию, а раскрыть судьбу художника, вынужденного творить наперекор неразумию. Писатель ставит своих героев перед дилеммой: что лучше - путь отказа от борьбы или все-таки путь протеста? Достаточно ли действий Фемелей и Шнира, чтобы реально противостоять злу? Вопрос остается открытым для героев книг Белля и в 70-е годы.

Самый многообъемлющий и густонаселенный из всех романов Белля роман «Групповой портрет с дамой» (1971). Как и всегда у Г.Белля книга повествует об испытаниях добра и любви среди разрушительной стихии истории. Сюжетный стержень романа - история любви немки Лени Груйтен-Пфайфер и русского военнопленного Бориса Колтовского в годы войны.

Характер повествования здесь не лирически исповедальный представленный в форме внутренних монологов, как в прежних романах, а эпический, объективный, часто снабженный иронией. Это роман - расследование. Однако описанные события смещены порой на грань жизненного правдоподобия. Г.Белль вводит фигуру повествователя - хроникера, который собирает сведения о событиях давних и недавних, и описывая их, копирует стиль научных трудов.

Для большей убедительности он даже именуется «авт.», что оттеняет независимость его позиции. В ходе повествования представлены «протоколы опроса свидетелей». Слово получают разные действующие лица романа - нацисты и их жертвы, пережившие перипетии сорокалетней немецкой истории, нувориши и люди, беззащитные перед силами зла. Однако сама «дама» и наиболее близкие ей люди не участвуют в процессе. Их судьба и облик вырисовываются из сообщений свидетелей. «Эту Лени Пфайфер нельзя назвать героической или негероической - она такая какая она есть». Лени выросла в буржуазной семье, но это своего рода «естественный» человек, свободный от эгоизма и корысти, невосприимчивый к лжи, ко злу. Человечность, любовь к людям, готовность к самопожертвованию являются стержневыми чертами ее натуры. Она самозабвенно любит русского военнопленного и спасает ему жизнь, рискуя своей. Она проходит несломленной через все жизненные испытания. Главная героиня – персонаж не просто положительный. Это развернутый тип положительного героя писателя. Лени - образ-символ, антитеза миру, в котором она живет. Да и ее любовь - это символическое выражение мысли Г.Белля о том, что мир, а не война, любовь, а не вражда являются естественным состоянием человека, Лени не находит себе места в обществе и после войны. Но в конце романа нарастают юмористически-гротескные мотивы: проблемы, казавшиеся неразрешимыми, сами собой снимаются или теряют остроту. Так утопия добра противостоит реальности зла.

Однако действительность Западной Европы 70-х годов оставляла мало почвы для фантазии и утопий. Подтверждением могут служить два последних произведения, опубликованных при жизни писателя, это повесть с наставительно длинным названием- «Поруганная честь Катарина Блюм или Как возникает насилие и к чему оно может привести» (1974) и роман «Заботливая осада» (1979). Героиня повести Катарина Блюм дала приют человеку, которого разыскивала полиция. Вокруг нее разворачивается кампания лжи, доносов и преследований. Доведенная до отчаяния, Катарина творит самосуд и убивает журналист – клеветника. Повесть Белля - это резкое обличение режиму тотальной слежки, продажности прессы, порождающих индивидуальный бунт.

В центре действия романа «Заботливая осада» - миллионеры, социальная верхушка общества. Такая резкая смена персонажей

придала новое качество социальному анализу писателя. Характерный тип романа миллионер, карьера которого началась в штурмовом отряде, но не на полях войны, а в тылу, где он бойко вел торговлю поношенными вещами. К моменту действия романа Блейбль на вершине богатства, но его мучает одиночество, ответственность за прошлое и тревога перед будущим. Тема исторической памяти раскрывается и в судьбе Тольма, некогда руководителя газеты, а теперь - игрушки в чужих руках. Младшие члены его семьи причастны к левозэкстремистским акциям, поэтому ими интересуется полиция. В конце романа дом Тольма поджигает внук, но дед с добродушным смехом принимает это событие. Критика отмечает острую социальную направленность романа, однако однозначные выводы мешает сделать снятый в конце романа драматизм конфликта.

В одном из своих ранних сочинений Г.Белль, определяя свой идеал писателя, утверждал: «Я хочу содействовать изменению жизни». Даже роман «Женщины у берега Рейна» (1985), опубликованный после смерти писателя, служит предупреждением против забвения прошлого.

#### ГЮНТЕР ГРАСС Gunter Grass (1927)

Писательская судьба лауреата Нобелевской премии 1999 года Гюнтера Грасса содержит многие черты духовной биографии его поколения, травмированного второй мировой войной и тяготами первых послевоенных лет. Крушение идеалов предопределило выбор тем и героев ранних произведений писателя, поиск новых структурообразующих принципов и художественных средств. Это не означает, что Г.Грасс избегал литературных традиций. Среди своих учителей он называет Г.Гриммельсгаузена и Ф.Рабле, И.В.Гете и Л.Стерна, Дос-Пассоса, Д.Джойса и других. Обращаясь к традиционным поэтическим формам, писатель активно использовал парадокс, гротеск, сарказм, и даже цинизм. Нигилизм в изображении действительности не исключает гражданственной основы его произведений: Г.Грасс выступает против враждебной человечеству идеологии фашизма, против идеализма как системы «нас возвышающего обмана», против угрозы ядерного уничтожения человечества, против всех форм агрессии и реваншизма. При этом изображение повседневности спроецировано на историю и окрашено

всепроникающим скептицизмом, а актуальные проблемы автор решает остро парадоксально. История Германии представлена во всех произведениях Г.Грасса, однако наиболее ярко она запечатлена в «Данцигской трилогии», в повести «Встреча в Тельгте», и романе «Камбала». Фоном для выражения темы Грасс выбирает всю историю человечества и рассматривает ее в сопряжении с индивидуальной историей своего героя. Такой ракурс изображения предопределяет новый авторский художественный принцип «приватизации» истории, который предполагает ограничение перспективы кругозором «частного» лица. Это придает многозначность романному повествованию и открывает широкие возможности его интерпретации читателем. Писатель судит историю, надеясь на победу самоочевидных нравственных норм. В обращении к исследованию истории Германии можно проследить тематическую связь с творчеством Г.Э.Носсака, В.Кеппена и Г.Белля конца 40-х - начала 50-х годов.

Особенности творческой манеры Г.Грасса просматриваются также на примере других поэтических категорий. Трудно, а порой даже невозможно последовательно пересказать сюжетные линии почти всех произведений Г.Грасса, т.к. помимо собственно сюжета в них постоянно движется поток авторской рефлексии и размышлений. Писатель не только смещает повествовательные планы и меняет временную последовательность событий, но и представляет все действие сквозь «обманную» перспективу, которая предполагает двужначность интерпретации. Таковы основные черты художественного мира автора, отразившие его глубоко индивидуальное мировосприятие.

В произведениях Г.Грасса можно наметить темы и проблемы, которые являются характерными для всего творчества писателя, но по разному доминируют на его отдельных этапах: среди них антивоенная и антифашистская темы, темы воспитания молодого поколения и взаимоотношения поколений, вопрос о роли религии и других идеологий, о роли искусства и месте художника в мире. Объединяющей при этом можно считать тему вины и ответственности человека за содеянное. Среди наиболее значимых тем следует назвать антивоенную и антифашистскую, главным материалом воплощения которой стала вторая мировая война, художественно освоенная еще в «Данцигской трилогии» (1959-1963). Позже в 70-е - 80-е годы (повесть «Встреча в Тельгте» (1979) он

обращается к истории Тридцатилетней войны XVII века, а в романе «Камбала» (1977) - к истории гражданских войн эпохи Реформации, наполеоновских войн и Первой мировой войны. В романе 2000 года «Траектория краба» Грасс доверяет вершить суд над историей, а уже - над войной, развязанной в XX веке отцами, поколению сыновей и внуков.

Уже первые произведения писателя - сборник стихотворений «Преимущества воздушных кур» (1956), абсурдистские пьесы «Наводнение» (1956) и «Дядя, дядя» (1957) фиксируют настроение разочарования, охватившего писательские круги ФРГ перед лицом «непреодоленного прошлого», и кризиса веры в возможности искусства. Г.Грасс меняет привычное толкование традиционных тем и образов. Так излюбленный поэтами всех времен образ птицы, например, соловья или альбатроса, сокола или лебедя, являющихся символом таланта, красоты, свободы или верности, Г.Грасс в своем первом поэтическом сборнике подменяет образом курицы, птицы сугубо наземной. Наделяя ее фантастическими способностями, автор в антипоэтических контрастах представляет традиционную антитезу реального и идеального.

Образы животных, ассоциации с миром зверей присутствуют и в последующих произведениях писателя: «Собачья жизнь»(1963), «Из дневника улитки» (1972), «Камбала» (1977), «Воронье карканье» (1989), «Траектория краба» (2000) и др. Жизнь животных служит у Г.Грасса метафорической иллюстрацией современного обывательского быта.

Признание и славу Г.Грассу принесла «Данцигская трилогия» (1959 - 1963). Она состоит из трех произведений, основная тема которых связана с традициями антифашистской литературы конца 40-х начала 50-х годов. В романах «Жестяной барабан», «Собачья жизнь» и повести «Кошки-мышки» ретроспективно представлена история Германии XX века - от начала столетия через годы первой мировой войны, годы Веймарской республики и второй мировой войны до первого послевоенного десятилетия в жизни ФРГ. Однако Грасс не только изображает события прошедших лет, он анализирует причины возникновения зла и степень сопричастности к нему людей всех возрастов и социальных слоев.

Повествование в романе «Жестяной барабан»(1959) ведется от лица некоего Оскара Мацерата, фигуры неоднозначной и интригующей. Сын бакалейщика Мацерата и его супруги, чье

легкомыслие мешает установить «генеалогию», карлик Оскар находится в психиатрической лечебнице. Герой однако уверяет, что он человек здравомыслящий, а в клинике нашел тихое пристанище после многочисленных житейских бурь. Уже в момент рождения он, якобы испытывая непреодолимое отвращение к жизни, не хотел появляться на свет и смирился с рождением только после обещания родителей подарить ему жестяной барабан. Намеренно, не желая обременять себя тяготами взрослой жизни, он перестал расти в три года и остался карликом. Оскар говорит о своих родителях в ироническом тоне: мать у него одна, а вот отцов -двое. Трое родителей живут в одном доме, по вечерам играют в карты, а Оскар, прячась от взрослой жизни под столом, наблюдает их снизу. Уже на первых страницах романа высмеивается главная «святыня» общества, семья. Позже, стремясь узнать мир, Оскар посетил Париж и Дюссельдорф, прочитал две книги - Гете и Распутина. Само сопоставление этих книг кощунственно для добропорядочных немцев. В описании жизненного пути Оскара можно отметить ироническое сравнение с традиционным немецким романом воспитания, например, с диалогией И.В.Гете о Вильгельме Мейстере. Став пациентом психиатрической клиники, Оскар рассказывает свою историю, сопровождая ее ударами по барабану. Из этих рассказов «под барабан» создана широкое эпическое полотно жизни Германии от 1899 года до 1954 года. Весь роман Грасса состоит из множества пародийных и мрачных эпизодов, печальных и смешных новелл, которые мешают выстроить сквозную сюжетную линию романа, но не снижают значимости изображения. Оскар заявляет: «Историю можно рассказывать по-разному. Можно начать историю с середины и смело толкать ее вперед и назад, громоздя несуразицу. Можно прикинуться современным, перечеркнуть все времена и расстояния, а потом возвестить или намекнуть, что проблемы пространства наконец-то решена». Читатель узнает о жизни страны в годы фашизма, о погромах, о войне, о перепитиях жизни во времена канцлера К.Аденауэра. Страшен эпизод нападения фашистов на «польскую почту», потрясают мучительными натуралистическими подробностями описания погромов, «Ночи хрустальных ножей», пожара в Данциге. Удивительно ярко описана Нормандия в день высадки союзников. Для описания этих эпизодов характерно смешение реализма, натурализма и символики. Их простое

перечисление позволяет представить широту эпического изображения и многообразии поднятых в романе тем и проблем.

Наиболее значимыми считаются в романе главы «Широкая юбка», отмеченная премией «Группы 47», и «Луковый бар».

Эпизод «Широкая юбка» рассказывает о бабушке Оскара Мацерата Анне Бронской, которая в 1899 году, выкопав картошку, пекла ее на убранном картофельном поле. В это время на поле появилась маленькая приземистая фигурка, за которой гнались жандармы. Бабушка мгновенно спрятала под юбки оказавшегося рядом с ней человека. Напрасно жандармы обыскивали каждый кустик и бугорок: бабушка продолжала невозмутимо есть картофель, насмерть перепуганный дезертир Кольячек тихо сидел в «укрытии», а глупые жандармы через полчаса удалились с поля. Сюжетная простота и законченность эпизода помогают раскрыть глубину характеров. Г.Грассу удалось на нескольких страницах создать богатую палитру человеческих чувств: нелюбовь бабушки к общественному порядку, воплощенному в образах жандармов, уверенность в собственной правоте и ее сочувствие к униженным. Глупость жандармов возведена почти в абсолют. А страх обывателя, отважившегося нарушить закон, но спрятавшегося под юбки бабушки, провоцирует ироническое сопоставление с глупым Оскаром, который многие часы своей жизни провел под столом и под юбками бабушки. Да и фамилия бабушки - Бронская - намекает на возможность польских родственников, что в эпоху фашизма считалось изъяном в биографии, над чем и не преминул подшутить Грасс. Принцип показа истории «снизу» становится ведущим в этом романе.

Одним из наиболее впечатляющих является эпизод «Луковый бар», где смешное органически сливается с трагическим. «Луковый бар» - рассказ о завсегдатаях модного трактира, куда уже в мирное послевоенное время являются богатые снобы, но не поесть, а порезать лук. Хозяин обносит посетителей корзинами со свежим луком, и господа крошат лук, обливаясь слезами, то ли оплакивая свою жизнь, то ли каясь в совершенных преступлениях. Философский скепсис этой новеллы, как и всего романа, многозначен. История Германии представлена не в форме образца, а в виде мира, абсурдность которого усилена инфантилизмом сознания его жителей.

Не случаен выбор героя. Обозначив героя «глупца», Г.Грасс использует классическую традицию сатирического изображения мира, берущую начало еще в Средневековье. Но писатель трансформирует традицию. Герой «Жестяного барабана» - ребенок. Наивное восприятие, присущее детской душе, позволяет остраненно представить события реальности и способствует исправлению мира. Однако карлик Грасса не обладает детскими добродетелями, он зол и циничен. Пользуясь своей необыкновенной способностью разбивать голосом стекла, он намеренно «бьет» по вечерам витрины магазинов, а потом наблюдает поведение добропорядочных мещан, которые поддаются искушению воровства. Оскара преследует мысль о его сходстве со Спасителем. Проводя иронические параллели с образом Христа-Спасителя, Г.Грасс не только развенчивает мнимое сходство, но и иронизирует над «спасительными рецептами» религии. Оскар с барабаном - это скорее, пародия на Спасителя. Образ Оскара-барабанщика призван также иронически переосмыслить роль художника, претендующего на значимость творца истории. Фигура Оскара у Грасса - неоднозначна. Он - символ отрицания мещанства, но разоблачая трусость, приспособленчество и непротивление злу, Оскар их сам практикует. Он стремится «нивелировать историю», т.к. это поможет свести собственную вину до минимума. В абсурдном мире, представленном в романе Грасса, сама идея вины лишается смысла. Образ глупца в романе можно рассматривать и как маску, как способ выражения нравственной и социальной позиции автора.

Пародийный характер отличает роман «Собачьи годы», который в тематическом и художественном плане примыкает к роману «Жестяной барабан». Главным рассказчиком является Гарри Либенау, заурядный, но достаточно образованный, чувствительный и слегка трусливый немец. Его возлюбленная Тулла фигура неоднозначная как неоднозначны большинство центральных героев книг Грасса. Она издевается над влюбленным в нее Гарри, завидует таланту подруги, доносит на ее отца. И в тоже время, понимая значимость духовной жизни, она позорит трусливых, подлых и злых людей, обвиняет общество, где добро и зло, бесчеловечность и любовь переплетены до неузнаваемости. Гарри Либенау представляет три эпизода из жизни Германии.

Центральным героем одного из них является насмешливый художник Эдди Амзель, прославившийся своими огородными пугалами. Эти «птицеустрашающие» творения запечатлели образы

королей, юнкеров и даже писателей. Но когда артистичный Амзель одевает пугала в коричневую униформу, его жестоко избивают. Другой гротескный мотив связан с историей собачьей династии, одного из отпрысков которой подарили фюреру благодарные жители города Данцига. В последний месяц второй мировой войны черный пес по имени Принц исчезает, что, как показывает Г.Грасс, становится главным событием для фюрера. К поискам исчезнувшей собаки был привлечен государственный и военный аппарат. Мнимая важность события придала гротескно-пародический характер повествованию. Но поиск Принца позволил автору нарисовать яркую картину жизни людей в беспокойные апрельские дни 1945 года.

Наконец, третий эпизод сосредоточен вокруг гротескно-символических ситуаций. Ведущим героем становится некто Вальтер Матерн, друг детства Эдди Амзеля, который «способствовал» наказанию художника. Вальтер - угрюмый «идеалист», мещанин, считавший себя социалистом. Вернувшись с фронта, он мстит за свою неудавшуюся жизнь. Он бродит по Германии, посещает своих врагов-однополчан и мстит им, убивая их любимых канареек, соблазняя жен или дочерей. Образ Вальтера Г.Грасс использует для развенчивания своих идеологических противников - философов, писателей идеалистов, чьи пространные речи способствовали утверждению новой ментальности фашизма. Как и в «Жестяном барабане» Грасс «нивелирует» историю, что придает всему повествованию глубоко критический и даже самокритический смысл.

В третьем эпизоде встречаются герои прежних историй: Амзель открывает гигантскую подземную лабораторию по изготовлению пугал. Эти пугала своего рода пародия на все человечество, ведь, как пишет Г.Грасс, «... не будем забывать, что пугало создано по образу и подобию человеческому». Пародируя сходство Оскара со Спасителем, исследуя родословную Принца или перефразируя Библию, писатель иронизирует над еще одной святыней человека - религией. В «Данцигской трилогии» Грасс избегает однозначно-положительных образов, он разоблачает зло во всех его проявлениях: убийство, ложь, дискредитировавшие себя идеологии, фашизм, религия, искусство, мир экономического чуда.

Вопрос о вине без нарочитой двусмысленности трактуется в повести «Кошки-мышки», рассказывающей о жизни подростков во время войны. На первый взгляд - это рассказ о психологических возрастных проблемах. Война представлена лишь в рассказах о

подвигах вернувшихся с фронта солдат или в описаниях жизни в тылу. О жизни Иохима Мальке, мальчика с необычайно большим кадыком, ставшим предметом насмешек школьников, и о его смерти рассказывает одноклассник Пиленц, который постепенно осознает свою недоказуемую вину в гибели Мальке.

Именно вину присутствия, молчания и пассивности Грасс обозначает как центральную вину безликого и ординарного немецкого обывателя. «Средний немец», живущий незаметной жизнью, для которого бездействие и непротивление злу стали основными принципами жизни, является главным персонажем большинства произведений Грасса. Уже в этом можно проследить типичность героев, что однако не исключает их глубокой индивидуальности. Пластический талант художника Грасса позволяет варьировать значимость действующих лиц в ходе повествования. Так например, в немецкой классической литературе герою-обывателю традиционно противопоставляли образ художника-борца. Г.Грасс выбирает новый подход к изображению этого образа. Его «художники» - барабанщик Оскар, или создатель огородных чучел Эдди Амзель, чьи выступления обречены на провал в силу изначальной бессмысленности их так называемого «творчества».

В конце 60-х писатель по новому рассматривает вопрос о взаимоотношении поколений, уже поднятый им в повести «Кошки-мышки». Примером такого толкования темы может служить роман «Под местным наркозом» (1969), центр идейной проблематики которого образует коллизия учитель-ученик. Роман построен на принципе идеологической дискуссии, которую ведет школьный учитель Эберхард Штаруш, сидя в кресле дантиста. Диалог с дантистом - это и спор Штаруша с самим собой, и история противоречий самого Грасса. Изображения на экране телевизора, висящего в кабинете врача, позволяют «переключать» временные планы с событий настоящего на воспоминания о прошлом. В аспекте связи прошлого и настоящего можно рассматривать тему воспитания молодежи. Равнодушие граждан города к социальному злу (речь идет о войне США во Вьетнаме) побуждает одного из учеников Штаруша, Шербаума, сжечь на площади свою любимую таксу, т.к. убийство и сожжение людей стало для всех уже привычным делом. Опыт зрелости заставляет Штаруша задуматься не только о юношеском максимализме, об анархических поступках его учеников, разочаровавшихся в социальной действительности. Штаруш готов

пересмотреть и свои жизненные позиции. Здесь также присутствует тема связи прошлого и настоящего. Мысль о связи прошлого и настоящего Грасс убедительно подтверждает в своих произведениях 70-х годов: «Из дневника улитки»(1972), « Камбала «(1977),»Встреча в Тельгте»(1979) и другие.

Разочарование, скепсис и раскол сознания движут героями публицистического произведения «Из дневника улитки», написанного автором по следам его неудавшегося участия в предвыборной кампании и студенческих волнений конца 60-х годов. Наиболее яркие эпизоды построены на контрасте рассказов участников событий прошлого, антисемитских погромов нацистов, выступлений бойцов Рот-Фронта и молодежи 70-х годов. Главными становятся два аллегорических образа Скептик и Меланхолия. Имя «героя» Скептик говорит само за себя. Образ Меланхолии Г.Грасс заимствовал у А.Дюрера, но истолковывал его как «усталость от прогресса». Альтернативным существованием писателю видится жизнь улитки, символа постепенного прогресса и оправдание реформистского кредо автора.

Описывая в повести «Встреча в Тельгте» события Тридцатилетней войны, Грасс рисует портреты исторических личностей. Поэты XVII века Цезен, Векерлин, Мошерош и другие собрались в Тельгте для написания манифеста против войны. Но великая поэзия оказалась бессильна перед лицом безумной войны. Подготовленный манифест сгорает: «так и осталось невысказанным то, чего все равно никто бы не услышал». «Встреча в Тельгте» - это повесть- притча, в которой сопряжены две эпохи - век XVII и век XX, но модернизация минимальна и предопределена лишь подобием ситуации. Писатель заявляет: «Что было завтра, то будет вчера. Не от нашего времени те истории, кои случаются ныне». Критики проводят параллели с событиями в мире искусства, а именно распад «Группы 47».

Суд над историей с позиции настоящего вершится в романе «Камбала», представляющего синтез прошлого и настоящего в индивидуальной жизни и истории человечества. Роман «Камбала» символичен уже в самом названии. Образ рыбы камбалы заимствован писателем из немецких народных сказок, где она всегда помогала рыбаку потворствовать требованиям жены. В немецком языке слово «камбала» «Butt»- мужского рода и ее поддержка выглядит более логично. Как и в русской сказке о рыбаке и рыбке это привело к

известной ситуации «разбитого корыта». Панораму истории человечества Г. Грасс представляет в 9 главах (число символично), каждая из которых воссоздает этап в развитии человечества: великое переселение народов, Реформацию, эпоху Фридриха Великого и периоды многочисленных войн, за исключением второй мировой войны. В романе параллельно представлены два плана: современность и история. Рассказчик - герой в каждом из эпизодов европейской и всемирной истории. В то же время он является реальным супругом героини Илзебиллы, ожидающей ребенка. Грасс снова использует принцип «приватизации» истории. Особую роль в этом процессе играют женщины, которые, стремясь к эмансипации, постепенно вовлекались в круг цивилизации: они вмешивались в политику, стремились узурпировать власть, т.е. изменили своему естеству. По мнению писателя, эта измена привела их к смерти: в тот самый момент, когда одна из них решила вернуться к своей женской сути, подвыпившие юнцы учинили над ней насилие. Жестокая картина насилия и смерти показывает оборотную сторону процесса приватизации истории, т.е. ее ограничения кругозором отдельного человека, ее абсурдности. Проблему вины безучастности Грасс ввел в художественную структуру своих произведений еще в первые послевоенные годы. В романе «Камбала» он переносит ее в обобщенно философский план, в контексте всей человеческой истории на примере борьбы мужского и женского начал. Смерть Женщины способна подвести итог истории XX века. Таков трагический вывод из романа, в котором оптимизм естественной жизни торжествует над абсурдностью идеологии и политики.

Говоря о творческой манере Г.Грасса, критика непременно подчеркивает его принадлежность к сатирикам. Следует однако отметить, что сатира писателя - это прежде всего форма выражения его философских воззрений. Она открывает непримиримые нравственные позиции автора, который не просто борется со злом, а видит свою задачу в том, чтобы показать корни зла и уродства в психологии и мышлении обывателя, определить его причастность к победе любого зла. Критика Грассом любых идеологических форм и структур не исключает его интереса к общественной жизни. Он «болеет» общественными проблемами и стремится решить эти проблемы. Г.Грасс сумел воплотить в своих произведениях XX век во всей его болезненной элитности и в кошмаре социальных потрясений. Об этом его роман «Мое столетие». Не случайно и новое

обращение Г.Грасса к теме войны в романе «Траектория краба» (2001). Невольный участник гибели 30 января 1945 года гигантского корабля «Вильгельм Густлофф» рассказывает о тех событиях, о которых многие предпочитали забыть. Погибли около 9000 людей, при этом большинство из них дети и женщины. Только 1200 пережили катастрофу. Рассказчик выжил, еще не родившись. Его мать родила ребенка, оставшись среди немногих других в живых. Тема войны и бессмысленной гибели людей связана в повествовании с вопросом о взаимоотношении людей разных национальностей - евреев, немцев, русских. Талант Грасса не позволил ему быть бытописателем. Описывает события его Alter ego. Главным для Грасса является другой вопрос, а именно, как видят войну дети и внуки солдат второй мировой войны. В романе рассказывается не только о гибели корабля, но и о его постройке, о спасении пассажиров, о создании товарищества участников этого рейса, о настроениях реваншизма в современной ФРГ и многом другом, что волнует человека сегодняшнего дня. Г.Грасса волнует не пересказ событий прошлого. Писатель призывает к диспуту о вине и ответственности людей всех национальностей: не случайно не получил награды капитан русской подводной лодки, подбивший корабль; опасно возрождение поиска виновных в гибели корабля и смерти Густлоффа, затеянное в Интернете. Символична последняя картина романа. Конни, сын рассказчика истории, разбивает кулаком сделанный им макет корабля: он не хочет повторения. Но в Сети сервер с адресом «Соратничество имени Конрада Покрифке» на немецком и английском языках агитировал поддержать того, кто служит образцом идейной стойкости, за что посажен в тюрьму ненавистной системой. «Мы верим в Тебя, мы ждем Тебя, мы идем за Тобой...». Ответ рассказчика совпадает с мнением Г.Грасса «Никогда этому не будет конца. Никогда». На Франкфуртской книжной ярмарке 2002 года, где была презентация романа Г.Грасса, были представлены произведения молодых авторов о войне. Как отмечает критика, «внуки хотят понять прошлое».

В 1995 году в письме к Оэ Кэндзабуро Грасс пишет о том, что «надлом в сознании общества», вызванный второй мировой войной, до сих пор болезненно ощущается и в Германии, и в Японии, а взрывы американских бомб в Хиросиме и Нагасаки смогли «изменить мир». Вывод писателя звучит очень горько: «С тех пор человечество способно уничтожить себя». Эти слова нельзя однако рассматривать

как отказ от борьбы против зла. Подтверждением служат новые книги писателя.

МАРТИН ВАЛЬЗЕР  
Martin Walser (1927)

Мартин Вальзер относится к поколению писателей, вошедших в литературу ФРГ в конце 50-х годов. Его общественная позиция характеризуется негативным отношением к современному обществу потребления, которое создает иллюзию благополучия и тем самым способствует распространению социальной безответственности и конформистских настроений. При этом конкурентная борьба, приняв более скрытый характер, порождает в людях ущербную психологию. Эта авторская концепция современной действительности объясняет его постоянное внимание к кризисным ситуациям в сознании современной интеллигенции, к психологии приспособленчества и потребительства, которые М.Вальзер рассматривает как определяющие для современной цивилизации. Уже в ранних рассказах писателя, написанных под влиянием поэтики Ф.Кафки, нарисована безотрадная картина мира, в котором человеческая личность подавляется миром вещей. Человек приспособляется к ситуации, поэтому его личность нивелируется, а поведение расщепляется на множество ситуативных реакций. Тема утраченной целостности и дезинтеграции личности критики считают одной из распространенных в современной литературе. Об этом писали Г.Э. Носсак, М.Фриш, Ф.Дюрренматт и другие. Характерна она и для романов М.Вальзера «Браки в Филиппсбурге»(1957) и «Половина игры»(1960). В первом романе он, следуя традициям О.Бальзака и немецкого романа начала века, дает социальный срез современного германского общества: его герой Ганс Бойман, молодой журналист, сделавший карьеру благодаря женитьбе на богатой невесте. Его биография повторяет путь «вверх по лестнице, ведущей вниз», который не раз становился объектом обличения в литературе Западной Европы. Поступаясь совестью, он идет на уступки и превращается в приспособленца и конформиста, который утрачивает элементарную человеческую порядочность. Элитарность его нового положения развила бесцельность в жизни, безликость, продажность и паразитизм. Поэтому его образ в качестве защитника общества, избранный в конце романа, можно рассматривать как свидетельство

крушения прежних иллюзий, как подтверждение утраты самобытности личности самого Боймана, как горькую иронию на мир подобных ему людей.

Более интересным в художественном плане представляется роман «Половина игры», иногда в русском переводе «Межвременье», хотя немецкое слово «Halbzeit» более многозначно и означает часть игры, а также паузу между сетами или таймами игры, что предполагает «ожидание» и «перерыв», а не только «тревожность», «отсутствие конкретики», заключенное в русском слове «межвременье». В традициях М.Пруста М.Вальзер представляет действительность «...в виде обобщающих сокращений и объективно пересказанных биографий». Главный герой, коммивояжер Ансельм Кристляйн, соткан из противоречий добра и зла, он играет сразу несколько ролей, навязанных ему обществом или выбранных добровольно. «Моя роль сидела хорошо. Так хорошо, что мне оставалось лишь следить, чтобы я... не выдал себя». Несмотря на объемность романа, его сюжет прост. Он воссоздает образчик жизни коммивояжера Ансельма Кристляйна, вернувшегося домой из больницы и начавшего новый этап жизни: он проводит время в семье, встречается с друзьями, заводит любовниц, участвует в совещаниях кампаний, повышает квалификацию в Америке, становится специалистом по рекламе, снова попадает в больницу и находит успокоение в семейной жизни. Этот непритязательный рассказ пересекается множеством фрагментарных эпизодов, воссоздающих истории Германии и Америки: злоклучения его родни в Америке, описания многочисленных заседаний в концернах, любовные истории самого Кристляйна и его знакомых и т.д. Но это, на первый взгляд, формальное деление сюжета, скрупулезно повторяет течение повседневности, приспособиваясь к которой, А.Кристляйн теряет основу своей личности. Критики видят в таком показе современности решение проблемы «непреодоленное настоящее», столь характерной для литературы 60-х годов. В этом романе М.Вальзер поднимает также тему о месте литературы в жизни общества, которая будет присутствовать в его творчестве постоянно, вплоть до романа «Смерть критика»(2002). На примере жизни того же А.Кристляйна тема о личности продолжена в романах «Единорог»(1966) и «Крушение»(1973). Его герой, писатель Кристляйн, пишет роман «Любовь» по заказу богатого швейцарского издательства. Точнее, роман Вальзера содержит воспоминания о том, как писатель

Кристляйн безуспешно пытался создать роман. В пародийной манере писатель изображает около литературную богему, собрания интеллектуалов, модных художников. У них нет твердых убеждений, их отличает продажность и беспринципность: «Не столь уж важно», - рассуждает герой, - «едешь ли ты в вагоне первого класса как член ХДС или как член СДПГ. Главное, что ты едешь в вагоне первого класса». Одновременно в романе высвечены важные для политической жизни Европы события и борьба правящих партий. «Виртуоз приспособленчества» А. Кристляйн живет воспоминаниями о прошлом, хотя светлым и радостным в нем видится только любовь к некой Орли. Но даже любовь не помогла ему удержаться от морального падения. В романе «Крушение» он вместе с женой падает в пропасть, отправляясь через Альпы на машине. В трилогии М.Вальзера нет излишне гротескных ситуаций его ранних рассказов, нет сатирического смещения, сдержана ирония. Гибель героя имеет символический смысл: герой изжил себя, ему нет места в новом мире. В своих произведениях этих лет М.Вальзер строит социальные модели мира, действующие лица которого вынуждены ловчить, предавать, играть различные роли, чтобы существовать в нем. Для его прозаических произведений характерна архитектурная ассиметрия и композиционная незавершенность, которые не исключают яркую образность и совершенное владение деталями. Для писателя важна внутренняя структура произведения, а не его внешний строй.

Особое место в творческом наследии М.Вальзера занимают три его пьесы, написанные в 60-е годы: «Дуб и кролик» (1963), «Господин Кротт в натуральную величину» (1964) и «Черный лебедь» (1964). Это время театра абсурда и театра ужасов, расцвета драматургии неоавангардизма и появления жанра хеппенинга. Но в это же время в Германии наблюдается движение «уличных театров» с их тенденцией к политической и социальной тематике. Непосредственным импульсом для написания пьес М.Вальзера послужили конкретные эпизоды из истории страны: гибель польского военнопленного весной 1945 и возрождение нацистских настроений в 60-е годы. Критика называет пьесы Вальзера «Немецкой хроникой». Начало пьесы «Дуб и кролик» относится к весне 1945, действие в последних сценах происходит спустя пятнадцать лет. Основная тема пьес – тема «непреодоленного прошлого» и возрождения фашизма. При этом драматург не ставит задачи демонизировать фашизм.

Напротив, он создает гротескные ситуации, которые развенчивают суть господствовавшей идеологии. В центре пьесы трагикомическая фигура Алоиза Грюбеля, человека, который постоянно не успевает приноровиться к условиям. В момент краха рейха он по просьбе нацистов привязывает их к деревьям, чтобы, «если придут эсэсовцы, сказать, что нас связали французы, а появятся французы – сказать, что это сделали эсэсовцы». Сатирико-комический подход подчеркивает анахронизм все еще могущественного общества. Конфликт между прошлым и настоящим положен в основу сюжета пьесы «Черный лебедь». Ее герой Руди Гоотхайм, узнав о фашистском прошлом своего отца, кончает с собой. В подзаголовке пьесы сказано: «Как сегодня обращаться с прошлым, зависит от того, каким видом памяти ты обладаешь». М.Вальзер выступает против абсолютизации индивидуальной вины и подчеркивает социальный характер вопроса о вине. Вопрос о вине и ответственности автор раскрыл на фоне темы развития и разрушения человеческой личности.

Доминантой творческого метода М.Вальзера можно считать мысль о разрушительном воздействии на личность системы отношений в обществе, препятствующем духовному и нравственному совершенствованию человека. В его произведениях 70-х годов возникает напряженное противоречие между сущностью и видимостью, между подлинным и мнимым, которые в его произведениях, как и в жизни, постоянно стремятся поменяться местами. Герои Вальзера пытаются выработать в себе искусство мимикрии: стараясь защитить себя, они меняют маски, чтобы скрыть истинное лицо. Крайний индивидуализм, разрыв человеческих связей, духовное и нравственное оскудение жизни препятствуют развитию человеческой личности. Безразличие близких и окружающих, бесцельность жизни Йозефа Галлистля вызывают у него желание умереть (роман «Болезнь Галлистля»(1972)). У героев вальзеровских произведений нет пространства «другой жизни». В повести «На полном скаку»(1978) в курортном городке встречаются двое одноклассников, не видавших друг друга много лет. Журналист Клаус Бух считает школьного учителя Хельмута Хальма обладателем таких важных качеств, как спокойствие, надежность и уверенность. Хельмут видит в друге тот тип «победителя», воплощение успеха, которым его обделила судьба. Каждый завидует способности другого адаптироваться и приспособливаться к жизни. При этом каждый по своему симулируют душевное и физическое здоровье. Жизненный

принцип Хальма – никого не допускать в свой внутренний мир, не обнажать чувств, не раскрывать сущности: «Пусть думают, что угодно, лишь бы невпопад». В описании Хальма Вальзер часто прибегает к гротеску. Учителя трудно назвать живым человеком. Его любовь к притворству так изоцирена, что для него «нет ничего слаще, как воочию убедиться, что даже собственная жена не имеет о тебе ни малейшего представления». Его идеал – состояние «мертвецкой апатии». Он не испытывает ни радости, ни горя, лишь втайне завидуя Клаусу Буху, его умению наслаждаться жизнью. Молодость, здоровье, молодая жена, яхта, диета и прочее – новые фетиши общества и Клауса Буха, символы престижности в обществе, в конечном итоге, стремление соответствовать стандартам. Но несчастный случай, а точнее, попытка Хальма создать этот несчастный случай, меняет привычный темп жизни. На деле журналист такой же инвалид, как вялый и толстый Хальм. Внешнее благополучие – это маска, под которой герои скрывают чувство собственной ненужности. Необходимость «соответствовать», выдерживать требования и темп, приводят человека на грань моральной и физической смерти. Герои отчаянно пытаются скрыть свое истинное «я» в надежде уберечься от общества, которое требует приспособления к его нормам. Известие о ложной гибели Клауса открывает истинное лицо обоих героев. «Все, что он делал, он делал с великим трудом. Поэтому-то он и внушал всем, что вообще не работает, а уж если и работает, то только из удовольствия. Он боялся, что в один прекрасный день его раскусят», - говорит о Клаусе его жена. Оказывается, что под маской процветающего журналиста скрывался неудачник, живущий в страхе за будущее. Страшнее истинное лицо Хальма. Обыватель, скрывающийся за маской интеллектуала, он, ради собственного спасения, столкнулся за борт школьного друга. В данном случае налицо проблема крушения личности. Так неоднозначно представил М.Вальзер тему личной ответственности человека за выбираемую судьбу.

Пародийно-гротескные черты, которыми автор наделяет героев, - индикатор их неустроенности в мир. Человеческая жизнь становится ставкой в системе жестких регламентаций общества. Эта тема нашла свое продолжение в прозе 80-х годов. Герой романа «Дом с лебедями»(1980) Готлиб Цюрн, наблюдая за действиями конкурентов, испытывает непреодолимое желание стать маленьким ребенком. В этом плане можно провести параллель с героем романа Г.Грасса

«Жестяной барабан», с той однако разницей, что герой Вальзера не протестует, а мечтает о тихом убежище детских лет. Молчание стало формой убежища для Ксавера Цюрна, шофера крупного промышленного магната, героя романа «Работа души»(1979). Он не пьет, не курит, выполняет все поручения хозяина, а главное – молчит, за что его особо ценит шеф. Отчужденный от самого себя человек не способен понять причины испытываемых им мук, процесса саморазрушения личности. Даже попытка самоубийства оказывается в подобных случаях безрезультатной. Так случилось с коммерсантом Францем Хорне из романа «По ту сторону любви» (1976) и повести «Письмо лорду Листу» (1982). «Письмо лорду Листу» состоит из небольшого письма, снабженного девятнадцатью постскриптумами. Это рассказ о разрушении человеческих связей, свидетельство утерянной способности к нормальному человеческому общению, исследование душевной боли израненной человеческой души. Вальзер открывает неожиданные изломы в человеческом мире. При этом ирония и самоирония автора письма призвана подчеркнуть крайний разлад героев не только с окружающим миром, но и с самими собой. Пожалуй, только герою романа «Прилив»(1985) удалось победить чувство отчаяния и страха перед возрастом, неудавшейся любовью, перед друзьями и женой. Он нашел ту форму двойственности личности, которая помогла ему, скрыв истинное, жить согласно стандартам общества. Неудивительно, что этот роман в отличие от других книг Вальзера нашел широкое одобрение у критики и читателей. У писателя М.Вальзера очень сложные отношения с критикой. Его критикуют за многословие, за критику литературного труда, за приверженность к остросоциальным проблемам. Последние романы писателя «Биография любви»(2001) и «Смерть критика»(2002) не составляют исключения. Роман «Биография любви» рассказывает о жизни стареющей женщины Зузи Герн, жены адвоката. В поле зрения писателя – Дюссельдорф с конца 80-х – до конца 90-х годов. Здесь представлены немцы среднего достатка, а также выходцы из других стран. Поиск настоящей любви показан с непривычной стороны: смена любовниц, поклонников, друзей, бойфрендов. Случайные связи использованы автором в грубых брутальных сценах, которые с большой натяжкой можно считать попыткой раскрытия внутреннего мира человека. И все-таки неизменными для Мартина Вальзера остаются темы нарушенных человеческих связей, разрушения личности и надтреснутых судеб

современного человека, т. е. темы, актуальные для немецкоязычной литературы XX века.

ЗИГФРИД ЛЕНЦ  
Siegfried Lenz (1926)

Творческая биография Зигфрида Ленца отчетливо делится на периоды: «Трудное начало и поиск собственных путей» (50-е годы), «Фаза экспериментов» (60-е годы) и «Зрелость и мастерство» (после 1968 года). Первые произведения писателя оказались ученическими, при этом образцами ему служили произведения писателей разных литературных направлений и школ: Ф. Достоевского и А. Чехова, У.Фолкнера и Э.Хемингуэя, Б.Брехта, А.Камю, позже Г.Грасса, Г.Гессе, Г.Белля. Дебютировал З.Ленц в 1951 году романом: «То были ястребы в небе», в основу которого легли собственные злоключения писателя во время его дезертирства в Данию, хотя действие романа отодвинуто в пространстве и времени: оно происходит после первой мировой войны в Финляндии. В ранних произведениях Ленц заимствует мотивы своих «крестных отцов», например, изображая человека в кризисном состоянии между жизнью и смертью, он заимствует образ героя у Э.Хемингуэя. Его герой - человек, обладающий недюжинной внутренней стойкостью, которая помогает пережить поражение. У Э.Хемингуэя Ленц заимствует также манеру повествования, в частности, повествование от первого лица, предельный драматизм и диалог с подтекстом по принципу «айсберга».

Композиционной пружиной большинства романов и рассказов З.Ленца 50-х годов является парадокс: добряки на деле оказываются злодеями (рассказ «Лука»), нежная любовь оборачивается жестокостью («Вильденберг»), попытка очистить совесть приводит к гибели (роман «Дуэль с тенью», 1952). Наиболее характерным для этого периода считается роман «Человек в потоке» (1957), где просматриваются все черты творческой манеры молодого писателя: точное знание судеб простых людей, умение найти привлекательных героев, способность показать, что истинная духовная сущность человека все-таки не погибает в мире, где ее унижают. Наряду с этим в книгах Ленца господствует внешний мелодраматизм и поверхностность психологических конфликтов. Роман «Человек в потоке» рассказывает один эпизод из жизни старого водолаза

Хинрихса. Чтобы получить работу, он изменил год своего рождения, но обман раскрывается и Хинрихса увольняют. История водолаза представлена на фоне жизни портового города, в описании которого ярко проявился пластический талант автора. З.Ленц рисует будни портового города, повествует о жизни молодых безработных, раскрывает сущность человеческих взаимоотношений в самых разных ракурсах: отношение поколений, отношение личности и бездушного к ней общества. Писатель стремится показать людей, сохраняющих веру в справедливость и человечность вопреки жестокости окружающего мира: Хинрихс говорит: «Подойди к человеку и скажи ему, что он стал старым хламом, а затем посмотри ему в лицо. Человеку многое можно сказать, но не это». Нравственную опору Хинрихс находит в своих детях и это несколько идеализированное решение проблемы представлено в романе психологически оправдано и органично.

В 60-е годы творчество З.Ленца протекает по двум параллельным направлениям. На первый взгляд, писатель заимствует в рассказах Г.Белля сюжетное ядро и героев, чудаков и отщепенцев, которые остаются в накладе из-за своей совестливости, честности, памяти. Таковы рассказы «Тяжелая печаль», «Лампы эскимосов», «Рискованно быть дедом Морозом» и другие. На первый план выдвигаются такие проблемы, как власть и гуманность, насилие и свобода, личная ответственность человека.

Характер решение названных проблем открывает иную линию развития индивидуального стиля, а именно приобщение к экзистенциализму Сартра. И если следование Г.Беллю привнесло в стиль прозы З.Ленца объективирующую, стоящую над действием манеру изложения, то сартровская манера превалирует в драматургии. Наибольший успех выпал на долю пьесы «Время невиновных» (1961) и комедии «Лицо» (1966). В обеих пьесах основной является проблема вины и личной ответственности человека перед лицом насилия. З.Ленц исследует механизм превращения заурядного человека под влиянием обстоятельств в жестокого садиста. При этом драматург определяет «два признака: невозможность свободы выбора и возможность выбирать все, что угодно». Сюжет первой пьесы прост. Некий диктатор заключает в тюрьму нескольких подданных, представляющих разные социальные слои. Он помещает их в камеру с террористом Сазоном и обещает помилование невиновным, если они дознаются о сообщниках преступника. З.Ленц последовательно

описывает рост драматического напряжения психологического состояния заключенных: спонтанное возмущение произволом властей, сочувствие Сазону, затем раздражение ситуацией, раздражение из-за молчания главного преступника, гнев и, наконец, вспышка брутальности, в итоге которой соседи по камере ночью убивают Сазона. Присутствие действующих лиц из разных сфер общества позволяет проследить нивелирующую силу всеобщего страха. Во втором действии, а оно описывает время после переворота, один из участников, движимый муками совести, пытается найти убийцу Сазона. Бывший студент выступает теперь в ранге судьи, но его расследование не приводит к цели. Вина анонимна, безлична, детерминирована обстоятельствами, перед которыми безмолвствует большинство. Система безличных преступлений, предопределенная пассивностью большинства, перед обстоятельствами таит в себе страшные возможности. Фашизм - лишь одна из них. Таков горький вывод из параболической пьесы З.Ленца.

Этические проблемы приобретают в произведениях этих лет более конкретный характер. Наряду с традиционными темами вины, долга, взаимоотношения личности и общества, З.Ленц вводит как бы уточняющие подтемы: личная вина и личная ответственность человека за причиненное зло, взаимоотношения личности и общества, взаимоотношения в семье и школе, талант и посредственность, вседозволенность и бессилие, понятие ложно понятого долга и героизма.

Наиболее убедительное решение названных проблем представляет роман «Урок немецкого» (1968), хотя еще в романе «Городские толки (1963) эти вопросы частично нашли «модельное» решение в духе школы Сартра.

В романе З.Ленца «Урок немецкого» открывает новый этап творчества. Модель мира наложена на однозначную реальность, хотя действие протекает в двух временных пластах. Первый - это послевоенная западногерманская действительность, показанная с точки зрения немецкого юноши, Зигги Йепсена, попавшего в исправительную колонию. Второй план раскрывается в штрафном сочинении Зигги на тему: «Радость исполненного долга», которое и составляет основное содержание романа. История семьи полицейского инспектора Оле Йепсена была во многом подобна историям десятков тысяч других немецких семей, где бездумное подчинение власти во имя долга было возведено в абсолют. Во имя

следования приказу властей и сохранения «порядка» супруги Йепсен заявляют о дезертирстве собственного сына, прострелившего себе руку и попавшего в госпиталь. Они выгоняют из дому жениха дочери, потому что он не похож на белокурых немцев. Они преследуют семью художника Макса Людвига Нансена, прототипом которого послужил немецкий художник - экспрессионист Эмиль Нольде, потому что из Берлина пришло предписание «запретить художнику заниматься живописью». И хотя полицейский и художник в детстве были друзьями и Макс спас жизнь другу, полицейский инспектор, упиваясь властью, стремится сделать его существование невыносимым. «Твой долг – выполнять», утверждает Йепсен. Выполнять, не раздумывая, то, что тебе говорят, вот и все. «К чему бы мы пришли, если бы на каждом шагу себя спрашивали, что из этого получится?» - задается он вопросом.

З.Ленц противопоставляет в этом романе два понимания долга: тупой, убивающий все живое и гасящий все человеческие чувства, долг полицейского и долг художника перед признанием, перед искусством. Даже после войны, когда творчество М.Нансена было оценено Родиной, полицейский тайно ночью сжигает картины художника. Это преступление становится причиной странного психического заболевания младшего сына, Зигги Йепсена. Пытаясь спасти картины художника, он похищает их из его мастерской и с выставок, за что и попадает в колонию для малолетних преступников. Примерное поведение и старательность Зигги отмечены начальством и поэтому он освобожден досрочно. Но Зигги не рад свободе. Выбор нового пути представляется ему неосуществимым.

Этот роман принес Ленцу необычный успех, причину которого следует видеть в художественном мастерстве писателя: выразительное внешнее описание пейзажей или портретов, за которыми стоит умение показать в индивидуальной судьбе, типичную для среды и эпохи историю, богатая символика. Символично название романа «Deutschstunde»-урок немецкого языка, урок - попытка разобраться в сущности немецкого менталитета, конкретно-исторический негативный урок - пример, данный человечеству фашизмом. Символично и название сочинения, уходящее корнями в древность «Радость исполненного долга», символична форма романа, роман-исповедь. На этом фоне теряют силу присущая роману схематичность характеров и их конструктивная заданность.

Успех романа «Урок немецкого» явился вершинным в творчестве З.Ленца. Его последующие романы «Живой пример» (1973), «Учебный плац» (1975), «Краеведческий музей» (1978) и «Потеря» (1981), а также рассказы и эссе не содержат новых открытий ни в тематическом, ни в стилистическом планах. Чаще всего они представляют собой последовательное, эпически спокойное и обстоятельное изложение событий. Психологизм никогда не был сильной стороной творческой манеры З.Ленца. Не открылся он и в произведениях 70-80-х годов. Однако следует отметить их актуальность. Так роман «Живой пример» представляет собой попытку анализа студенческих волнений в Гамбурге зимой 1969-70-годов. При этом писатель склонен видеть причину бунта в утрате нравственных ценностей, в несовпадении «идолов» поколений воспитателей и воспитанников. Перегруженность событиями снимает значимость идеи романа «Краеведческий музей», повествование в котором ведется от лица хранителя музея Зигмунта Рогаллы. Он вспоминает историю своего края от начала 20 века и до 70-х годов, стремясь снять угар увлечения молодежью реваншистскими идеями об «утраченных землях». Как и другие герои-чудаки Ленца, он пострадал сам, сжигая музей истории своего края.

Отсутствие коммуникабельности и утрата контакта между людьми символически показана как болезнь в романе «Потеря». Известный в Гамбурге гид Ульрих Мортенс после перенесенного кровоизлияния в мозг теряет дар речи. Постепенно выясняется, что он теряет и любовь, и счастье жизни. Эта история призвана подчеркнуть ранимость человек, его зависимость от других. Автор показывает на примере одной жизни, насколько переменчиво то, что человек считает счастьем.

Новое обращение к теме «немецкого» в романе «Учебный плац» не свидетельствовало об изменении мировоззренческих позиций писателя. В духе старых реалистических традиций писатель рассказывает историю семьи Целлеров, их мысли о власти и праве и их злоупотреблении. Вывод звучит горько. Человека, «чистого сердца» в современном обществе ждуд только сложности.

КРИСТА ВОЛЬФ  
Christa Wolf (1929)

Криста Вольф относится к числу тех писателей, произведения которых вызывают неоднозначную оценку критики и читателей. В «Самоинтервью» она писала: «Изображать людей, которым чужда неудовлетворенность, самодовольных, пошлых, умеющих держать нос по ветру – мне кажется делом скучным и бесполезным. Впрочем, и такая необходимость может возникнуть. Например, чтобы изобразить фон, на котором выделяется беспокойный, деятельный человек, или показать особый характер его неудовлетворенности». Эти слова как нельзя лучше раскрывают общий подход писательницы к восприятию мира, те идейные и художественные задачи, которые определили в дальнейшем своеобразную манеру ее художественного письма.

Уже первые произведения писательницы – «Московская новелла»(1961) и «Расколотое небо»(1963), принесшие ей славу не только на родине, но и за ее пределами, поднимали важную и актуальную во все времена тему взаимоотношения людей. Конфликты в обоих случаях основывались на столкновении общественного и личного начал или, как говорили прежде, чувства и долга. В «Московской новелле» двум уже не очень молодым людям показалась невозможной любовь, разделенная границами двух стран. Еще более трагична история любви двух немцев, разделенных границей их мировоззрения, описанная в романе «Расколотое небо». Молодая, красивая, но в остальном обычная работница завода Рита Зайдель и инженер-химик Манфред Герфурт полюбили друг друга. Разница их отношения к существующему общественному строю и, не в последнюю очередь, различие в социальном статусе послужили причиной расставания. При этом личная судьба представлена как типичная для описанного этапа развития общества и соотнесена с событиями реального мира. Сюжетный стержень книги образует цепочка воспоминаний Риты о прошлом, о ее жизни и переживаниях. Эти воспоминания даются от первого лица, но порой объективируются и ведутся от лица рассказчика. Писательница сумела представить внутренний мир Риты Зайдель, сочетая объективное описание деталей внешнего мира с внутренними монологами героини. Временная многослойность воспоминаний стала формой для выражения философско-этической проблематики книги,

что и определило их роль как структурообразующего средства повествования. Частная история неудавшейся любви послужила основой для решения важной проблемы о ценности человеческой личности и ее месте в современной общественной жизни. И хотя сама писательница позже критически оценила некоторую прямолинейность в решении конфликта и перегруженность описаний, своеобразие использованных в романе художественных средств не вызывают сомнений. Уже в этом романе писательница поставила проблему, которая стала основной и характерной для всего ее творчества, проблему обретения человеком собственной идентичности. Ее решение потребовало от писательницы создания новых художественных форм.

В новелле «Июньский день»(1967) и особенно в сборнике новелл 70-х годов «Унтер-ден-Линден» К.Вольф представляет атмосферу личной жизни, разрушенную вторжением внешнего мира. Автор мало заботится о внешнем правдоподобии, о чем говорит подзаголовок сборника «Три невероятные истории». Она входит в сферу фантастики, гротеска, прихотливой выдумки и литературного пародирования. Формой повествования становится контраст событий сна и яви, известный еще со времен Средневековья, пародирование образов романтизма (новелла «Житейские воззрения кота в новом варианте») или гротескная фантазия в новелле «Опыт на себе». К.Вольф сталкивает любовные мечтания юности и проблемы современной жизни героев, высмеивает издержки научного прогресса, описывая создание «системы тотального счастья» или гротескную возможность провести операцию по смене пола. Действие в новеллах ограничено историей отдельного человека, что, казалось бы, исключает глобальные проблемы современности. На первый план выдвигается вопрос о взаимодействии отдельной человеческой жизни и жизни общества, где господство обмана, рационализма и заданность чувств мешают человеку достичь желанного счастья. Основными носителями идеи у К.Вольф выступают чаще всего женщины.

И.Р.Бехер сказал как-то, что «...человек до тех пор не обретет покоя, пока не придет к самому себе.» Эти слова К.Вольф выбирает эпиграфом к книге «Размышления о Кристе Т.»(1968). Само название напоминает романы писателей предыдущих столетий, предполагавшие интерес не столько к внешнему жизнеописанию или к истории жизни героя, сколько к его «внутренней биографии».

На первый взгляд, героиня романа Криста Т.- обыкновенная женщина, учительница, жена, мать троих детей, у которой множество начатых и незавершенных планов. В то же время, как показывает автор, Криста Т.- незаурядная женщина: у нее особое обаяние женственности и обостренное чувство собственного достоинства, безусловная честность, признаки литературного дарования. Она обладает способностью ощущать болевые точки жизни, страдать от несовершенства мира, от разрыва между идеалом и действительностью. Жизнь молодой женщины полна драматических противоречий. Криста Т. не смогла найти своего призвания: она не состоялась как учительница, ее попытки писать книгу закончились неудачей, а желание замкнуться в мире семейного счастья оборвала в тридцать пять лет смерть от лейкемии. С одной стороны, она хочет ощущать себя нужной людям, видя в этом залог полноценного существования каждого человека. Но с другой, она недостаточно решительна. Героиня не тот «человек, который знает, что он хочет». К.Вольф хронологически выстраивает историю жизни Кристины Т., начиная со школьных лет. При этом автор заостряет внимание на тех эпизодах жизни, в которых наиболее ярко проявились незаурядность героини: поход школьниц в кино, работа Кристины Т. над книгой или трогательная картина наблюдения за раскрывшимся цветком редкой орхидеи. Писательница настойчиво подчеркивает неумение героини приспособляться: ученики снисходительно объясняют ей «закон жизни» - необходимость приспособляться, «делать как надо». Приспособляться советует Кристе врач, и даже в момент болезни ей советуют смириться, ведь «плата за смирение - обретенный мир и покой». К.Вольф проникновенно описывает сцены встречи героини с природой, ее отношение к животным, картины общения с жестоким и рациональным миром взрослых. Все это позволяет создать глубокий психологический портрет героини. В своих воспоминаниях автор как бы проигрывает заново биографию женщины, не сумевшей прожить жизнь по жестким канонам общества. Ее желание устроить семейное счастье рассматривается окружающими как претензия на «мещанское счастье», ее уход с работы - как нежелание трудиться, а ее стремлению пожить в доме, построенном по ее проекту на берегу озера, помешала смерть. Целеустремленность и самоотверженность героини идут в разрез с бездумной исполнительностью и безразличием окружающих, ее мечты о совершенстве мира заставили других задумываться в

правильности выбранного пути. К.Вольф рисует становление человеческой личности и выбор пути в жизни как поиск цели жизни и обретения себя. Показывая неудачную с общепринятой точки зрения судьбу молодой женщины, К.Вольф подчеркивает вину окружавших Крису Т. людей, которые не смогли ее понять. Писательница не случайно обращается к прошлому. Она уверена, что «над прошлым надо также трудиться, как над будущим». Сопоставляя высказывания друзей, воспоминания родственников, дневники и письма самой героини, К.Вольф представляет разные точки зрения на одни и те же события в жизни своей подруги. Подобная «оптическая» техника изображения помогает автору глубже раскрыть образ молодой женщины, свидетельствующий об уникальности и многосторонности каждой человеческой личности. Рассказывая о жизни сверстников героини, К.Вольф создает широкое полотно жизни Германии в разные периоды XX века. Автор затрагивает в своей книге целый ряд актуальных проблем: вопросы воспитания и образования, вопрос вины и ответственности за сделанное, вопросы равноправия и роль женщины в обществе, и шире, вопрос о месте человека в общественной жизни, о смысле жизни и смерти. Рисуя на первый взгляд, частный морально-нравственный конфликт, К.Вольф ставит актуальную нравственную проблему: может ли считаться подлинно гуманным общество, которое реально не интересуется главной жизненной целью каждого человека: познать и осуществить себя.

Именно в этом романе К.Вольф впервые использовала новую форму художественного письма в виде доверительного разговора с читателем. Такой тип повествования стал в дальнейшем определяющим в поэтической системе писательницы, для которой, в целом, характерно сочетание фантастического и документального, автобиографичного и художественного вымысла, истории и мифа. В романе 1976 года «Образы детства», К. Вольф расширяет прием оптической техники до «тройной оптики». Описывая поездку главной героини Нелли Йордан в город ее детства, автор показывает картины жизни Германии от первой мировой войны до 2 мая 1975 года в трех временных и содержательных планах. Это воспоминания немцев, родившихся до второй мировой войны, мысли самой Нелли Йордан и описания событий прошлого людьми, живущими в 70-е годы. Присутствие автора-повествователя, который ведет беседу с читателем и комментирует события, призвано соединить события прошлого и настоящего в поисках подлинной и вечной истины.

Используя различные документы эпохи и личные воспоминания персонажей, выражая собственные нравственные позиции, писательница исследует природу человека, его способность стирать из памяти то, что запоминать невыгодно или даже опасно. Так создается «четвертое измерение», обуславливающее не пассивное восприятие книги читателем, а его активное соучастие в описанных событиях. По словам К.Вольф, «художественное произведение служит своего рода связью между объективной реальностью и субъектом-автором, который описывает мир». Критерием художественности при этом должна служить не внешняя достоверность, а «фиксированные собственные впечатления и размышления о них», «не традиционная фабула, а углубленная мысль». Эти черты определяют стилистическую манеру К.Вольф, которая позже была определена как «субъективная аутентичность».

Для решения остроактуальных проблем К. Вольф не раз обращалась к истории человечества. Героями ее повести «Нет места. Нигде»(1979) стали писатель романтик Генрих фон Клейст и поэтесса Каролина фон Гюндероде. Люди, наделенные талантом, они живут в мире мечтаний, но жаждут активной деятельности, хотят быть любимыми, но и стремятся реализовать себя как творческую личность. Описывая беседу в гостинице загородного дома, К.Вольф раскрывает глубокое противоречие между романтическим идеализмом и рационализмом окружающего поэтов мира. Их оппоненты - гофрат Ведекинд и будущий министр юстиции Ф. фон Савиньи - убеждены: плохо, когда человек пытается слишком глубоко заглянуть в собственную душу. Главное, соблюдать меру, не нарушать привычные нормы поведения и искать душевной гармонии. Обретение самоидентичности в подобных условиях оказывается бесплодным для всех. Но невозможность соединения личного счастья и творчества оказывается более болезненной для Гюндероде, нежели для Клейста.

Наиболее продуктивной формой для решения философских и нравственных проблем стал для К.Вольф древнегреческий миф. В древнем мифе, по словам автора, ей «...видится ядро, позволяющее использовать миф во вполне актуальных целях». В повестях «Кассандра»(1983) и «Медея» (1996) автор вводит читателя в социально-исторический контекст античности. На первый план Криста Вольф выносит историю разрушенной человеческой цивилизации. Действие повести «Кассандра» происходит в 1240-1230

г. до н.э. Структурно повесть выстроена как ряд воспоминаний и раздумий Кассандры, дочери троянского царя Приама, наделенной даром ясновидения. Она предсказала гибель Трои, но ее пророчествам никто не верил. Отправной точкой в гибели Трои К.Вольф выбирает отказ от веры в пророчества Кассандры. Дочери царя не верили, потому что она видела обман, который отказывались замечать другие. Понятия «ложь» и «правда» вводятся в систему четких социально-этических координат. В начале Кассандра просто предвидит факты, но позже познает их социальные и политические основы. Неприятие лжи для Кассандры равноценно ненависти к войне и в этом основа ее конфликта с окружающим миром. Отвращение к фальши, жажда правды характерна для всех героинь К.Вольф, начиная от Риты Зайдель. Но в Кассандре выбор этических ориентиров предстает как философская основа решения кардинальных вопросов человеческого бытия. Кассандра разглядела механику порождения лжи, которая сохранилась на долгие века. Повесть К.Вольф – это предостережение против войны. С этой основной темой сопряжена тема господства мужчин и положения женщины, которая разработана автором позже в романе «Медея».

Необычна жанровая и композиционная структура этой книги. Обозначив жанр как «роман», К.Вольф открывает свое произведение с традиционного начала драматического произведения – перечисления персонажей (Голоса), внутренние монологи которых и составляют содержание романа. Такая архитектоника включает в себе множество плоскостей художественного освоения действительности и побуждает к размышлениям. Проблем для этого достаточно много: тема власти, ответственности за свое дело, тема родины и эмиграции, тема правды и лжи, разума и чувства, вины и кары и другие актуальные проблемы человеческого общежития. С необычной трактовкой образа Медеи связана тема истинного и ложного в человеке. «Каждого из нас», – говорит она Ясону, «сделали тем, кто им нужен». Горько звучит вывод книги: « В жизни нельзя иметь все сразу. Нами правит страх и отсутствие веры. Мы неисправимы».

Мифологические сюжеты и образы писательница расширяют непосредственное содержание ее книг. Они служат своеобразной матрицей при решении проблем философского диапазона: правда-ложь, ум-безумие, чувство-разум, страх- свобода и, конечно, Добро-Зло. Сопоставляя всеобщность мифа с конкретностью человеческой

жизни, К.Вольф решает социальные и нравственные вопросы современности. Для их решения она обращается и к современной ситуации. Об этом повесть «Авария» (1987), рассказывающая о грозной катастрофе на атомной станции.

Летом 1990 года К.Вольф опубликовала повесть «Что остается», в которой воспроизвела эпизоды жизни страны в конце 70-х годов. Писательница воспроизводит атмосферу угроз, прослушивания телефонных разговоров, чтение писем. Она воспроизводит сущность тоталитарного режима, в котором были нарушены все нормы человеческого общежития. Эта повесть – анализ последних лет жизни страны, и была закончена, как отмечено в рукописи, в год падения Берлинской стены. В 2002 году писательница публикует повесть с трудно переводимым на русский язык названием «Leibhaftig», что означает: «воплощенный, вылитый, похожий, и даже «во плоти». Как и в хорошо известной книге «Раздумья о Кристе Т.» речь идет об опасной для жизни человека болезни. Неделями героиня пребывает на грани между жизнью и смертью. Ее болезнь связана с последними событиями существования бывшей ГДР. Преодолев болезнь, безымянная героиня К.Вольф возвращается к жизни. Не так ли и человечество, переболев, пережив беды и невзгоды, сможет вернуться к обычной жизни? - задается вопросом читатель этой книги.

«Мир, к которому принадлежит мир литературы, был бы беднее без книг Кристы Вольф», утверждает газета «Нойе Цюрихер цайтунг». С этим нельзя не согласиться.

ДИТЕР ВЕЛЛЕРСХОФ  
Dieter Wellershoff (1925)

Творческий путь одного из видных писателей современности Д. Веллерсхофа можно считать показательным для развития литературы ФРГ в десятилетия 60-х -80-х годов.

Известность ему принесли монография и диссертация о Г. Бенне, а также теоретические статьи «Равнодушный» (1963) и эссе «Литература изменения»(1969), в которых намечены его основные мировоззренческие и эстетические позиции. Работая редактором издательства «Киппенхойер унд Вич», он способствует изданию антологий, в которых новая манера отражения действительности, а именно конкретность описаний и точность деталей, позже названная «новый реализм», нашла свое выражение.

Д.Веллерсхоф считал, что «...традиционная литература вырождается в процессе длительного самоцитирования...», что «...сатирическая литература критиковала общество, показывая его сверх меры искаженный образ», а «новый реализм» критикует его изнутри на основе точного зрения». Критикуя «Группу 47» и гротескно-сатирический роман, призывая к постижению новой реальности путём расширения спектра ощущений, отрицая значимость языка и художественно организованного текста, Д. Веллерсхоф стал одним из мэтров нового реализма в ФРГ, а точнее «кельнской школы нового реализма». Под влиянием французского «нового романа» он и его последователи, Т. Хербургер, Д. Кюн, Р. Расп и другие, требовали от искусства «концентрации на единичных случаях», «нового взгляда на повседневную жизнь», внимания к мельчайшим движениям душевного мира человека, оторванного от «внешней действительности». Главное требование «новых левых» - требование правды жизни, слияния литературы с жизнью и даже «отказа от литературы ради жизни».

Было бы неправильно ограничивать эстетические взгляды Д. Веллерсхофа только близостью к «новому роману». Художественный мир писателя содержит черты психологизма, натурализма и импрессионизма. Для него характерен анализ внутреннего мира человека: состояние страха, одиночества, депрессии пограничного состояния, порожденных «отчуждением человека» в современном высоко индустриализованном обществе.

Наиболее ярко поэтические и идейные установки Д. Веллерсхофа-критика нашли выражение в его ранних романах – «Прекрасный день»(1966) и «Граница тени»(1969), а также в радиопьесах «Крик кота в мешке»(1970), «Ноль часов, ноль минут, ноль секунд»(1972) и др.

Уже в своих первых романах автор обращается к актуальной теме взаимоотношения индивидуума и общества, но решает её в стилистическом ключе поэтики школы нового реализма: на переднем плане он фиксирует расположение предметов и ситуаций и акцентирует внимание на изображении патологического состояния внутреннего мира человека. Средством утишить душевную боль героя и справиться с одиночеством Веллерсхофу представляется бегство от мира. В ущерб общему писатель преувеличивает описание отдельных частей и деталей так, что целое предстает как бы составленное из мозаичных осколков.

На протяжении писательской деятельности эстетические воззрения Д. Веллерсхофа не раз менялись. Логика развития художественной манеры Д.Веллерсхофа хорошо прослеживается при сравнении трёх романов: «Граница тени (1969), «Приглашаются все» (1972) и «Красота шимпанзе» (1977). Эти романы объединяет прежде всего общность темы – преступление и наказание за него. Схожим является и тип героя, изгоя, борющегося с миром стандартов, и вырвавшегося из этого мира, только совершив преступление. В «Границе тени» писатель изображает какого-то человека, совершившего преступление и вынужденного бежать. Его страх перед наказанием, состояние паники, автор показывает «изнутри», т. е. в рассуждениях, воспоминаниях, в потоке сознания и объективных описаниях самого преступника и другого лица. В романе отсутствуют причинно-следственные связи, все действия и описания подчинены произволу хаотической ассоциативности. Только иногда автор с помощью языка помогает читателю выделить действия героя: «Он почувствовал, что положение его стало надежнее, что у него появились определенные преимущества перед противниками и он мог осмотреться

мог осмотреться...»

Во втором романе «Приглашаются все» рассказана история мелкого грабителя, ставшего убийцей. При этом автор ломает привычную структуру детективного романа и, изображая преследования преступника, заставляет читателя сопереживать ему, а не следователю. Описания переживаний, чувств и воспоминаний героя, фиксация его бессвязных мыслей соседствуют в романе с телефонными разговорами, служебными телеграммами, документами, показаниями экспертов и разговорами других действующих лиц. Веллерсхоф придерживается в изложении хронологии реального случая, который был положен в историю романа. Для писателя важно не столько привлечь внимание к сюжету, он в общем-то тривиален, сколько раскрыть философию и психологию преступления. Поэтому при описании психологического состояния героя и обывателей, он использует двойную оптику показа, поток сознания и другие приемы, характерные для модернистской литературы, которые сосуществуют с реалистическим описанием процесса поиска, но не образуют синтетического единства.

Новое обращение к проблеме преступления и наказания, а в философском аспекте вины и кары, представляет роман «Красота

шимпанзе». Её герой Карл Юнг – служащий фирмы игральных автоматов, в прошлом, отчисленный из университета студент. Его работа однообразна и монотонна – он должен всю неделю ездить по городам и проверять работу автоматов. Отдых по субботам также однообразен и пуст как работа. Он живет один, без цели, без любви, понимая никчемность своего существования. Юнг – неудачник, главные черты которого слабость и пассивность. «Чем сильнее одиночество человека», - утверждает автор романа, «тем сильнее страх, тем сильнее интерес к эксцессу». Однажды на прилавке среди сувениров он увидел фигурку обезьяны, так державшей человеческий череп, «словно она силилась узнать себя». Оказавшись случайно свободным в ближайшую пятницу, Юнг звонит своей давней знакомой, встречается с ней, убивает ее и кота, пытавшегося защитить хозяйку. Затем сам отравляется в автомобиле выхлопными газами. Пустота, отсутствие интереса к жизни послужили поводом для немотивированного убийства. В этом романе Д.Веллерсхофа сказывается фрейдистское начало, о чем свидетельствуют усиленное внимание к истории взаимоотношений родителей, тяжелой болезни в детстве, роль сновидений, много терминов экзистенциализма: страх, тошнота, тяга к смерти.

Веллерсхоф фиксирует внимание читателя на догадке Юнга о будущем убийстве и суициде: «В тот момент, когда он это подумал или должен был подумать, потому что эта мысль словно не возникла в нем, а была в него вложена, он испытал глубокое удивление». Автор подчеркивает, что убийство подготовила ситуация конкретной действительности, при которой человек приравнен к вещи, поставлен в ситуацию озлобления. Личность как бы распадается на составные механические части. Так мог бы распаться робот или игровой автомат. В романе «Красота шимпанзе» нет прежнего монтажа бессвязных описаний или воспоминаний. Описание событий изложены логично и последовательно, хотя и события и характер героя такие же аномальные как и в первых романах. Тема отчуждения человека в обществе выражена реалистическими средствами и подчеркнута остротой социальной направленности. Поэтические особенности разных художественных систем содействуют и в других произведениях Веллерсхофа. При этом движение от экспериментальной манеры к традициям классического реализма становится важным признаком стиля писателя. В этом плане интересна новелла «Морской берег в двойном освещении»(1974). Д.

Веллерсхоф создает ее одновременно с новеллой «Стихотворение о свободе». Они рассказывают привычную историю человека, решающего глубоко личные проблемы: ради любимой женщины герой-писатель покидает семью, но потом возвращается к жене. В новелле «Морской берег» герой приезжает с женой в маленький город на море, где был прежде с А., а в «Стихотворении о свободе» сюжет более развернут. Автор показывает неудавшуюся жизнь двух семей. Эти новеллы, дополняя и развивая друг друга, раскрывают историю человека, находящегося в пограничной ситуации, рисуют внутреннюю опустошенность человека, мечущегося между близкими ему женщинами и не сумевшего реализовать созданную им концепцию свободных личных отношений. Его возвращение к семье с этой точки зрения можно расценивать как капитуляцию, поскольку конечное решение героя опровергает разработанную им теорию. Проблема раздвоенности личности, противоречивости внутреннего мира, изображение близкого к экзистенциальному состоянию страха и стремление разорвать страх представлены типичными для современной прозы средствами: здесь смена временных и пространственных планов, временное соположение мыслей и диалогов героев, замедленный темп повествования, разорванные внутренние монологи, слияние образа рассказчика и героя. Особое внимание привлекает оценка роли слов: «Хорошо бы заговорить, но оба знают, что каждый думает об этом, потому и молчит. Да и где слова, которые сказали бы больше, чем их молчание».

Рассуждения героя концентрируют наиболее типичное в психологии взрослого человека: «Быть взрослым», - рассуждает он, - значит видеть целое, сознавать противоречия, допускать различные возможности». Изображая довольно камерную ситуацию, Д. Веллерсхоф сумел раскрыть глубокий психологический и социальный подтекст, способствующий познанию героем своего «я». Писатель сумел увидеть и по новому понять противоречия, разрушающие взаимопонимание между людьми. В этих новеллах Д. Веллерсхофа сопряжены прошлое и будущее, мир показан в его постоянном развитии. Диалектические противоположности - воспоминания и современность, разум и иллюзия, мечта и теория – открывают еще один смысловой план новеллы: ощущение человеком себя как части целого и своей роли в истории человечества.

Особое место в творчестве писателя занимает роман «Победителю достанется все» (1983). На первый взгляд он написан в

традициях реализма XIX века. Об этом говорит и выбранная тема - распад семьи, и тип героя –неудачник, аутсайдер, и хронологически последовательное повествование. На вопрос о теме его романа писатель ответил: «Деньги как средство исполнения желания и осуществления мечты о власти, деньги как универсальная машина, которая все приведет в движение». Тема денег прослеживается в литературе, начиная с XIX века, но новизна романа в том, что он описывает специфические особенности современного общества ФРГ. История жизни Ульриха Фогтмана, предпринимателя, гибнущего в конкурентной борьбе, позволяет увидеть два десятилетия жизни Западной Германии с середины 50-х до рубежа 70-х-80-х годов. Ульрих Фогтман – дитя «экономического чуда» Германии. В начале романа один из его друзей так характеризует ситуацию: «Именно сейчас и происходит главное. Экономика пошла в гору. Уцепишься сейчас - и будешь на коне... главное не проспать». Ульрих Фогтман мало успел за свои двадцать семь лет. Осиротев в годы войны, он пережил сложную жизнь в интернате, бедность в послевоенные годы. Он одинок, у него нет родных и близких друзей, он не доучился в университете, так как разочаровался в философии и в медицине. У него есть любимая женщина, от которой он ждет ребенка, но «случай» меняет его жизнь. Фогтман работает на фабрике и дочь директора Элсбет Патберг влюбляется в него. Ради денег и карьеры он отказывается от прежней любви и приобретает вместе с женой миллионы ее отца. Фогтман деловит, энергичен беспристрастен. В минуту выбора между двумя любящими его женщинами он холоден и расчетлив. Он интересен как человеческий характер, как тип, порожденный современным обществом. Принцип его жизни «Жизнь – это борьба, в которой надо победить во чтобы то ни стало, полагаясь только на себя, на свою волю и ум.» Погоня за деньгами изменила его характер. Сюжет романа стремительно развивается, порождая ощущение неизбежного краха. Фирма, которая досталась Фогтману в наследство, первые годы под его руководством процветает, но вскоре не выдерживает конкурентной борьбы и близка к банкротству. Важную роль в романе приобретает мотив крушения. Дом Патбергов продан, сын Патберга кончает жизнь самоубийством, семья Фогтмана разваливается, а его сын Кристоф Фогтман становится вором, протестуя против отношений в семье и обществе. «Нет будущего» - пишет он красными буквами на стене интерната. В номере дешевой гостиницы гибнет и сам Ульрих Фогтман. В падении Ульриха

Фогтмана есть его вина - отказ от любви и «убийство» своего будущего ребенка. Сосредоточив внимание на общественно-экономических условиях современной жизни, Д.Веллерсхоф не забывает проблем духовной жизни интеллигента в ФРГ. Как и в повестях 70-х годов, он пишет о превращении чувств и идей в предмет купли-продажи, в товар. Погоня за капиталом опустошает личность, ведет к ее одиночеству и распаду. Крушение идиллии экономического чуда показано в романе на фоне реальных примет того времени. Автор рисует жизнь различных слоев общества: здесь выставки авангардистского искусства, развлечения высшего света, здесь реваншистские сборища и демонстрации протеста, бунт студентов и многое другое. Более значимым представляется описание характеров и внутреннего состояния героев. Одиночество и бедность породили в Фогтмане ненависть к сильным и богатым. Комплекс неполноценности, приобретенный в детстве, заставлял его скрывать свое истинное лицо. Погоня за деньгами превратила его в оголтелого дельца, лишила радостей жизни, нормальных эмоций и стала причиной его духовного одиночества. Его темп жизни напоминает амок. Он всегда был отчужден в обществе. Теперь одиночество принимает не только психологические, но и чисто физические формы: ему не хотят помочь даже те, кто считался его друзьями, отказывается помочь жена. Фогтман не тот человек, чью роль он стремился исполнить, он умирает в номере гостиницы, брошенный и забытый всем миром. Вопрос об истинном и ложном в человеке мучает и его сына Кристофа: «Я не тот, за кого вы меня принимаете / И ношу мое имя лишь для виду. / По правде говоря, меня зовут Никто...».

Постоянными характеристиками Фогтмана служат некоторые лейтмотивы: часто упоминаются изуродованные ступни ног – знак бедности, фотография Йованки, которую Фогтман носил с собой – знак заложенного в нем доброго начала, загубленного погоней за деньгами. Особое место занимает образ гостиницы – символ современной действительности, где человек чувствует себя временным постояльцем. Есть в романе и символические картины: постоянную борьбу за успех во чтобы то ни стало жестоко оттеняет картина гонки по шоссе. Боясь опоздать на деловую встречу, Фогтман врывается в стаю птиц и мчится по кровавому месиву. Иронично звучит название романа, для которого выбрана строчка из популярной эстрадной песенки. В композиции романа важно отметить две обрамляющие главы. В первой главе «В понедельник

утром в гостинице» читатель узнает о смерти героя. Последняя «Конец чего-то и как его распознать» содержит рассказ врача о сердце Фогтмана. Образ «моллюска в чернильно-синем море» - символ крушения мира. Предупреждением звучит последняя фраза романа « То, что мы сейчас переживаем, - это только прелюдии».

В 80-е годы Д.Веллерсхоф снова обратился к литературоведению и написал также автобиографическую книгу «Работа жизни» (1986).

## ЛИТЕРАТУРА АВСТРИИ

В силу особых исторических условий австрийская национальная литература получила признание только во второй половине XX века. Имена писателей «славного двадцатилетия», так в Австрии называют период между двумя мировыми войнами, таких как Франц Кафка, Р.Музиль, И.Рот и другие, обычно связывали с историей немецкой литературы.

Диффузность и стремление к ассимиляции, будучи характерными чертами австрийской литературы, способствовали созданию особой историко - культурной общности, вобравшей в себя словенские, немецкие, польские, мадьярские и другие черты. Поэтому тематическое, стилевое и языковое сходство австрийской литературы и литературы Германии не исключает самобытности общего характера литературы и своеобразия разработки отдельных поэтических категорий, определенных национальными традициями Австрии. Прежде всего это относится к идейно - тематическому содержанию. Например, тема Родины характерна для всего литературного процесса, а тема анти-Родины получила свое особое решение в литературе Австрии, тема взаимоотношений столицы и провинции отсутствует в большинстве европейских литератур, но существенна для Австрии и т.д.

Рассматривая развитие литературного процесса в послевоенные годы, нельзя не отметить плюрализма стилевых направлений в любое из десятилетий второй половины XX века: экзистенциализм и реализм, дадаизм и сюрреализм, неоромантизм и барокко, неоманьеризм и магический реализм. Однако особо ярко сосуществование стилей проявилось в первые послевоенные годы, что было связано с состоянием утраты ценностных ориентиров духовного кризиса, охватившего значительные слои творческой интеллигенции.

Как и в других европейских странах, в послевоенной литературе Австрии можно выделить три поколения писателей: эмигранты старшего поколения, начавшие свою деятельность в годы славного двадцатилетия, но покинувшие страну после присоединения Австрии к Германии в 1938 году, такие как Ж.Амери, Г.Брох, Ф.Торберг и другие; поколение писателей, прошедших войну, Г.Айзенрайх, Б.Эггер, Г.Цанд и другие, и, наконец, те писатели, начало творчества которых относится к первым послевоенным годам: И.Айхингер, И.Бахман, Т.Бернхард и другие.

В литературе австрийской эмиграции важную роль играли также поэты и писатели, чье творчество не было известно до войны, например Эрих Фрид, Хельмут Квалтингер, Карл Мерц. Оставаясь за пределами родины, они выполняли связующую роль между поколениями австрийских писателей, поднимали в своих произведениях исконно австрийские проблемы, и облекали их в традиционные поэтические формы, например, венской комедии.

Наследие писателей-эмигрантов долгое время оставалось вне сферы интересов австрийцев. Не могла найти признание на родине Розе Ауслендер, в творчестве Якоба Линда, Мане Шпербера, Жана Амери звучали тоска поэта, непризнанного отчизной и мотив утраченной родины. Тема утраченной родины, родины, не признавшей поэта, на долгие годы становится характерной для литературы Австрии. В 50 - 60-е годы к ней обращаются такие известные художники слова как И.Бахман, Т.Бернхард, П.Хандке и другие, вынужденные в силу разных обстоятельств покинуть отчизну или изолироваться от окружающей действительности, как например, Т.Бернхард.

Особую значимость тема малой родины приобретает в середине 70-х годов в творчестве писателей, ведущих активную жизнь в самой стране, например, Герт Йонке, Барбара Фришмут. Следуя новейшим тенденциям европейской литературы или обращаясь к классическим образцам, они пытаются диалектически понять настоящее и найти путь к улучшению человечества. Австрия в их творчестве является моделью новейшего общества.

В 1945 году были опубликованы три произведения австрийских писателей: роман Г.Броха «Смерть Вергилия», антиутопия Ф.Верфеля «Звезда нерожденного» и стихотворение «Фуга смерти» П.Целана. Несмотря на разницу в возрасте и творческой манере писателей, несмотря на разницу жанров и общего содержания, эти книги имеют схожую философскую основу: стремление понять смысл человеческого существования в пограничье со смертью. Наиболее значимым в этом ряду является роман Г.Броха (1886-1951) «Смерть Вергилия». Условно говоря, это исторический роман об эпохе римского императора Августа. Однако главное действующее лицо не император, а поэт Вергилий, воплощающий образ искусства. Основная мысль романа – утверждение непрерывности процесса исторического движения и неизбежности смены временных эпох, утверждение ценности и неповторимости человеческой личности.

Искусство, по словам Вергилия, призвано «...выполнять задачу своего времени».

Политические трагедии, катастрофические потери времен второй мировой войны, глубокие моральные потрясения породили у народов Европы чувство безнадежности, незащитности человека, его ненужности. Это обусловило, с одной стороны, желание отказаться от прошлого, от психологического груза войны и вызвало интерес к философии экзистенциализма. С другой стороны, эти же чувства вызвали восхищение анархией. Новые философские ориентиры повлекли за собой частичный отказ от нормативной поэтики реализма, обращение к магическому реализму и экзистенциализму, который имел большое влияние в литературе 50-х годов, к сюрреализму и неоромантизму. Наиболее ярко эти настроения проявились в лирике молодых поэтов- Ф.Майрёкер, П.Целан, Э.Яндль, И.Бахман и других, в чьих произведениях царил культ формы, превосходство эстетического начала и социальный скептицизм.

В творчестве писателей всех поколений нашли отражение попытка раскрыть смысл ложной идеологии тоталитаризма, осмыслить пережитые ужасы войны, а также проследить характер поведения жителя Австрии. При этом следует отметить особую позицию австрийских писателей: осмысление пережитого проводится с определенной временной или философской дистанции.

Писатели старшего поколения - Хаймито фон Додерер (1896-1966), Ж.Зайко (1892-1962), и лауреат Нобелевской премии по литературе за 1981год Элиас Канетти (1905-1990), обращаясь к событиям 20-х-30-х годов, пытались найти в них причины зарождения зла 40-х. Утверждая, что «...человек, который мыслит себя мериллом всех вещей, еще не раскрыт по своей сути» (Э.Канетти), они рассматривали развитие человеческого индивидуума на фоне исторического развития страны.

Большие моральные потрясения выпали на долю второго поколения писателей. Хотя их иногда и называют «потерянным поколением», но в отличие от поколения 20 — 30-х годов у писателей, на фронтах переживших вторую мировую войну, отсутствовало то острое чувство сомнения, что было обусловлено знанием об утраченном прошлом. В ФРГ в 50-е годы выступило новое поколение писателей, прошедших войну, В.Борхерт, Г.Грасс, Г.Бёлль и другие. Критически изображая события военных лет и реальность послевоенной жизни,

они создали целое направление, так называемую «литературу развалин» (Truemmerliteratur). В Австрии выступление новых писателей было неубедительным, порой даже спорным. В творчестве Г.Цанда, М.Дора, Х.Эггера господствовал глобальный скепсис. В романах Ф.Тумлера «Возвращение домой», «Замок в Австрии» и Г.Цанда «Последняя поездка», рассказах Б.А.Эггера «Аромат сирени», «Пение черного дрозда» воссоздана картина реальной действительности в последние годы войны и в послевоенное время. Но это не бесстрастный срез реальных событий. Авторы пытаются исследовать проблему вины и сопричастности к вине, долга и преступления, значимости человека, но и его незащитности и безнадежности в водовороте жизни.

«Прошлое ушло, будущего нет, а от современности не веет домашним уютом. Все меняется и нигде нет места для остановки», писал Фриц Хабек в «Прогулке верхом на тигре» (1958).

Наиболее ярким подтверждением отчуждения человека служит роман Г.Цанда «Последняя поездка», который критика назвала «романом окруженных». Писатель запечатлел момент взятия одного из восточногерманских городков. Полное реалистическое описание внешнего мира сочетается здесь с психологическим анализом состояния внутреннего мира людей. Автор представил механизм уничтожения человеческого «Я». Чувства страха и жажды жизни, стремления к власти и поиск компромисса, заключенные в человеческом сознании, заставляют его защищаться перед лицом смерти, перед победой небытия. Картина созданного писателем мира многослойна. Вещественный мир человека и природы автор сопоставляет с внутренним миром героев, их мыслей и разговоров. Но каждый из этих миров «окружен»: в первой главе - это реальное окружение города военными, в последней главе - это апокалипсис пляски смерти, картина конца мира. Видимая и реальная безысходность окружают человека - таков экзистенциалистски окрашенный лейтмотив книги. Он связан с темой Европы и ее будущего, корни которой скрыты в философии рубежа XIX - XX веков, а развитие представила реальность XX века.

Психологические и мировоззренческие проблемы молодого поколения более значимо представлены в творчестве писателей, начавших литературную жизнь в конце 40-х начале 50-х годов. Отрыв от традиций литературы первой половины века и отсутствие в послевоенные годы литературных контактов с писателями среднего

поколения усиливали чувства сомнения и побуждали их искать ориентиры в литературе Англии, Франции, США. Значительное влияние на жизнь молодых писателей Австрии, как и в Германии, оказала философия М.Хайдеггера и философско-лингвистическая теория Л.Витгенштейна. М.Хайдеггер в своих поздних трудах характеризовал язык как «обитель» человеческой сущности. Л.Витгенштейн считал границы языка одновременно онтологическими границами и утверждал, что только использование слов в определенном контексте (языковой игре) и в соответствии с принятыми лингвистическими правилами придает им значение. Философское обоснование значения языка определило понимание языка целым рядом писателей как формы «политической организации мира», что и побудило их к языковым экспериментам.

Отказ от классических ориентиров объяснялся также тем, что с реализмом было связано искусство той системы, от которой молодые писатели стремились отказаться. Возможность освободиться от психологических нагрузок военного времени и перенести страшные картины из подсознания в языковые формы представлял, по их мнению, сюрреализм. П.Целан считал, что поэзия сохраняет «единственную неутраченную ценность - язык». Поэзия становилась, таким образом, средством дискуссии с общественной реальностью. В этом аспекте поэзия П.Целана и Ф.Майрёкер, И.Бахман и Э.Яндля не может быть рассмотрена однозначно. В ней есть внешние формальные признаки, стилистические средства - метафоры, поэтические картины разрушения языка, связанные с сюрреализмом, но в их поэзии налицо и тематические аспекты.

Творческий путь П.Целана (1920-1970) показателен для первых послевоенных лет развития поэзии. В книге стихов «Забвение и память» (1952) поэт выделяет два полюса тяготения: память и забвение. «Память» - это память о войне, о ее ужасах, о концлагерях (сам поэт был в одном из них в 1942 - 43 годах) и бомбардировках. «Забвение» - это попытка уйти от кошмарных видений памяти в мир созданных поэтом прекрасных образов, мир забвения более утешителен, чем жизнь. Символ забвения — цветок мака, характерен еще для романтиков. Но забвение не удается поэту, кошмары пережитого, преображаясь, присутствуют в его стихотворениях. Уже в «Фуге смерти», принесшей поэтическую славу Целану, отражена неустойчивость сознания и психики человека, потрясенной

ужасами пережитого:

Черное молоко ранних времен

мы пьем вечерами

мы пьем днем и по утрам

мы пьем по ночам лопатами мы копаем могилу в воздухе

там лежат не так тесно («Фуга смерти», 1945)

Средства выражения жизненной неуравновешенности у Целана разнообразны. Он «опрокидывает» логику мыслей и логику метафор, смещает временные плоскости, использует поток сознания и неуправляемые воспоминания, соединяя несоединимое. Поэт утверждает, что война разрушила «естественное» течение жизни и смягчить, уравновесить эту картину сможет принцип совмещения «да и нет», сможет язык, который обладает, по словам поэта, «собственным бытием».

...Скажи

только не отделяй да от нет.

...Смотри, как все кругом оживает в смерти! Живет! («Скажи и ты»)

П.Целан стремился добиться многозначности, используя меньшее количество слов, слогов. Этот эксперимент с языком усилил непонимание его стихов, да и творчества в целом, трагического по своей сути. Неприятие антигуманного окружающего мира, приведшее к гибели поэта, отделяет его от общего потока модернистов 50-х годов.

Начиная с 1951 года, с нумерованными текстами выступил западногерманский писатель Г.Хайсенбюттель (род. в 1921). Автор сталкивал произвольно вырванные из контекста обрывки связной речи, раскладывал слова на части, которые при этом теряли смысл. Разрывая язык, Хайсенбюттель и его последователи полагали, что таким способом можно разрушить мир и конформистское общество. Смысл подобных столкновений Хайсенбюттель видел также в разоблачении накопленных традиционной литературой предрассудков. В середине 50-х он возглавил школу «конкретной поэзии», в которую вошли австрийские поэты Э.Яндль и Г.Рюм. В начале 60-х годов в связи с ростом активности неоавангардизма эти теории вновь обрели значимость. Свои эксперименты с текстами Г.Хайсенбюттель продолжал в 70-е и 80-е годы.

Проблема «конечности» человеческого существования, проблема бытия перед лицом смерти стала центральной в творчестве Ильзы

Айхингер (род. в 1921). В качестве основы взаимоотношения между людьми она провозглашает «недоверие», которое стало ключевым понятием ее ранних произведений.

«Давайте будем недоверчивы к себе самим, что бы быть достойным доверия» «Призыв к недоверию» (1946).

Смерть составляет основной фон ее единственного романа «Большая надежда» (1948). Этот роман повествует о жизненном пути маленькой девочки Эллен во время второй мировой войны. Все чувства ребенка, все ее основные состояния - сон, игра, тоска по матери, вынужденной покинуть страну, оказываются внутренне связаны со смертью, которая представлена в романе как залог избавления от мучений и подлинной свободы. И.Айхингер показывает процесс погружения ребенка в собственные чувства. Ее разлука с матерью, бабушкой, друзьями определяет ей путь во враждебный мир, в который она входит, ощущая опасность смерти, но в то же время, воспринимая этот путь как дорогу домой. «Смерть позволяет перейти к звездам». Тему войны писательница переплетает с основной темой хайдеггеровской философии экзистенции – «бытие перед смертью». Еще более неожиданное выражение «чувство конца» нашло у И.Айхингер в ее рассказе «Зеркальная история». Героиня рассказа в момент смерти заново переживает свою жизнь, но в обратном, зеркальном порядке. Только постигнув жизнь под углом зрения смерти, девушка постигает свою вину. Как лейтмотив звучит угроза «начинается борьба смерти» и мгновение смерти представляется героине единственно правильным. Рассказ был отмечен премией «Группы 47». Антивоенная тема еще присутствует в сборнике Айхингер «Птицы начинают петь, когда еще темно» (1952). Однако в конце 50-х - начале 60-х годов в творчестве писательницы намечается изменение проблематики, при этом ведущей становится проблема языка. В это время И.Айхингер издает сборники «Где я живу» (1963), «Элиза, Элиза» (1965), и называет свои произведения «текстами». «Тексты» все слабее связаны с внеязыковым миром, то есть реальным миром, который существует вне зависимости от формы выражения в языке. Своеобразным «действующим лицом» текстов становится слово, вместе с этим утрачивается содержание, а форма, в полном соответствии с теорией М.Хайдеггера, приобретает большее значение.

В 1953 году в Вене был основан art-club, позже преобразованный в «Венскую школу», глава которой Х.К.Артманн утверждал, что «поэтический акт есть актуализация жизни».

Ханс Карл Артманн (род. в 1921) руководствовался в своем творчестве тезисами авангардистского искусства начала XX века. Он и его последователи - К.Баер, О.Винер, Г.Рюм, воспринимали язык как самодовлеющую знаковую систему, пригодную только для «чистых» экспериментов и эстетических игр. Сам Артманн постоянно вводил в стихи и радиопьесы модернистские новшества: театр абсурда, поп - арт, смешивал немецкий язык с диалектными выражениями или словами из английского и французского языков. Хорошо зная поэтическую культуру, он использовал литературные традиции в своих талантливых пародиях и иронических балладах. «Черными чернилами» («Med ana schwoazzn dintn» («Mit schwarzer Tinte»)) - так назван сборник стихов 1958 года, в котором представлена картина жизни в послевоенной Вене, полная страданий и ужасов: «nua ka schmoez now e hogt» -

Nur kein Schmalz, hab ich gesagt...	Только не надо слащавости
Reiss es aus deinen Herz	вырви ее из своего сердца
und wirf es ueber ein Bruckengelande.	и выброси через перила моста.

Восемнадцатилетним юношей попал на фронт Эрнст Яндль (1925 - 2000). Его стихи получили признание лишь в 1966 году, когда был издан шестой сборник стихов «Громко и Луиза». С тех пор его имя связывают с языковым экспериментаторством.

Первые стихи Э.Яндля, опубликованные в период между 1952 и 1956 годами, и в выборе сюжета, и в выборе метафорического поля свидетельствовали о влиянии ранних элегических набросков В.Борхерта, стихотворений Г.Айха. Трагический ритм усугубляет картину прощания и в то же время повторяет последовательность действий:

ich habe zugesperrt	я закрыл
und den schlussel ins wasser geworfen	и ключ бросил в воду
ich habe adieu gesagt	я сказал прощай
da kann ich nicht mehr zurueck	потому не могу вернуться

Импульсы для своего творчества он получал и от контактов с «Венской школой». Но долгосрочное сотрудничество с ними не состоялось прежде всего из-за разницы эстетических позиций.

Поэтическое экспериментаторство Э.Яндля не уместается в рамках модернистского формализма: во-первых потому, что он пишет

и вполне традиционные философские и пейзажные стихотворения, а во-вторых, потому что его стихотворные эксперименты построены не на отрицании, свойственном авангардистам и неоавангардистам. Яндль считает, что расположение слов на листе бумаги заключает в себе смысловую и символический подтекст.

die zeit vergeht  
lustig  
lustlustigtig  
lusluslustigtigtig  
luslusluslustigtigtigtig  
lusluslusluslustigtigtigtigtig  
luslusluslusluslustigtigtigtigtigtig  
luslusluslusluslustigtigtigtigtigtigtig

В этом маленьком стихотворном фокусе, заданная тема которого - быстротекущее время, можно услышать и тиканье часов «tig - tig», отбивающих ритм жизни, и акустическую связь с глаголом «losen» - разрывать и в то же время знать, что время проходит «весело» (lustig). Яндль считает, что «...кто работает со словами, тот работает со значениями». Поэт заменяет звуки или слоги в словах, что придает им многозначность, иногда и юмористический оттенок.

Его военные стихотворения зримо воссоздают тяготы солдатской окопной жизни и носят отчетливо антимилитаристский характер, хотя вопрос о причинах и виновниках войны не поднимается.

vater komm erzaehl vom krieg  
vater komm erzaehl wiest eingeruckt bist  
vater komm erzaehl wiest geschlossen hast  
vater komm erzaehl wiest verwundt geworden bist  
vater komm erzaehl wiest gefallen bist  
vater komm erzaehl vom krieg(1958)

отец приди расскажи о войне  
отец приди расскажи как тебя призвали  
отец приди расскажи как тебя окружили  
отец приди расскажи как тебя ранили  
отец приди расскажи как ты погиб  
отец приди расскажи о войне

Э.Яндль считает эксперимент и игру обязательным условием философского постижения жизни и способом для выживания человечества. Человек выживет, если он будет проявлять интерес и участие. Цель своего творчества поэт видел в создании стихов, «дей-

ственных, живых», из которых всегда исходит содержание, «форма которых показывает, что во мне верно и каковы мои симпатии, где моя радость, а где гнев». В 60-е годы Яндль был близок школе конкретной поэзии, но и в эти годы на первом плане его стихотворений было глубокое философское постижение жизни – соединение объективной природы и субъективного «Я» человека, характерные еще для ранних стихотворений поэта.

wir sind die menschen auf den wiesen	Мы люди на лугах
bald sind wir menschen unter den wiesen	скоро мы станем людьми под лугами
wir werden wiesen, und werden wald	мы будем лугами, мы будем лесом
das wird ein heiterer landaufenthalt	это будет веселое земное пребывание.

«Sommerlied», 1954)

Экспериментальная поэзия 50-х - 60-х годов создавала хорошие возможности для решения экзистенциальных проблем вне рамок конкретной социальной действительности. Но это не исключало трагической интерпретации реальной действительности в его стихах 70-х годов.

В русле конкретной поэзии созданы некоторые стихотворения Эриха Фрида (1921 - 1988). Свои первые стихи он опубликовал в 40-х годах в Лондоне, куда эмигрировал в 1938 году после присоединения Австрии к Германии. Сам поэт считал себя эмигрантом второй волны, подчеркивая обращенность своей поэзии к общественному и политическому сознанию читателя.

Wer soll das Land befreien	Кто должен освободить страну
aus seiner Angst und Pein	от страха и от мук
Das kann kein Werk von Zweien	это не дело одиночек
das muss von alien sein	это дело всех
(«Deutschland», 1944)	(«Германия», 1944)

Фрид стал особым связующим звеном между двумя поколениями австрийских писателей. Его возвращение на континент относится к началу 50-х годов. В стихотворениях этих лет Фрид, не без влияния творчества К.Крауса и теории Л.Витгенштейна, возвышает значение языка, концентрируя внимание читателя на слове:

Wort sei mein Wirt	Пусть слово будет моим хозяином
Du mein einziger Wert und	ты моя единственная ценность

alle meine Wuerde и все мое достоинство  
(1950)

Фрид уверен, что с помощью языка можно устранить ошибки в развитии мира. Это утверждение частично объяснимо положением Фрида - эмигранта, когда язык и слово стали своего рода прибежищем поэта. Но эксперименты с языком он проводит не ради отрицания мира, а во имя утверждения человека. Так например, формы личных местоимений, написанные прописными буквами в стихотворении «Единственное число», призваны разбудить активность личности, побудить человека к самостоятельности мнений.

Einzaehl	Единственное число
Deine Rede sei	пусть твоя речь будет
<i>ICH DU ER SIE ES</i>	<i>Я ТЫ ОН ОНА ОНО</i>
was darueber ist	то что над этим
Wir sind die Wirrnis	Мы путаница
Ihr seid der Irrtum	Вы заблуждение
Sie sind	Они
das ist von Uebel	это от зла
(die Sintflut)	(Великий потоп)

Политические и социальные воззрения поэта находят более четкое выражение еще в стихотворениях 60-годов. В его стихах звучат актуальные политические мотивы, как в сборнике стихов «И Вьетнам и...» (1966), прослеживаются знаковые философские тенденции - сборники «Царство камней» (1964) и «Стихи предупреждения» (1964). Варьирование отдельных слов и заголовков позволяет поэту привлечь внимание читателя к таким актуальным проблемам как антивоенная и нравственная: бытие человечества, утрата человеком личностного начала, утрата духовности и другие, обусловленные не только социальными причинами, но и связанные с эстетикой неоавангардизма и с вторжением масскультуры. В «текстах» неоавангардистов «Я» — не отражала сущности человека, а представляло нечто временное, рожденное текстом высказывания. В центре внимания Фрида человеческая личность. Как предупреждение звучат его слова: «Время растений, затем пришло время животных, затем пришло время людей, теперь приходит время камней».

Его обращение к политическим событиям времени свидетельствует не об ангажированности его поэзии, а о твердости концепции понимания человеческой личности, развитие которой возможно лишь в условиях свободы и гуманизма. Мир, свобода и гуманизм

становятся основными мотивами его творчества в 70-е годы. В начале 70-х годов Фрид отходит от конкретной поэзии и свои сомнения в превалирующей роли языка он раскрывает в сборнике «Сомнение в языке»(1974).

Обращение к социальным вопросам жизни намечено в ранней поэзии И. Бахман, которая как и многие ее современники испытала влияние теории Л.Витгенштейна. И.Бахман утверждала, что «овладение языком равносильно овладению важнейшими конфликтами действительности», решать которые она предпочитала в ключе экзистенциализма. Формальная проблема поиска своего языка сливалась у нее с проблемой осознания собственной поэтической реальности. Язык – способ освоения писателем накопленного им опыта. Поэтому нужен «новый язык, ... в котором будет жить новый дух». По мнению поэтессы, повседневный язык мешает поэту познать свою реальность, наполненную тревогой за человека: «Кто живет на земле? Кто там плачет?»

Граница 60 - 70-х годов отмечена крахом иллюзии социальной гармонии, царившей в начале 60-х. Усиление критического отношения к «обществу потребления» нашло выражение в движении «новых левых», которое оказало влияние на развитие литературы. Отрицание традиций литературы неоавангардисты вели по двум линиям: политизация литературы, целью которой было ослабление бытовой реальности и воздействие на нее, а также предельная субъективизация литературного творчества. Стремление бесстрастно фиксировать хаотичный окружающий мир, пропуская его через собственное сознание автора, становится самоцелью их первых книг, а исследование так называемых «психоделических» глубин - универсальным средством реакции на действительность. Началом нового этапа в развитии литературы страны считают скандальное выступление П.Хандке в Принстоне.

Однако в середине 70-х неоавангардизм начал постепенно отходить на задний план литературного процесса. В литературу начали возвращаться такие традиционные категории как сюжет и личность. Новое поколение писателей отмечает И.Оберхоленцер «литература сделала шаг от политически-окрашенного «мы» к индивидуальному «я», при этом исходной точкой нового открытия «Я» стал классический роман XVIII века.

Большое значение в развитии направления новой субъективности (Neue Subjektivitat) сыграла повесть П.Хандке «Нет желаний -нет

счастья»(1972), а также творчество таких писательниц как Э.Елинек, Б.Фришмут, значительно отличающиеся по манере письма.

Барбара Фришмут (род. в 1941) в начале творческого пути была связана с деятельностью группы «Форум Штадтпарк» в г.Грац, куда в середине 60-х годов входили такие известные ныне писатели П.Хандке, П.Розай, Герт Фридрих Йонке и другие. Ее книга «Истории для Станека»(1969) содержит раздумья о языке и его влиянии на творчество. Как бы развивая мнение И.Бахман, Фришмут рассматривает язык как однозначное средство ежедневного общения и как автономное средство искусства рассказа, когда слова теряют свою однозначность. Незатейливые аллегорические истории о животных, которые героиня книги рассказывает своему брату, постепенно перерастают границы традиционных жанровых сценок и становятся смыслом выражения процесса творчества. Сюрреалистически окрашенное повествование нацелено на описание того, «как» протекает творчество. Известность к Барбаре Фришмут пришла с книгой воспоминаний «Монастырская школа» (1968). Сегодня она является одной из самых известных писательниц Австрии. Центральный персонаж почти всех ее книг - женщина, часто несущая автобиографические черты. Образ героини определяет проблематику повестей и романов Б.Фришмут- роль женщины в современном мире. На первый взгляд, это позволяет рассматривать ее творчество в традициях так называемой женской литературы. У Б.Фришмут основным становится вопрос о том, что значит быть женщиной в современном мире и как может сегодня свободно развиваться личность женщины. Постепенно Б.Фришмут отказывается от изысков сюрреализма и решает поставленные проблемы в реалистическом ключе, что характерно в целом для этапа 70-х годов.

Ее трилогия «Мистификации Софи Зильбер»(1976), «Ами и метаморфозы»(1978), «Кай и любовь к людям» (1979), воссоздает особую женскую космогонию, своего рода матриархат. Героиня первого романа - провинциальная актриса Софи Зильбер, урожденная фон Вайтерслебен, пытается найти свое место в жизни и в театре. Тема самовыражения женщины носит автобиографические черты во всех трех романах, объединяющим началом которых является образ феи Амарилис Штернвизер (или Лугоцвет). Действие в первом романе проходит в приальпийском курорте Альтхаусзее, недалеко от которого собрались на свой конгресс феи, духи и эльфы со всего мира. Цель конгресса - найти средства против возрастающей угрозы

вмешательства человека в мир людей. На конгресс приглашена Софи Зильбер, единственный представитель человеческого рода. Это событие образует рамку действий, в котором объединены несколько планов: кроме двух уже названных миров Б.Фришмут вводит мир воспоминаний Софи о ее детстве и юности, а также описание прошлой жизни феи. История романа связана и с прошлым главной героини Софи: все женщины рода Вайтерслебен отказываются признать значимость отцов своих дочерей, но у всех женщин особые связи с миром фей и эльфов. Персонажи народной мифологии как бы подчеркивают близость героинь природе и поэзии. Писательница утверждает, что природа и искусство утратили свое значение в современном мире. Поэтому феи все меньше понимают людей, но судьбы человечества им не безразличны. Поэтому объяснимо принятое на конгрессе решение: духи хотят изменить свою форму существования и превратиться в людей, чтобы улучшить мир и человечество. Собственно, в романе Фришмут они уже давно живут в реальной действительности: их возможности ограничены, они — не вершители судеб, а лишь посредники в достижении целей. Фея, например, может помочь Софи получить ангажемент в театре Вены и примирить ее с сыном.

Так постепенно открывается метафорическое содержание романа. Сказочный мир - это символ гуманных традиций. Только сами люди способны вернуть себе человечность, побороть безумие цивилизации. Во втором и третьем романах писательница пытается сблизить два других мира - мир детей и мир взрослых, утверждая поэтичность и чистоту мира детей. Это второе содержание трилогии усиливает значимость творчества писательницы и расширяет границы узко женской литературы. Наряду с вопросом о месте женщины в современном мире, Б.Фришмут поднимает актуальную проблему самопознания человека, проблему цивилизации и ее роли в современном мире. Писательница сравнивает гармоничное прошлое и дисгармоничное настоящее человечества с позиции маленького человека из маленькой страны, лишившейся своего былого величия и былых амбиций. Она показывает мир чужих претензий как сторонний, но безразличный наблюдатель. Автор критикует суетность бытия, абсурдность великодержавных амбиций во имя утверждения человеческой личности.

Героини Фришмут мечтают о царстве уравновешенности и справедливости, как мечтала Элизабет, героиня повести И.Бахман «Три дороги к озеру». Иное восприятие мира характерно для

Э.Елинек (род. в 1946). Она относится к поколению писателей конца 60 - начала 70-х годов и сумела создать в 70-е годы талантливые поэтические, прозаические и драматургические произведения, актуальность которых сохранилась и в последнее десятилетие XX века. Основная тема ее произведений - эмансипация женщин представлена в особом социальном ракурсе.

Уже в ранних стихотворениях середины 60-х годов просматриваются наброски тех причудливо - странных фантастических картин мира, что получили свое законченное выражение в драме «Что случилось, после того как Нора покинула своего мужа»(1979), а также в прозе 70-х годов: роман «Пианистка», 1983 и триптих «О глушь, о защита от нее»(1985). Драма задумана как рассказ о дальнейшей судьбе героини известной пьесы Г.Ибсена. Нора в пьесе Э.Елинек утверждает: «История женщины была прежде историей собственного разрушения. Я не вижу иных путей для восстановления равноправия кроме убийства». Эта жесткая констатация - свидетельство крайне феминистских настроений писательницы. Талант пианистки не может защитить Эрику Кохут, героиню романа «Пианистка», от террора будней, от гонений жестокого отца, от жестокой опеки матери. Творческое горение и жажда накопления - два непримиримых полюса в жизни семьи Кохут, полюс добра и полюс зла. Как и у Б.Фришмут, героини Э.Елинек несут автобиографическое начало. Но у Елинек жестокость сосредоточена в образе матери, что придает особый характер ее гротескному поэтическому миру.

С позиций крайнего феминизма она решает традиционную для австрийской литературы тему родины в триптихе «О глушь, о защита от нее» (1985). Роман и по содержанию, и по форме представляет собой сатирическое развенчивание лирических повествований о первозданной силе природы и чувств, которые стали популярны в 70 - 80-х годах. Э.Елинек создает своеобразный роман темы анти-Родины, в котором природа Австрии показана как грязная и деструктивная сила: «Природа - это реклама. Искусство - тоже реклама». Э.Елинек подчеркивает: «Обвинять и страдать – это у меня в крови».

История «отечественного романа» уходит корнями в XIX век. В Австрии в силу исторических условий развития страны она имеет особое значение. Появившись в литературе половины ушедшего века как тема тоски по погибшей империи, во II половине века приобретает иной характер. К ней обращаются писатели всех поколений, эмигранты и писатели, постоянно живущие в Австрии. В

Австрии II половины века получает дальнейшее развитие жанр романа о родине (Heimatsroman), который в критике иногда с оговорками называют «отечественный роман», и жанр романа об анти-Родине. Если первый содержит рассказ о прошлой идиллической жизни в сельской местности, то второй поднимает вопрос о родине, отторгнувшей или не признавшей своего жителя. В 1978 году была издана антология «Счастливая Австрия. Литераторы обозревают Родину». Более 30 писателей высказали свое мнение о Родине. Поскольку в сборнике представили свои работы люди разных возрастов и мировоззренческих позиций, сборник вышел неоднозначным и незавершенным. Однако объединяющим было желание определить австрийское национальное самосознание, понятие до сих пор не получившее определенных границы.

Своеобразие страны, по мнению большинства, определило взаимодействие культур народов, издревле живших на территории Дунайской империи Габсбургов. Однако готового образа страны не удалось представить ни одному автору, что П.Хандке объясняет самобытностью самой страны, «с упорством и мягкой силой сопротивляющейся любому готовому образу».

Об утверждении национального самосознания пишут Р.Байер (род. в 1919) и Петер Розай (род. в 1946), Х.К.Артман и Герт Йонке (род. в 1946) и другие. Наиболее ярко специфика жизни Австрии представлена в первом романе Г.Йонке «Геометрический отечественный роман» (1969), написанном в манере австрийского модернизма. Интерес читателей к роману обусловила прежде всего его форма, сочетающая многочисленные манеры письма. Йонке использует в тексте романа канцелярский стиль законов, тексты народных песен, застывшие языковые клише; он нарушает перспективу рассказа, в котором отсутствует сквозное действие. В рассказе действуют два лица (рассказчик и его собеседник), которые, сидя в кузнице, «плотно прижав щеки к наружной стене», пытаются определить момент, когда можно будет перейти через деревенскую площадь. Описание площади, созданное в подражании французскому модернисту А.Роб-Грийе, открывает роман Йонке: «Деревенская площадь имеет прямоугольную форму, она ограничивается расставленными по ее краям домами, улицы и дороги сходятся к ней, исключая колодец посередине, от которого берут свое начало системы булыжника, на деревенской площади ничего не находится». Йонке пытается воссоздать тот обезчеловеченный мир вещей, что

натуралистически подробно описывал в своих романах французский писатель. Но на этом, пожалуй, кончается сходство. Йонке рассказывает множество историй, реальных и фантастических, связанных с жизнью деревенской площади.

Сначала собеседники не могли выйти из кузницы из-за людей, что сидели на скамейке, потом из-за деревьев, под которыми сметали листья, потом из-за собрания жителей, где отбирали рекрутов; выйти из кузницы мешают и воспоминания: история о выступлении невесты откуда забредших циркачей и исчезновение одного из них прямо с натянутого каната, история о напавших на деревню птицах, спасение от которых дала вода, история о «черных мужчинах», что скрывались в лесу, и ради избавления от которых было принято решение о вырубке всех лесов. Все эти истории, фантастические по содержанию, подаются в виде обрывков мыслей, нелепых документов, рисунков, стенограмм. Эти сюрреалистические эксперименты отражают желание молодого писателя, обратить реальную жизнь в некую геометрическую конструкцию. Традиции реалистического романа о Родине 50-х годов пугали модерниста Йонке и заставляли искать иные ориентиры. Следует отдать должное молодому автору: некоторые из рассказанных историй граничат с социальной сатирой, но понять их можно лишь в контексте романа. В творчестве писателя важное место занимают трилогия о композиторе Фрице Бургмюллере (1979 - 1982), повесть - антиутопия «Умножение маяков» (1971 - 1980) и самый ранний рассказ с претенциозным названием «Йоргенштрассе, Хернальзерринг - единичная судьба»(1970). Все они представляют модернистское видение жизни, когда побеждают негативные стороны жизни. Г.Йонке описывает окружающий мир как мир, полный катаклизмов и катастроф, как мир поглупевший или искусственно оглушаемый. Мир Г.Йонке лишен причинных связей и общественных закономерностей, поэтому он и выглядит по сути бессмысленным. Такое видение обусловлено пониманием неблагополучия окружающего мира. Г.Йонке в этом плане - порождение австрийской судьбы, австрийской катастрофы и австрийских абсурдов. Но он отказывается от позитивных отечественных традиций, утверждая, что в мире царят беззаконие и глупость. Поэтому его роман продолжает скорее традиции романа антиидеалистической Австрии, романа антиотечественного.

Для писателей поколения 60-х - И.Бахман и даже Т.Бернхарда важную роль играла традиция, как опора человеку, живущему среди

кризисного мира. Для Э.Елинек и Г.Йонке традиция - это точка отталкивания. Потому и мир предстал перед ними необъяснимым и беззаконным.

Диалектический подход к прошлому заключен в рассказе Петера Туррини и Вильгельма Певного «Крестьянин и миллионер», повествующий о том, как нефтяная компания разоряет земледельцев. Своеобразная любовь-ненависть к родине не мешает героям тосковать по ней, болеть ее болью и бороться за будущее.

Тема романа о Родине иногда варьируется как тема возвращения. Такова схема повести П.Хандке «Медленное возвращение домой». Об этом же повествует рассказ Норберта Гштрайна «Некто»(1988). Герой рассказа Якоб возвращается из городской гимназии назад в деревню. Но и здесь его ждут изменения. Городская жизнь преследует его. Он прекращает читать, его потрясает поведение домашних; он разочаровывается в любви и находит утешение в одиночестве. Н.Гштрайн не проводит социологических исследований, не делает выводов, а лишь выражает свою тоску об исчезнувшей идиллии деревенской тихой жизни. Воспоминания о прошлом связаны иногда и с антивоенной темой, которая в 70 - 80-е годы не являлась ведущей в литературе Австрии. Иногда пласт воспоминаний героя относится к периоду жизни, когда самого героя еще не было в живых. Так представлены воспоминания о войне в романе «Реестр» (1992), которые выражены в воспоминаниях детей, хотя и дети, и взрослые предпочитают не называть само событие — «мировая война», а используют местоимение «она».

Победить прошлое помогает укрепляющееся чувство национального самосознания австрийцев и культурные традиции страны.

«Это – литература, именно тем определяющая образ страны, что она с упорством, с мягкой силой сопротивляется любому готовому образу», - писал П.Хандке.

**ИНГЕБОРГ БАХМАН**  
Ingeborg Bachmann (1926 - 1973)

Имя Ингеборг Бахман занимает достойное место в ряду таких известных писателей послевоенного поколения как Г.Белль, А.Андерш, Г.М.Энценсбергер, М.Вальзер и другие. После нее осталось немного книг, что не снижает, а скорее усиливает значимость написанного.

Творческое наследие И.Бахман включает два сборника стихов 50-х годов, -«Отсроченное время»(1951) и «Призыв к Большой Медведице»(1956), два сборника рассказов «Тридцатый год»(1961) и «Синхронно»(1972), роман 1971 года «Малина», а также эссе, радиопьесы, интервью, рецензии. Часть ее произведений, в частности, стихи 60-х годов, пока полностью не опубликованы.

Первые публикации рассказов И.Бахман относятся к 1944 году, последним изданным при жизни стал роман «Малина». Три десятилетия отражают этапы становления творческой личности, ее мировоззренческих позиций и зрелости писательского мастерства.

Талант И.Бахман был признан сначала в ФРГ, где в 1953 году ей была присуждена престижная премия «Группы 47» за ее неопубликованные стихи. В Австрии ее вклад в литературу официально признали только в 1970 году, что в определенной степени стало повторением «австрийской судьбы» многих ее соотечественников.

Мировое признание И.Бахман обусловлено, прежде всего, неповторимостью ее творческой манеры. Лирик по ощущению, Бахман изображает окружающую действительность, не только «пропустив» ее через свое авторское сознание. Определяя задачи писателя, она утверждает, что «писатель должен воспринять боль других, прочувствовать ее, соединить со своей болью, и показать как собственную боль читателя».

Такое специфическое восприятие бытия смещает картину мира, наполняет ее творчество многозначностью, хотя порой затрудняет прочтение ее книг. Ключом к пониманию творчества может, пожалуй, служить, на первый взгляд парадоксальная реплика героя Малины из последнего романа писательницы, сказанная им возлюбленной: «Я не верю ни одному твоему слову, я верю только всем твоим словам, вместе взятым».

Неоднозначность мировоззренческой позиции писательницы находит объяснение прежде всего в ее биографии, в которой соединились не только черты, типичные для ее современников, но и чисто индивидуальные предпосылки.

И Бахман выросла в провинции, в которой проживали австрийцы и словены. Долина, дом, в котором жили поколения ее предков, имела два названия - австрийское и словенское. «А я была дома и там, и здесь, сродненная с историями о добрых и злых духах двух и даже трех стран, поскольку за горами, в часе ходьбы, лежит уже Италия», - писала И.Бахман во фрагменте «Биографическое.»

Эти слова отражают жизненный опыт писательницы, воплощенный позже как мотив пересечения границы во многих ее произведениях. Он представлен во временном, пространственном, нравственном и духовном смыслах, он звучал как мотив достижения высшей грани в самоосуществлении человека ради познания великой любви и полного счастья. Поэтому разрыв с любимым предстает в ее миропонимании как вселенская катастрофа, как утрата собственного «Я».

Seht ihr, Freunde,	Смотрите, друзья,
seht ihrs nicht!	вы не видите!
dali ich nicht uberlebt	что я не пережила
auch nicht uberstanden habe,	и не выдержала,
seht ihrs nicht.	вы не видите этого,
(ohne Titel, 60-er Jahre)	

Первое стихотворение сборника «Отсроченное время» называется «Ausfahrt», что может быть переведено на русский как «выезд», «выход». Уже здесь можно увидеть исходные точки вариантов мотива жизни в пограничье: это движение в хрупкой человеческой среде, это общение с окружающим миром природы, это и движение сознания. Поэтесса обращается к хорошо знакомым вещам - берегу, ветру, воде и т.д. Ее «Я», отражаясь в «Ты», предполагает двойственность изображения обычных вещей: в их будничной форме и в масштабах летящего времени:

«Die erste Welle der Nacht schlaegt ans Ufer, die zweite erreicht schon dich. Первая волна ночи ударяется о берег, вторая уже достигает тебя».

Несколько содержательных единств позволяют интерпретировать название, как выезд на рыбацкой лодке, как тяга к странствиям, как «выход из настоящего», как взлет мечты. Варианты этого мотива звучат в ее рассказах как стремление к самовыражению, как выход в чувстве любви, как поиск истины.

Юность Бахман связана с историей второй мировой войны: вступление в их город немецких войск, военные события и крушение третьего рейха. Война углубила жизненный ответ писательницы и определила скептицизм ее мировосприятия, который, несомненно, был усилен влиянием философии экзистенциализма М.Хайдеггера и неопозитивизма Л.Витгенштейна.

«Религиозные и метафизические конфликты», - пишет в 1960 году И.Бахман, - «сменились социальными, межчеловеческими и

политическими. И все они для писателя воплощаются в конфликте с языком. Ибо все истинно великие свершения последних пятидесяти лет, которые обозначили новую литературу, возникли не потому, что кому-то захотелось экспериментировать с разными стилями... Они возникали только там, где каждому художественному открытию, точно взрывной толчок, предшествовала новая мысль...» Иными словами, И.Бахман утверждает, что форма не может предшествовать содержанию, что «есть жажда слова, одержимость словом, и речь - ответом на противоречье.» («Слова мои», пер. А.Голембы)

Становление творческой манеры И.Бахман связано также с традициями австрийской национальной литературы и, в первую очередь, с утопической концепцией Р.Музиля, на которую писательница опирается при толковании литературы как сферы взаимовлияний утопии и критики в решении философского вопроса о возможностях нравственной воли. Объясняя мир как нечто доступное изменению, Бахман заявляет о необходимости создания нового человека. Так повествователь из рассказа «Все» мечтает, что спасителем человечества станет его новорожденный сын: «То, к чему пришли мы, наш мир. - это наихудший из миров, и никто из людей еще не постиг его; но для моего сына ничто еще не было решено.» Неожиданная смерть ребенка прерывает рассуждения об изменении мира с помощью языка. Модель нового мира оказалась ложной.

Герой рассказа «Тридцатый год» заявляет: «Если к нашему миру знать, с какой стороны подойти, чтобы он сам открыл нам тайну вращения...»

Конфликт этих ранних рассказов, как и многих стихотворений И.Бахман, связан с конфликтом древнегреческих трагедий - конфликт между желанием человека и несовершенством бытия. В поисках истины человек бунтует против социального устройства мира: «Пусть этот мир обманчив и порочен, постигни правду, истину найди», - так заканчивается стихотворение 50-х годов «Истина.»

Поиск абсолюта - цель жизни героев рассказов «Вильдермут», «Все», «Тридцатый год». Но герои подчас оказываются не живыми людьми, а масками, рупором сомнений автора. Тяжелые духовные потрясения побуждают их согласиться с малым и не требовать улучшений.

Австрийская тема занимает прочное место в прозе Бахман. Все без исключения ее герои по происхождению австрийцы. Одержимые как и сама Бахман желанием странствовать, они время от времени

возвращаются в страну своего детства, не испытывая при этом однако умиления. Героиню рассказа «Три дороги к озеру» Элизабет раздражает стандартизация современной цивилизации. Вена кажется ей «худшим местом на земле.» Элизабет мечтает поселиться в пограничной глуши, где «...до сих пор жили крестьяне и охотники». Она едет в Клагенфурт (город, где родилась И.Бахман), хочет вернуться к озеру детства, но и здесь ей скучно, а три дороги, которые прежде вели к озеру, разрушены строительством автострады. Элизабет, как и все героини Бахман, героиня автобиографическая. Она, ее отец Матрай и возлюбленный Тротта движимы двойственными чувствами: они насмеваются над своей родиной и любят прошлое Австрии, хорошо понимая невозможность возвращения к нему. Герои Бахман не воспринимают страну как целое: у каждого есть точка, клочок земли, который притягивает их как звезда. Герой рассказа «Тридцатый год» понимает, что «никому не дано продолжить то, что уже оборвано», что возвращение в старую Вену или к старому озеру нереально по многим причинам. Прежде всего потому, что невозможно приобщиться к умершим идеалам. В системе образов повестей Бахман этот приобретает характер символа, близкого миру героев Ф.Кафки. Ведь землемер К. также не может достигнуть Замка как и Элизабет - озера.

В отличие от своих современников, З.Ленца и М.Вальзера, Бахман в своих рассказах отказывается от сюжета. В глаза прежде всего бросается судьба отдельного человека, а не развитие его характера или общественные условия. В рассказах 50-х годов еще трудно выделить сквозные темы. Рассказы монологичны и это «Я» героя отражает проблематику жизни человека в отчетливо ограниченном общественном окружении. По эмоциональной приподнятости ее рассказы схожи с лирическими этюдами, в центре которых чувства одного героя. При этом Бахман свободно играет временными пластинами и не фиксирует пространственные границы: «Поздним вечером он пришел на площадь Святого Марка, нашел ее, не сбиваясь с пути. Сцена была пуста. Зрителей словно смыло. Море вздымалось до самого неба, лагуны искрились - светильники и фонари отражались в воде» («Тридцатый год»)

Рассказы второго сборника Бахман «Синхронно» (1972) более уравновешены. Их героини уверенно чувствуют себя в работе, однако им не удалось реализовать свое женское начало. И хотя у них есть друзья, они не могут достичь высшей грани счастья: они одиноки,

отчуждены и потеряны. Их надежды неосуществимы. Они возвращаются к своей будничной работе, как например, Надя из рассказа «Синхронно» после случайной связи с Л.Франкелем, и продолжают рутинную жизнь: «...но призрачного чувства родного дома для нее уже больше не существовало». Бездна поиски абсолюта и для Беатрис из рассказа «Проблемы, проблемы».

В первом сборнике рассказов И.Бахман - повествование ведется в основном, от имени мужчин. Героини зрелой прозы - не просто рупоры, личины авторского «Я». Это женщины душевно созвучные писательнице - самостоятельные, образованные, тонко чувствующие, порой с шальной мыслью о самоубийстве, с мистическим чувством близкого конца. Они одиноки, но не утратили надежды найти себя и самозабвенно полюбить. Такова прежде всего героиня романа «Малина», мятущаяся натура, мечущаяся в поисках любви., У нее два друга: один - крепко стоящий на земле педант, австриец. Это ее жизненная опора, ее трезвое начало. Второй, Иван, - ускользающий образ, плод воображения, химера: все, что может дать жизни новый смысл, все, что может подарить надежду на лучший мир. Структура романа не постоянна. Текст фрагментарен и состоит из отрывков записей телефонных разговоров, писем, из описаний места действия, из бесконечных диалогов с Малиной. Это разные истории, связанные между собой только образом героини. Взаимоотношения между героями напоминает классический любовный треугольник, а содержание романа указывает на жанр любовного романа. Однако попытка открыть пути реализации человеческой личности, попытка осмыслить сущность человека, систему его отношений с окружающим миром приближает роман к лучшим интеллектуальным романам 60 - 70-х годов.

И.Бахман всегда стремилась подчеркнуть единство своей поздней прозы. Эпизодические персонажи переходят из рассказов в роман, что позволяет писательнице, продолжая традиции мировой классики, создать широкую панораму жизни общества во второй половине XX века.

### ТОМАС БЕРНХАРД

Thomas Bernhard (1931 - 1989)

Творческая жизнь Т.Бернхарда была не очень долгой. Первые литературные опыты относятся к началу 50-х годов, в 1957 году был

опубликован первый сборник стихов, публикация в 1963 году романа «Стужа» принесла писателю широкую известность, а драма «Площадь героев» (1988) подвела итог его творчеству, которое составило значительный этап в литературном процессе Австрии.

Публикации почти каждого произведения Т.Бернхарда вызывали ожесточенные споры в критике, вручение литературных и государственных премий сопровождалось шумными выступлениями оппонентов. Критикам казалась провокационной однозначная авторская концепция мира, наполненного болью и безнадежностью. Альтернативу неизбежной победе смерти Т.Бернхард видел лишь в недолгом уходе в мир письма как особого «анти-мира», как формы неполноценной деятельности. Этим, возможно, объясняется выбор героев произведений, чаще всего людей интеллектуального труда. Реальная жизнь представлялась им смертельной болезнью, смятением человека, задавленного условиями действительности, «холодом и оцепенением» человеческих взаимоотношений. Т.Бернхард рисовал жизнь только в темных тонах:

«Мы пьем пиво сомнения  
и складываем руки перед презрением к отцу.  
Земля имеет вкус веревок мяса»  
«Вороны», 1957

Подобное мировосприятие сближает Бернхарда с декадансом 20 - 30-х годов XX века. В целом его творческая манера испытывала тематическое и стилистическое влияние многих маститых авторов XX века: австрийцев Ф.Кафки, Р. Музиля, И. Рота, американцев У.Фолкнера и Э.Хемингуэя, ирландца С. Бэкетта. Однако общие черты не могут скрыть своеобразия мастерства писателя, самобытность его философских и эстетических принципов.

Отказ от поиска путей духовного существования был одной из центральных проблем послевоенной литературы. У Т.Бернхарда она намечена еще в ранних стихах. Позже, как тема затерянности человека и безысходности его существования, она стала ведущей в его прозе и драматических произведениях. Наиболее ярко она разработана в романе «Стужа», который критика рассматривает как образец творческой манеры писателя, отмеченный необычной внутренней динамикой. Сам писатель так объясняет ее: «Если рассматриваешь белую стену, замечаешь, что она вовсе не бела и не пуста. Если подолгу прибываешь в одиночестве, привыкаешь к одиночеству, становишься изошрен в искусстве одиночества. Но там,

где для нормальных людей ничего нет, открываешь еще больше». Это сравнение дает ключ к пониманию особенностей художественного мира писателя. События, описанные в романе «Стужа», происходят в высокогорной альпийской деревушке Венг, куда по просьбе своего шефа, ассистента Штрауха, приезжает студент - медик или как их называют в Австрии «фамулянт». Поручение шефа носит частный характер, но оно вполне по медицинской части: студент должен наблюдать за братом ассистента, художником Штраухом. Дневник - отчет, а также письма с комментарием составляют текст романа. Художник, с которым брат не виделся более двадцати лет, по всей вероятности, психически болен. Он давно не пишет новых картин, а старые он сжег. В былые годы он много путешествовал, имел массу друзей и знакомых. Но теперь живет в уединении в горной деревне, некоммуникабелен с ее жителями, а его некогда большая почта полностью иссякла. Фамулянт выдает себя за студента - юриста, приехавшего на отдых в Венг, поэтому Штраух, измученный долголетним одиночеством, не может устоять перед желанием общения.

Рассказ о больном художнике ведется от лица фамулянта. В дневнике и письмах студент подробно цитирует монотонные монологи Штрауха, лавины слов, значение которых порой затруднено. Постепенно Штраух и его мир завораживают фамулянта. С одной стороны, тот чувствует абсурдность и жестокость сентенций Штрауха, с другой, они заставляют студента задуматься о жизни. Человек, которого деревенские жители считают сумасшедшим, в действительности оказывается обвинителем и страдальцем. Он видит парадоксы мира цивилизации, он страдает от царящей в мире стужи человеческих отношений, от стужи, проникающей в души людей. Штрауху нужен слушатель: «Посмотрите», - указывает он на зло, «Послушайте», - призывает он к действию. Он выступает против мира и Бога, но живет в мире своих монологов и определяет сущность своей «природы как самоубийство». Его наблюдения и ощущения наполнены ужасом. Ему кажется, будто у него тоненькие слабые ножки и огромная тяжелая голова, которая болит от мыслей. Это метафора страдающего интеллекта: Штраух убежден, что общество не оставляет для личности жизненного пространства. Жизнь постепенно угасает, и Штрауху видится, что «самой прекрасной земля станет, когда, наконец, полностью исчезнут все постепенно умирающие люди». Подобные рассуждения героя, а мышление, по мнению Штрауха, суть действия, призваны прежде всего отразить

кризисное мироощущение человека. Но в отличие от С.Беккета, который фиксировал абсурдность мира, воспевал ночь небытия, Т.Бернхард предпринимает попытку анализа мира с целью исправить абсурдность его происхождения.

Мир романа «Стужа» - мир замкнутый. «В деревне есть люди, которые никогда еще не покидали долину». Подобное замкнутое существование ведут большинство героев Т.Бернхарда - князь Заурау из романа «Помешательство», братья из повести «Амрас», брат и сестра из рассказа «Мидленд в Стильфсе»; доктор из повести «Преферанс» последние двадцать лет ограничил свое жизненное пространство пределами: «барак, сухая сосна, известковый карьер, сухая сосна, барак». Но замкнутость мира героев Бернхарда, в отличие от мира героев Кафки, не только пространственная. Эти пределы определены образом жизни героя, сознательно возводящего границы воображению и духу. Причина скрыта, например, в страхе перед цивилизацией как электростанция, что строится вблизи деревни Венг в «Стуже», или каменоломни в рассказе «Юрегг», из которых герою никогда не выбраться. Страх перед реальным миром заставляет жить в замке на скале князя Заурау из романа «Помешательство» или в башне братьев из повести «Амрас». По собственному проекту герой романа «Правка» строит дом - конус, утопию изолированного счастья для сестры. Сестра, к несчастью, умерла, увидев «конус», но это для Роитмайера только подтверждение завершения строительства.

Действие всех произведений Т.Бернхарда происходит в Австрии, в основном, в провинции, что даже позволяет определить жанр его романов как «областнический роман». Задача Т.Бернхарда не описать идиллию предальпийских пейзажей. Он представляет противоположные формы: «Само собой, в этой стране господствуют ужаснейшие из условий, которые только можно себе представить..., многое в этой стране смехотворно», - говорит об Австрии нотариус Люро, герой рассказа «Унгенах». Созвучны этой и цитаты из монологов Штрауха: «Все псевдо. Все шутовство. Смехотворное, разрушительное шутовство». Бернхард представляет Австрию в двойном свете - красота страны и жестокость государственной машины (повесть «Хождение»). Для писателя Австрия - не только вселенская модель отсталости, она и объект конкретной критики, страна, не признающая своих ученых, писателей. В решении темы родины Т.Бернхард отличается от своих предшественников и современников. Для писателей старшего поколения Австрия - наследница прошлой

истории великой империи. Для Бернхарда современный мир воплощает остатки рухнувшей империи. Отсутствие благополучия в реальной жизни и согласия мировоззренческих позиций обуславливало у писателей Австрии I половины XX века (Ф.Кафка, Р.Музиль, а позже Г.Брох) сомнение в человеческом существовании. У Т.Бернхарда это сомнение обострено и доходит порой до грани глобального отрицания мира. Таким представлен мир в последнем романе Т.Бернхарда «Изгнание воспоминаний» (1986), наиболее объемном из всех произведений писателя. Герой романа, 45-летний австрийский ученый и писатель, Франц Иосиф Мурау отказывается от своего наследства в пользу культовой общины в Вене. Подобная идея уже владела героями прежних романов, князь Заурау, доктор из «Преферанса», Ройтмайер из «Правки». В «Изгнании воспоминаний» герой отказывается не только от материальных благ, он принимает решение о внутреннем саморазрушении: «я готов отказаться от Вольфзегга и от своих, их раздробить, разобрать, но при этом разобрать себя, раздробить себя, стереть себя». Влияния, которые испытывал в своей жизни Мурау определяли, и вместе с тем, разрушали его личность. Бернхард обличает австрийское государство и его общественный климат, традиции и культуру. Его герой выступает против своей семьи: «моя мать омерзительна, моя сестра такая же, мой отец - слаб, мой брат - глупец, все глупцы». Единственную возможность временного существования Мурау видит в безграничных преувеличениях, в стилизации великого искусства преувеличения. И лишь немногие из окружения героя вызывают сочувствие Мурау, им он благодарен за духовное наследие: за свои философские и эстетические позиции, за то, что они помогли ему «найти действительно правильный путь, это анти-путь».

Последнее утверждение писателя позволяет определить основную черту его мировоззрения как отрицание, но это отрицание во имя очищения.

Представление Т.Бернхарда о жизни как фарсе отчетливо подтверждают и его пьесы: «Праздник для Бориса», «Невежа и сумасшедший»(1972), «Игрок» (1985) и др. Драматизм действия, как и в прозаических произведениях, определен противостоянием радикальных идей действующих лиц и жалкой действительностью, которая не позволяет раскрыться человеческой личности. Герой последней пьесы сочетает в себе и актера, и драматурга. Его монологи, воплощающие воззрение самого драматурга, создают трагико-

мический контраст провинциализму, дилетантству и тупости его окружения.

Творчество Т.Бернхарда сохраняет возможность оптимистического выхода из безнадежности. Об этом свидетельствует написанная автором от первого лица повесть «Дыхание»: «Теперь я хочу жить...Я не хочу умирать. Теперь - нет.»

ПЕТЕР ХАНДКЕ  
Peter Handke ( 1942)

Литературный старт Петера Хандке относится к 1966 году. Первый роман «Шершни» был написан под влиянием французского писателя А.Роб-Грийе и состоял из 67 отрывков - воспоминаний слепого человека о его трудном детстве. В повествовании отсутствует фабульность. Более того, отдельные мозаичные воспоминания смонтированы так, чтобы читатель не мог догадаться ни о хронологической, ни о смысловой последовательности. Фрагментарность и самозамыкание отличают формальное и содержательное свойство романа. В том же году Хандке создал пьесы «Поругание публики», объектом нападок автора в которой стали зрители, и «Саморазоблачение». Вершиной скандальности было выступление Хандке, в то время неизвестного молодого человека, в американском городе Пристоне на заседании «Группы 47», когда он обвинил маститых писателей Г.Грасса, Г.Белля и других в «творческом бессилии и голой описательности». Подобный хеппенинг, т.е. шокирующие действия в общественном месте, произвел определенное негативное впечатление, но и привлек внимание к самому П.Хандке.

Больше всего нареканий вызвала пьеса «Поругание публики». В ней нет действия. На пустой, освещенной сцене несколько актеров произносили то хором, то по одиночке авторский текст, т.е. не поделенный на роли текст: «...вы, обезьяны, вы, бандиты из концлагерей, вы бычьи затылки, вы никто, вы эгоисты...». Пьеса упорно развенчивает все сценические правила и иллюзии. Хандке, отчуждая в Брехтовском смысле, представление, заставлял зрителя взглянуть на себя «новыми глазами». Он выступал за обновление театра и, шире, за обновление мира и видел задачу искусства в том, чтобы создавать предпосылки для общественной мысли, а не саму мысль. Противоречивость, непоследовательность мироощущения молодого П.Хандке сказалась и в «саморазоблачении», пародии на католиче-

скую исповедь, когда «Я» (герой), личность сопротивляется общественному давлению, но не имеет собственной значимости. «Я лишь думал то, что высказывали другие. Я выражал общественное мнение. Я высказывал то, что уже подумали другие».

Спустя годы писатель утверждал, что склонность к хеппенингу была как «освободительная психологическая акула с целью самоутверждения и освобождения от комплекса социальной неполноценности».

Подобный экстремальный характер отличал литературное творчество молодых бунтарей 60-х годов и являлся попыткой неоавангардистов выразить протест против «ложного украшения традиционных способов отражения действительности». «Новые левые» в Австрии 60-х годов считали универсальным средством реакции на действительность, детальное описание неупорядоченной жизни сознания. Однако уже в 70-е годы молодое поколение открывает для себя классику. В первом томе своих «Заметок» - Тяжесть мира (1977) П.Хандке писал о том, что десять лет тому назад его «смущали и Фрейд, и структурализм, и «конкретная поэзия»; теперь же эти навязчивые универсалии отпали, и «ничто не давит на меня больше, кроме тяжести мира». Вместо гипертрофии собственного «Я» в десятилетия 60-х Хандке в 70 - 80-е годы утверждает необходимость единения человека с людьми и окружающим его миром. Он проповедует объективность, естественность, верность жизненной правде: «В возникающей форме моя жизнь снова становится живой и приобретает права». Изменились взгляды П.Хандке и на роль литературы. Он видит задачу писателя в том, чтобы «вновь обрести прекрасные жизненные формы старой литературы, для жизни» («Тяжесть мира»). Зрелый писатель Хандке признает силу природы, его рассуждения о философских позициях Ницше, Гете, Новалиса, Спинозы в «Заметках» 1982 - 83 г. помогают определить координаты собственного позитивного толкования мира. Усвоение мира природы становится основным пунктом и мировоззрения П.Хандке, и его поэтической теории. Человек - наблюдатель должен чувствовать единство с природой и только тогда его поэтический труд будет плодотворным, а мир - открытым для утверждения «Я». Большое место в теории постижения мира Хандке играет язык, хотя его роль по-разному толкуется в различные периоды творчества.

Творческое наследие Хандке представлено в основном двумя литературными родами: эпические и драматические произведения.

Его сборник под названием «Немецкие стихотворения» вряд ли может быть отнесен к роду лирики. В обложку книги вложены 18 почтовых конвертов, которые содержат напечатанные или размноженные тексты (формуляры, записки и т.д.). Наиболее популярна из пьес Хандке - «Каспар»(1970). Впервые в название пьесы Хандке выносит имя собственное, что сразу же ориентирует зрителя на индивидуальный образ, однако имя напоминает героя - монстра Каспара Хаузера из романа М.Шелли. В пьесе впервые обозначен сюжет. 26 мая 1928 года в г.Нюрнберге появился молодой человек, который долгие годы провел в темной клетке. Он может произносить только одну фразу: «Я хотел бы стать таким, каким некогда был кто-то другой», т.е. Каспар хочет стать человеком. На помощь ему приходят металлические голоса - Суфлеры, которые делят эту фразу на части, создают новые слова, навязывают штампы Каспар осваивает действительность. «Каждый должен мыть руки перед едой», - повторяет он за Суфлерами. Но эти клишеированные фразы лишают Каспара индивидуальности; Хандке увеличивает число Каспаров, они теряют свою независимость, теряют свою самобытность, становятся как все: «Я только случаен... я только козы и обезьяны». Эта пьеса Хандке выходит за пределы простого хеппенинга. Драматург конкретизирует отношения «индивидуум - язык - внешний мир», но пока ограничивая их лингвистическими рамками, а не в общественно - историческом аспекте. Одно из стихотворений этих лет, написанное в традиции дадаизма, также сосредоточено на воспроизведении отношений «Внутренний мир внешнего мира внутреннего мира»(1969).

П.Хандке считал себя учеником Л.Витгенштейна, и, следуя его теории, полагал возможным изменить мир с помощью языка. При этом и учитель, и ученик утверждали ведущую роль формы -»...слова высказывают меня», утверждал Хандке. Писатель работает с языком, он доводит до абсурда клише и штампы, так как они мешают контакту. Постепенно стремление к экспериментаторству отходит на второй план. Творческая манера П.Хандке приобретает иной характер. Ведущим становятся прозаические жанры. Перелом в мироощущении П.Хандке обозначился в 1970 году публикацией повести «Страх вратаря при одиннадцатиметровом», в которой писатель обратился к теме личности и ее мироощущений. Хандке впервые рассказал «историю», в которой был хоть и неотчетливый, но сюжет. Монтер Йозеф Блох, в прошлом известный вратарь, явившись

перед обедом на работу, узнал, что он уволен. Так начинается рассказ о И.Блохе. Читателю трудно отделить реальные события от тех, что пригрезились герою, монотонные описания и излишняя детализация, приемы, позаимствованные у авторов французского «нового романа», по-прежнему «заслоняют» действительность. Однако несмотря на это, в повести вырисовывается характер и судьба Блоха, и становится понятной история совершенного им убийства. Блох, узнав об увольнении, не знает чем занять себя, снимает комнату в отеле, хотя в Вене у него есть квартира. Он идет в кино, знакомится с кассиршей и, проведя с ней ночь, убивает без видимой причины. Гонимый страхом, он уезжает в деревушку, где надеется укрыться у приятельницы, но сообщения в газете об убийстве пугают его еще больше. Блоха ждет суд, его ждет и самоопределение. Хандке рассказывает о герое в третьем лице, но традиционный автор-рассказчик не всеведущ. Он знает о герое только то, что видит, и это фиксирует в повести. Перед читателем список мыслей и действий героя, но он ничего не узнает о мотивах действий, причинах убийства. Хандке намеренно не дает ответа и создает тем самым картину мира без привычных причинно-следственных связей. Герой хотел лишь упорядочить мир, отношения с которым основаны на недоразумениях.

Писатель показывает прошлую жизнь вратаря, занявшего определенную нишу в социальной жизни, и противопоставляет ей неприметную жизнь монтера. Блох вырван из общей связи, он утрачивает свою естественность. Вот почему сообщение об увольнении вызвало очередной шок и повлекло за собой убийство. Оказавшись не у дел, Блох острее почувствовал свое отчуждение от распавшегося на детали мира, который он пытался постичь: «... он пытался что-то сказать, и не смог найти слов - и все вокруг снова распалось на отдельные детали».

Путь к единству и цельности как путь к гармонии и счастью пытаются найти герои романа «Короткое письмо к долговому прощанию»(1972) и повести «Час подлинного ощущения»(1975). Герой повести, Грегор Койшниг, пресс-атташе австрийского посольства в Париже, женат, имеет ребенка. Но он постепенно ощущает недовольство собственным существованием. При этом речь идет не о социальной позиции, а об открытии и реализации собственного «Я». Сон, в котором Грегор совершает убийство, меняет его мироощущение.»Сон был правдой. ...Он стал для меня предупреждением. Он хотел повернуть меня как человека, долго

стоящего на ложном пути...». Былое существование кажется Грегору просто невыносимым. Однако он боится раскрыть себя, поэтому ходит на работу в посольство, продолжает встречаться с любовницей, остается в семье. Правда, утрачена привычная система жизни, мир раздвоился. Прежние ценности не имеют значения. Важны только ощущения героя, его чувства. «Иначе – чем- другие - его» и «Одна слишком много», «страх», «невыносимость», «ужас», «безутешность», «покинутость», «отвращение» - это лишь некоторые из переживаемых им ощущений. Метаморфозы героя замечает его жена, любовница, обе покидают его. Он едва не теряет ребенка, заводит дружбу с новой женщиной, телефон которой случайно нашел на асфальте. Конец действия в повести отсутствует - герой гуляет по улицам Парижа. Однако эта история показывает невозможность гипертрофированного субъективизма, столь характерного для героя авангардистов.

В романе «Короткое письмо перед долгим прощанием» и в повести «Час подлинного ощущения» конец благополучен и призван утвердить истину: человек имеет право быть человеком.

Анализ диалектики отношений человек и среда означает не только обращение Хандке к социальной проблематике, но и представляет попытку найти механизм взаимодействия частного и общего, характерного и типичного, что является характерным свойством реализма.

Почти документально представлена в повести «Нет желаний - нет счастья»(1972) история матери Хандке. Она покончила с собой, приняв большую дозу снотворного, когда ей был 51 год. В это время внешне не было причин для ухода из жизни. Тяжелая нужда, знакомая с детства, ушла в прошлое, прошли мучительные боли, у нее появилось свободное время. Но именно теперь она потеряла интерес к жизни. Книги она читала «...лишь как истории из прошлого, а не как мечты о будущем; она находила в них все то упущенное, которое ей никогда не придется наверстать. Сама же она уже слишком рано выбросила из головы любое будущее». Писатель показывает простую и ясную и в то же время неповторимую судьбу женщины. Австрийская крестьянская девушка рано уехала в город, чтобы учиться, но ей пришлось работать служанкой в дешевых гостиницах. Ее связь с немолодым немецким солдатом, будущим отцом П. Хандке, обернулась большой, сохраненной на всю жизнь любовью. «Ее личная судьба, если можно говорить о том, что тогда судьба могла раз-

виваться лично, утратила остатки мечты, все человеческое в индивидууме». Хандке сумел показать в этой повести жизнь в развитии и в изменении. Давление среды, которое испытывала мать, обезличивало ее, навязывало смирение. Ведь будучи как все, человек «выходил из своего унижительного одиночества, терял себя и все-таки становился «кем-то», пусть даже временно». В таких условиях личность, даже несостоявшаяся, означала сопротивление анонимному обезличиванию. Так случай «неосуществленного человека» стал примером социальной обусловленности его судьбы.

Повествование в этой повести по-прежнему складывается из мозаики воспоминаний. Но здесь нет нарочитой фрагментарности и затемнения смысла. Исчезла и диспропорция в отношении детали и целого. Из признаков стиля раннего Хандке еще остались самозамыкание, желание сравнивать с предшествующим, неудовлетворенность написанным, но эти свойства авангардистских «текстов» Хандке представлены как элементы в новых реалистических по характеру произведениях. Последняя фраза повести «Я напишу об этом когда-нибудь точнее» говорит лишь о его неудовлетворенности достигнутым.

Тема «Я» человеческой личности и ее обусловленности социумом соединена в повести с темой материнства и женской эмансипации. Женское самоопределение представлено Хандке также в романе «Женщина - левша» (1976). Не быть зависимым, не быть униженным - такова человеческая программа героев Хандке.

Важное место в наследии Хандке играет трилогия, состоящая из повести «Медленное возвращение домой»(1979), рассказа-эссе «Учение Сент-Викторе», (1980) и «Детская история»(1981). К трилогии примыкает драматическая поэма «О деревнях»(1982). Значимость этим произведениям придает тематическая новизна, а также смена художественной манеры. На этот раз Хандке выбирает высокий со сложным синтаксисом стиль, а основной проблемой наряду с темой самопознания личности становится больная для Австрии проблема Родины: отношение к стране и отношение страны к писателю, к человеку искусства. Обретение родины, возвращение к родине означает для героев трилогии Хандке обретение надежды.

Героя зовут Валентин Зоргер, вместе с неким Лауффером он работает на Аляске, в чужом мире индейцев, пытаюсь «с помощью измерений заново создать для себя пространство». Хандке представляет европейскую культуру как кризисную, перегруженную оди-

ночеством, обезчеловечиванием, отчуждением. Зоргер пытается приблизиться к земле, проникнуть в природу и это спасает его душу, стихия наивной индейской жизни помогает ему обрести равновесие и надежду. Хандке показывает, что его герой иногда «даже был способен представить себя появившимся на свет в одном из их семейных кланов, остающимся здесь навсегда». Зоргер готов причислить себя к аборигенам Аляски, видя в этом возможность обрести дом.

Критики сравнивают героя Хандке с героем К. из романа Кафки «Замок». Эта аллюзия проявляется в сфере личной жизни. Ведь К. готов жить в общине, управляемой администрацией Замка. При этом сам Замок видится ему непримиримым врагом. Зоргеру тоже чужд мир индейцев. Но в отличие от К., наивный и открытый мир аборигенов Аляски не враждебен герою Хандке. Автор подчеркивает необычность жизни страны, в которой сосуществуют две культуры: древняя индейская и современная Западная: первозданный мир на берегу реки контрастирует центру поселка с его салунами, ревущим джазом; дети индейцев прислоняют свои велосипеды к тотемному столбу предков. Простота и наивность этой жизни пробудили у Зоргера желание вернуться домой. «Именно эта дикая жизнь внушила мне идею, чем может быть родная деревня», - говорит Зоргер. Он переезжает на тихоокеанское побережье Америки, в обезличенный автоматизированный мир. Новые грани одиночества открываются в этом городе. «Не просто один в мире, но один без мира.» Герой опасается стать аутсайдером и начинает бороться за свой мир. Постигая чужое духовное богатство, Зоргер мечтает о гармонии в жизни. Он летит в Нью-Йорк и там в кафе переживает нечто для него необычное. Он слышит, как вздыхает ребенок. Этот момент стал для Зоргера «законодательным» и освободил его от вины. Теперь Зоргер готов вернуться домой. Он не забывает, в отличие от гомеровского Одиссея, свои странствия. В мгновение, которое Зоргер называет законодательным, герою открывается истина: «Я объявляю себя ответственным за свое будущее, жажду вечного разума. Не желаю никогда быть одиноким. Да будет так». Сам П. Хандке говорил о том, что он изображает только «верхнюю поверхность» и «глубинную глубину» личности. Его характеры условны. В них нет того, что скрыто между «верхней поверхностью» и «глубинной глубиной», в них нет индивидуальности. Но герои Хандке – живые, а не созданные автором люди, как не выдуман мир его произведений 70-х годов.

Главное, что герой поверил в возможность победы Добра, что породило надежду и побудило к возвращению на родину. Желание оставаться самим собой среди толпы представляет эссе «Учение Сент-Викторе», а герои поэмы провозглашают начало нового времени, когда новой станет связь между человеком и природой.

Хандке уверен, что в установлении этой связи важная роль принадлежит искусству, которое призвано помочь «переступить порог между восхищением и неприятием». Так пишет П.Хандке в одном из последних своих произведений «Отсутствие» (1987), жанр которого писатель сам определил как сказка и сравнил со сказкой великого Гете.

Рассматривая путь Хандке, можно отметить не только изменение его мировоззренческих позиций и творческих постулатов, - от авангардизма 60-х и модернизма начала 70-х годов, от Кафки через Камю и Роб - Грийе, до Гёте и романтиков, до реализма 70 - конца 80-х годов. Творчество П.Хандке зеркально отражает развитие европейского литературного процесса в целом.

Поэтическое освоение мира далеко не завершено. Однако в зрелые годы творчества ярко прослеживается желание писателя достичь гармонии индивидуальности и типа, личности и структуры. Идеальной для П.Хандке является проза, где «Я» развито до такой степени, что полностью растворялось бы в объективной материи.

## ЛИТЕРАТУРА ШВЕЙЦАРИИ

Швейцарскую Конфедерацию обычно рассматривают как страну, олицетворяющую свободу и демократию, воплощающую точность, надежность и стабильность, как образец современной рационализированной цивилизации. Особую роль в истории Европы Швейцария приобрела еще в XVIII веке, став космополитической и в то же время европейской культурной державой. В XIX веке она определяется как единое экономическое, изолированное государство, как образцово-показательный микромир, когда все обычное, нормальное для страны, является исключением даже для Европы. Своеобразие развития страны определило особый менталитет его жителей: спокойную созерцательность, замкнутость и конформизм, отразившиеся на характере философии, литературы, искусства. Модель государства закрытых границ продолжала существовать и в XX веке. При этом статус изоляции предполагал благоприятное и выигрышное положение нейтральной страны: Швейцария не лежала в руинах после двух мировых войн, не прошла через испытания концлагерями фашизма, не испытала социальных катаклизмов. Обладая статусом наибольшего благоприятствования, она по-прежнему находится в изоляции. Однако в современных условиях глобализации Европы страна ощущает одиночество. Парадоксально, но самая, казалось бы, благополучная страна Европы во второй половине века переживает комплексы по поводу своей изолированности от сформировавшегося европейского сообщества. Оказалось, что жизнь в условиях материального благополучия и полной безопасности избавляет от одних недугов, но не исключает другие. Известный писатель Адольф Мушг отметил в интервью журналу «Иностранная литература» в 1998 году, что Швейцарии «... придется распрощаться с комфортным самодовольством и вступить в диалог с реальной действительностью».

Мировую известность четырех язычная литература страны приобрела только в XX веке. Для литературы Швейцарии всегда было характерно, с одной стороны, тяготение к целостности единой национальной литературы, а с другой – сопротивление этнических и языковых сфер. По мнению некоторых исследователей, например, Г. Бенцингера, «...литературе не доставало конфликта с постоянным движением мира, не было драматического напряжения ситуацией в стране». В 1966 году швейцарский литературовед Э. Штайгер обвинил

соотечественников «в разрушении величественного здания старой культуры». Он утверждал, что в произведениях современных ему писателей отсутствуют «гармония и воля к общности». Сторонников у Штайгера не нашлось, а оппоненты утверждали, что возвращение к прошлому и национальная изолированность не всегда означали гуманизм. Швейцарская литература, в ее этнических и языковых вариантах, видела противоречия современной действительности и обращалась к их решению. Для немецкоязычной литературы характерна также близость с литературами других немецкоязычных стран. Еще в первой половине XX века более привычным было определение немецкая литература, которое включало творчество писателей всех немецкоязычных стран Европы. В данном учебном пособии развитие литературы Швейцарии рассматривается в контексте традиций национальной и мировой литератур.

Немецкоязычная литература Швейцарии отличается от других литератур страны центробежным характером: интересом к событиям за пределами страны, желанием общения и разоблачением конформизма, а также заинтересованностью вопросами социальной действительности. Три названные черты определяют, в основном, тематическое своеобразие литературы и могут быть рассмотрены как тенденции в развитии немецкоязычной литературы в XX веке, нашедшие выражение в творчестве трех поколений писателей. Активизация немецкоязычной литературы отмечается уже в начале века. Одно за другим появляются произведения, для которых характерно возрастание интереса к проблемам социальной действительности и вопросам внутреннего мира человека. При этом внутренний мир рассматривается как укрытие от отчужденной внешней действительности. Особое место среди писателей первого поколения занимают Карл Шпиттелер и Роберт Вальзер.

Творчество Карла Шпиттелера (1845-1924) малоизвестно широкому читателю. В своих произведениях он представил национальный вариант решения столь важного вопроса как вопрос взаимоотношения художника и общества. Первое крупное произведение писателя-неоромантика «Прометей и Эпиметей» (1882) поднимало актуальные вопросы морали и норм человеческого общения. В романе 1906 года «Имаго» предметом художественного воспроизведения становится «Я» писателя, «расчлененные» элементы которого находят свое выражение в различных сферах человеческого существования и прежде всего в любви. Но

отказываясь от бездуховности мещанского мира, герои К. Шпиттелера уходили в мечты и грезы и не мешали оставаться действительности такой, какой ее хотели видеть самодовольные жители Швейцарии. Наиболее ярко внутренний мир художника раскрыт в эпосе «Олимпийская весна» 1900-1909 гг., отмеченного Нобелевской премией 1919 года в области литературы.

Иную позицию выбирали герои Роберта Вальзера (1878 -1956), чье творчество приобрело большую известность в 60-70-е годы XX века. Уже в ранних поэтических произведениях Вальзера начала века звучал протест против бездуховного окружения художника. Но лирический герой Вальзера не скрывается в «неоромантических» грезах. Его позиция - трезвость и ирония. Р.Вальзер отказывается от характерных для литературы его времени социальных тем, он вышучивает мещанское благонравие, соблазны предпринимательства. Несоответствие образцам, своеобразие, попытка проникнуть в тайники жизни, «остранить» и сделать зримыми примелькавшиеся детали быта, приблизиться к правде века – таковы позиции неоднозначных героев, которых автор наделял многочисленными масками и шутивными перевоплощениями. Наибольший интерес вызывает роман 1909 года «Якоб фон Гунтен», где слиты воедино действительность и мечта. Действие происходит в пансионе Беньяменты, который представлен писателем не только как гимназия, но и как некое учреждение, соприкасающееся с новым измерением, отгороженным от реальной жизни. В романе представлены этапы жизни Якоба фон Гунтена, потомка «древнего рода завоевателей». Рассказывая о жизни воспитанника, писатель показывает пути становления личности, направленные на утверждение самоидентичности героя, а не на достижение утопического равновесия между личностью и обществом, как это было в воспитательных романах И.В.Гете и Г.Келлера. Герои многочисленных романов воспитания XIX века приходили в отчаяние, потому что не могли утвердить себя в жизни. Для Вальзера главное показать развитие заложенного природой потенциала, поиск идентичности человека и его адекватности самому себе. У его героев отчаяние вызывает бесполезность действия в мире, обрекающем на гибель светлые мечты и надежды. В этом плане можно говорить о пародийности романа-воспитания Р.Вальзера. Строя сюжет, автор соединяет конкретные реальные ситуации и сны, видения и фантазии своего героя. Такое сочетание придает

изложению особую объемность, а содержанию - философскую глубину. Его роман не рассказывает об избавлении от злых чар, хотя среди действующих лиц есть и романтические феи. Герои романа открыты навстречу жизни с ее многочисленными нерешенными проблемами. Автор сумел обогатить свой роман признаками философского и социально-психологического романов. Интересна и форма романа. Это дневниковые записи воспитанника Якоба. В них отсутствуют комментарии, описания и другие формы авторского присутствия. Здесь нет хронологии, т.к. связь с календарем могла бы нарушить структуру пространственно-временных отношений в системе всего романа. Эти черты получили дальнейшее развитие в неоконченном романе 20-х годов «Разбойник», для которого характерна также усложненность отношений между повествователем и героем романа. Как и в романе «Якоб фон Гунтен», Вальзер развивает жанр дневника, нашедший широкое развитие в реалистической и постмодернистской литературе второй половины XX века. Стилистическая многозначность вопреки традиционной одномерности героев, наивность, искренность и бескомпромиссность – таковы черты стиля Вальзера-прозаика, чье творчество было критически воспринято современниками. Спустя десятилетия характерная для его книг символическая многомерность образов, чудаковатость героев и привычка к пародированию стали признаком новейшей литературы Швейцарии.

Несмотря на оригинальность решения названных тем, творчество этих писателей знали лишь в пределах швейцарских кантонов. Только в 50-е годы XX века положение меняется. На мировую арену выходят два крупнейших автора – Макс Фриш и Фридрих Дюрренматт, пьесы которых в XX веке играли почти во всех театрах мира. Причина не только в значимости и оригинальности их таланта или в расширении тематической палитры и обращении к интернациональной проблематике. Изменилась ситуация в мире и традиционный швейцарский нейтралитет становится невозможным. Он сдерживает развитие культуры, а созерцательное, безразличное к судьбам мира существование представляется социально опасным. М.Фриша и Ф.Дюрренматта критики относят ко второму поколению швейцарских писателей XX века. В их творчестве нашли дальнейшее развитие традиции старшего поколения писателей. Они смогли открыть миру литературу своей страны, однако это не означает, что они были яркими представителями духовной атмосферы Швейцарии

тех лет. Как пишет Элсбет Пулвер, «... они являются выдающимися аутсайдерами, которыми восхищаются и с которыми борются». Не случайно первые литературные награды и литературную известность они получили сначала в Европе, а уж потом на родине.

Публиковаться Макс Фриш и Фридрих Дюрренматт начали почти одновременно и ставили в своих произведениях проблемы, которые далеко выходили за рамки национальных проблем. Макс Фриш, был в 1939 году призван в армию и служил артиллеристом на границе. Здесь он начал вести дневник, который вышел в 1940 году под названием «Листки из вещевого мешка». Нейтральная Швейцария не участвовала в войне, поэтому характерная для немецкой литературы 40-х- 50-х годов тема войны не играла в ее литературе значительной роли. М.Фриш в своем «Дневнике» представлял собственные впечатления солдата о войне, которая, хотя и шла за пределами отечества, изменила отношения человека с миром. Именно мировая война определила в дальнейшем характер его литературного труда - потребность смотреть на действительность с некоторой дистанции, со стороны. Позже в 70-е годы писатель вновь обращается к теме войны, что позволило ему вскрыть противоречия там, где, казалось, царила гармония, и представить разные варианты хода военных событий и отношений нейтральной Швейцарии и фашистской Германии. Остраненность в изображении событий первых военных лет открыли для него возможность раскрыть важную тему изменчивости и двойственности человека.

Вопрос о взаимоотношении человека и общества поднимает в своих произведениях конца 40-х – начала 50-х годов и Ф.Дюрренматт. В его комедиях «Ибо сказано...»(1947), «Ромул Великий»(1949), а позже «Визит старой дамы»(1956) и «Физики»(1962) скрупулезно рассмотрены те отрицательные качества человека, о которых прежде писать избегали: цинизм, продажность, алчность, предательство, боязнь и жажда власти, жажда богатства. Именно они побуждают человека совершать неожиданные для него самого поступки: согласиться на убийство за деньги, уйти от семьи, ждать захватчиков и другие. Обращение к темным сторонам человеческой души позволило драматургу по новому поставить важные философские проблемы: Власти и Безвластия, Веры и Безверия, Добра и Зла. Однако окончательное решение этих проблем Ф.Дюрренматт предоставляет читателю.

Наряду с развитием жанра драматургии в 50-е годы возросла роль немецкоязычной поэзии. Творчество Эрики Буркарт, Курта Марти и Ойгена Гомрингера созвучно лирическим произведениям поэтов Германии и Австрии. Однако при решении общих для поэзии тем важно отметить своеобразие швейцарского варианта. Прежде всего это мотив бегства, характерный для поэзии второй половины века. Так немец Г.Бенн ищет забвения от мрачных картин действительности в экзотических красках природы, австрийская писательница И.Бахман безуспешно пытается укрыться от действительности в маленьком селении, где прошло ее детство. Эрика Буркарт (р.1922) ищет спасения от сумбура реальности в гармонии космоса. Уже в стихах первого сборника «Темная птица»(1953) намечен мотив отрыва от земли и особого перемещения в пространстве и времени. Лирическая героиня Э.Буркарт рассматривает планету Земля издалека, что и открывает ей новое понимание места и роли Земли как атома мировой гармонии, но и центра дисгармонии. Э.Буркарт создает цельный поэтический мир, в котором царит гармония космоса. Достичь ее человек может не словом, а молчанием. В этом прослеживается еще один мотив, характерный для конца 50- 60-х годов прошлого века. Он связан с теорией Л.Витгенштейна, согласно которой слово расценивается как Творец, отождествляется с миром (слово= мир), как например, в стихах Г.Бенна. И.Бахман утверждает, что слово утратило свою первоначальную сущность и потому создаваемый им мир отвратителен. В отличие от других поэтов Э.Буркарт за обесцененными словами слышит космическое молчание. В мире все молчаливо – боль, страх, любовь, молчаливы солнце и звезды. Человек своей речью вносит хаос во Вселенную. Слово мешает, поэтому «наш родной язык – это молчание»:

Молчание прячет  
невнятный смысл  
речи, слова  
выбрасывает на берег,  
смывает прочь: они,  
словно пустые раковины, диковинные  
вогнутые поверхности  
пытаются  
объять море.

Этот мотив продолжен и в других поэтических сборниках Э.Буркарт «Минуты молчания» (1988), «Нежность теней»(1991). В целом, стихи Буркарт можно рассматривать как литературную форму медитации.

С именем Ойгена Гомрингера (род.1925) связано рождение конкретной поэзии в Швейцарии. Он радикально отходит от традиционной поэзии и использует словесные построения как условие лирической медитации.

Многогранно творчество Курта Марти (род. 1921), поэта, прозаика и драматурга, основная тема произведений которого вызвана опасностью разрушения природы человеком. Первые стихи К.Марти - сборники *republikanische gedichte* (1959) и *rosa loui* (1967) - написаны в традициях конкретной поэзии, его рассказы - «Жить вне времени. Истории между городом и деревней» (1965) и другие воспевают возможность единения человека и природы, но предсказывают гибельность этого единства. Интересно обращение К.Марти к жанру дневника, особое личное содержание которого позволяет автору представить процесс воспоминаний, и вызвать рефлексии политического плана, хотя политические и социальные мотивы в целом не характерны для творчества этих писателей.

В начале 60-х годов в Швейцарии опубликовано большое количество романов, авторов которых по возрасту и манере письма критика относит к третьему поколению швейцарских писателей. Иногда их называют поколение после Фриша и Дюрренматта. Это Отто Ф. Вальтер (1928-1994), Хуго Лечер ( род.1929), Альфред Мушг (род. 1934), Эрнст Хальтер (род.1938) и другие. Их объединяет новое отношение к конформизму швейцарцев и более широкий характер тематики произведений. При этом влияние двух корифеев очевидно как при разработке характерной для Фриша темы раздвоенности человека, его подлинном лице и маске, так и в использовании форм условного иносказания, развитых Дюрренматтом и Фришем в их драмах и романах. Наиболее распространенной формой можно считать параболу. Условность формы открывает возможность отразить ситуацию неблагополучия, царящую в реальном мире.

Швейцария 60-х годов - это образец страны, где стабильность экономики и нормы общественного сознания порождают девиз жизни: пусть все останется так, как есть. Граждане Швейцарии живут как будто выключенные из хода времени. Человек и история разделены, его частная жизнь сосредоточена на самом себе. Об этом

пишут Л.Ент, Йорг Федершпиль, Отто Штейгер и другие авторы. Внутренние переживания героя положены в основу романа Отто Вальтера «Немой» (1959). Молодой человек искалечен в детстве своим отцом: он потерял голос, видя издевательства отца над матерью. Теперь этот взрослый больной человек нашел отца, но тот с трудом узнает в калеке своего давно брошенного сына. Автор представляет будничную жизнь дорожных рабочих, подробно описывает горные пейзажи Юры. Сложная и четкая композиция романа связывает прошлое и настоящее. Повествование ведется от лица нескольких персонажей, воплощающих разные судьбы. Но все они оказываются погруженными в атмосферу чистоты, исходящей от работающего и ненавязчивого немого парня. Его болезнь создает несколько искусственную ситуацию, которая, по мнению писателя, позволяет раскрыть бескорыстие и высокий духовный настрой героя и его поступков. Ситуация «болезни» в современной швейцарской литературе сродни мотиву бегства. И тут, и там человек поставлен в условия изоляции, хотя она часто ненадежна и искусственна. Главным для О.Вальтера остается показ внутреннего состояния пережившего катарсис индивидуума. В более поздних произведениях О.Вальтера, например в романе «Господин Турель» (1962), осознана бесперспективность изоляции: духовная чистота человека не очевидна сама по себе. Она – результат жизненных испытаний. В романе «Первые шаги» (1972) писатель отказывается от жанра замкнутой в себе психологической драмы и обращается к анализу коллективного сознания. Права личности он включает в сферу анонимного «мы». Однако и эта попытка обречена на провал. Устами героя своего романа «Удивление лунатиков на исходе ночи» (1983) писатель призывает людей к бережному отношению к жизни. «Как можно назвать то, что мы сами, люди, сделали со своей планетой, с природой, с животным и растительным миром? Это война.» Современная ситуация в общественной жизни и в природе настолько возмущает О.Вальтера, что он, по его словам, «не в состоянии заниматься беллетристикой» и призывает людей к ответственности за сделанное.

Большую роль в осмыслении современной жизни Швейцарии играет проблема личности. Она определяет тематику романов Хуго Лечера. Однако характер ее решения значительно отличает поэтику Х.Лечера от произведений других писателей его страны. В своем первом романе «Сточные воды. Отчет» (1963) автор показывает

современный город как бы «снизу вверх». Образ своего героя, инспектора службы подземных очистительных сооружений, писатель рисует с глубокой насмешкой. Писательская ирония носит двойной характер: она создает критическую дистанцию к изображаемому, и в то же время выражает скептицизм автора к самому себе. Герой Лечера убежден: «Чем чище хочет быть общество, тем шире должен быть диаметр канализационных труб». Он настолько погружен в решение этих проблем, что не замечает усилившихся политических баталий на поверхности, смены правительств, захвата земель. Но и правительство редко волнуют его проблемы. Сатирическое изображение действительности характерно и для других романов Лечера. Его роман «Ной»(1967) сатирически переосмысливает библейский сюжет о всемирном потопе и строительстве ковчега. В роли праведника, избранного небесами для спасения человечества, оказывается бизнесмен-волонтерист. Убежденный в неизбежности скорой экологической катастрофы, он начинает строительство огромного ковчега. Это порождает кратковременный экономический бум, но результат его плачевен: Ной разорен и приговорен к исправительным работам. Будучи по натуре оптимистом, Х.Лечер не поддается тому трагическому мировосприятию, которое характерно для современной Швейцарии. Писатель много путешествует, он проявляет интерес ко всем сторонам жизни. Искусство художественного обобщения жизненного опыта, выраженное в особой стилистической манере, придают его произведениям общеевропейскую значимость. Он не видит трагедии в положении Швейцарии как малого государства. Подлинную трагедию для него составляют голод и нищета, царящие, например, в странах Латинской Америки, власть диктаторов и закат великой культуры. Его романы 70-х - 90-х годов соединяют в себе интеллектуализм и сострадание, глубокую искренность и безукоризненный стиль. Это «Невосприимчивый» (1975), «Осень в городе Большого Апельсина»(1984), «Сезон» (1995) и «Глаза мандарина» (1999). Одним из важных вопросов в романах Лечера стал вопрос о противостоянии интеллектуальной идентичности и грубого насилия, социального очуждения и общечеловеческой солидарности. Х.Лечер пишет о многом: о двух культурах Северной и Южной Америки и образе жизни в США, об американской концепции города и противоречивости многих явлений европейской общественной жизни, о восприятии европейцами чужой культуры, о своей встрече с

культурой Китая и о закате атлантического мира. Главной идеей его книг остается ключевая фраза: «Если важно все, значит, ничего более не важно». Писатель считает: «Если вымысел не отличишь от реальности, если размыта граница между вымыслом и реальностью, значит - это закат древнего мира». Эту мысль он подчеркнул в своем интервью журналу «Иностранная литература» в 2002 году.

Стабильность Швейцарии, устойчивость быта и его возможности создают специфические сложности при его отражении в литературе. Ряд писателей ищет в человеке и его частной жизни те нормы, которые мешают человеку в его повседневной жизни. Этот поиск порождает кропотливую точность, привязанность к деталям быта, которые можно считать еще одной тенденцией в развитии поэтики швейцарской прозы 60-х годов. Наиболее ярко она выразилась в творчестве Петера Бикселя (род.1935). В своей первой книге рассказов «Фрау Блум хотела бы познакомиться с разносчиком молока»(1964) автор повествует о вещах, настолько простых, что их существование кажется неустранимым. В его историях не происходит ничего необычного. Это несколько меланхоличный рассказ о том, как невозможно выйти из идиллии повседневного быта, из идиллии прошедшей и часто неудавшейся жизни. Таковы рассказы «Сан-Сальвадор», «Дочь», «Музыкальный автомат» и другие. Важную роль у Бикселя играют вещи, они подчеркивают реальность жизни, обрисовывают место человека в реальном мире. Манера детализированного письма П.Бикселя, как считает критика, продолжает традиции Р.Вальзера. Как и Вальзер, Биксель может показать существенное и важное через малое и замкнутое явление. Двое пожилых людей из рассказа «Дочь» каждый вечер ждут дочь, которая возвращается из города, а вернее, из мира других ценностей и вещей. Несколькими точными штрихами автору удастся воспроизвести картину простого небогато обставленного деревенского дома, создать тревожную атмосферу ожидания, и нарисовать портрет молодой красивой девушки, мечтающей о счастливой жизни в современном городе. Ждет возвращения жены герой рассказа «Сан-Сальвадор». Он мечтает о поездке в дальние страны, но вынужден проводить время, сидя в одиночестве в своей квартире. Будни героев дают реальный срез повседневной жизни, когда люди, даже в пределах семьи, отчуждены друг от друга и существуют в разных временных и пространственных плоскостях. Писателю удастся открыть тщательно скрываемую героями горечь

жизни, их мысли о бренности мира, об одиночестве человека в мире. Микрокосм в рассказах писателя отражает большой мир. П.Биксель считает, что вещи, штампы, детали быта и застывшие нравственные нормы мешают людям постичь глубину взаимных отношений. Муж боится признаться жене, что слушает дешевые пластинки в пивной. Фрау Блюм хочет увидеть молочника, но боится нарушить нормы приличия. Детальное описание быта в рассказах Бикселя скрывает второй план, психологический подтекст, призванный своеобразно раскрыть столь важную тему изоляции и одиночества человека. Эта тема продолжена и в его романе «Времена года»(1967). Герой романа Кинигер, заезжий, случайный человек, выполняет странное ненужное ему дело: он выбирает и сеет семена цветов. У него нет истории, нет прошлого и неизвестно, что он намерен делать в будущем. Его поступки не раскрывают характера. В романе ничего не меняется и не происходит. П.Биксель отказывается от фабулы, так как считает, что вымысел – это прежде всего произвол, который может быть заменен другим вариантом. С другой стороны, любой вариант обесценен тем, что ничего существенного не выражает. И последнее. Автор не видит поступков, имеющих общественное значение. Что бы ни случилось с героем, это не имеет общего смысла. В этом плане писатель близок создателям французского «нового романа». П.Биксель стремится познать мир в самом достоверном, предметном пласте существования. Наверное, поэтому он столь подробно описывает стол «размером 93x53, высота 73, из ясеня, с четырьмя маленькими выдвигаемыми ящичками с правой стороны», описывает запахи дома и способы, которыми можно вывести из узкой двери большой велосипед, и другие детали «внеисторического существования». За ними скрыт реальный мир, тот старый и хорошо знакомый мир, который так трудно поддается пониманию. «Человек живет для себя»,- утверждает герой романа. «Придет январь, потом март, апрель, более или менее теплое лето, но наверняка именно лето». Ощущение движущейся жизни заменяется сменой времен года: «придет январь, потом март...» Неподвижность не дарит спокойствия персонажам П.Бикселя. Стабильность оставляет нереализованными многие возможности человека. В своих произведениях 70-х –90-х годов - «История несправедного времени» (1979), «Чтец. Рассказ» (1982), эссе «Швейцария глазами швейцарца» (1990) и другие он выступает как активный и политически аргументированный хронист

своего времени. Его попытки исследовать и пародировать в своих произведениях «новый роман» критика считает безуспешными.

Сосредоточенность швейцарской литературы на частной жизни граждан вызвало упрек со стороны М.Фриша. Однако, возражая ему Отто Вальтер, подчеркнул: на каких бы предметах ни была сосредоточена литература, ее соприкосновение с политикой безусловно, прежде всего потому, что «...в центре литературы находится человек как общественное существо».

На пересечении разных тематических и временных пластов строит свои рассказы Йорг Федершпиль (род.1931). Сам писатель не причисляет себя ни к каким литературным течениям и группам. Он дебютировал в начале 60-х годов двумя сборниками рассказов – «Апельсины и смерть» (1961) и «Человек, который принес счастье» (1966). Й.Федершпиль соединяет в своих рассказах сюжеты, на первый взгляд, не связанные между собой. Этот художественный прием не только открывает новые возможности в раскрытии темы изоляции человека, но и создает глубокий психологический подтекст. Показ событий, происходящих в мире взрослых, глазами ребенка обуславливает резкий художественный контраст, как например, в рассказе «Смерть лошади». Контраст и сравнения помогают понять истинный смысл описанных событий. Две истории описаны в рассказе «Соседи». Первая повествует о сложных отношениях людей, живущих в одном маленьком местечке. Вторая – воспроизводит газетную заметку о совершенном в городе убийстве. Она-то и помогает понять смысл первой. Несколько десятков человек слышали крики женщины, но закрывали окна, полагая, что «это меня не касается». Никто даже не позвонил в полицию. Нравственные нормы как будто не нарушены, но перед лицом испытания открылась истинная сущность человека. Какой же реальности следует верить, ставит вопрос автор – вежливому благодарию или открывшейся истине? Тема этого рассказа Федершпиля перекликается с темой рассказа Ганса Беша (род.1926) «Благородные побуждения»(1960). Ситуация описанная в этой параболе вряд ли возможна в реальной действительности: счетная машина предсказала возможность автомобильной аварии с жертвами. В назначенный час огромная людская толпа собралась в ожидании предсказанной аварии у обочины шоссе. Высчитанная машиной катастрофа произошла в срок, погибла маленькая девочка. Двух интеллектуалов, участвовавших в этом странном и страшном эксперименте, поразила

прежде всего удивительная точность расчета машины, которая предугадала даже то, что никто из толпы не помешает опыту. «Зрители» остались безучастны к гибели ребенка. Элементы гротескной фантазии, развитой еще в драмах Ф.Дюрренматта, позволили обнажить те характерные особенности общественной психологии, которые обычно скрыты нормами поведения. Гротескная, но основанная на фактах история положена в основу повести Федершпиля «Баллада о Мэри, зараженной тифом» (1982). Эмигрантка Мэри заражена палочками тифа, но обладает иммунитетом и потому не болеет сама. Она работает кухаркой в богатых домах, где ее всячески эксплуатируют, иногда побуждают к сожигательству. Сама Мэри не задумывается о последствиях, но ее действия вызывают сложный вопрос: не является ли ее поступок абсурдной попыткой достичь справедливости?

Совмещение психологического и философского планов характерно и для творчества Адольфа Мушга (род. в 1934), одного из крупнейших современных писателей Швейцарии. Действие в его первом романе «Летом в год Зайца» (1965) перенесено в экзотическую Японию. Шестеро молодых людей описывают свое путешествие в Страну восходящего солнца. Спонсор этого путешествия преследует одну цель – выбор шефа отдела рекламы. Автор романа исследует принципы социального психологизма, в данном случае на примере человека, попавшего в чужую страну. Его дальнейшие произведения – «Чужая игра»(1969), «Свет и ключ»(1984) и другие можно считать этапами в разработке этого феномена, непревзойденным мастером которого критики считают М.Фриша.

Рубеж 60-70-х годов характеризуется в странах Европы активными выступлениями студенческой молодежи, что нашло свое отражение в литературе. С нарастанием «левого бунта» связана также литература неомодернизма, позже, с конца 60-х усиливается социальная направленность литературы. Во взаимодействии действительности и литературы Швейцарии этого периода прослеживаются сложности. Хуго Лечер, ставший в эти годы уже довольно известным автором, ставил вопрос о возможности писать в мире, «где самые высокие понятия – одновременно и самые продажные». Ответ, который он сформулировал, критика расценивает как кредо литературы первой половины 70-х годов: «Тема – разложение, способ изображения – ирония, цель – ясность». Весной

1970 года группа литераторов вышла из Союза швейцарских писателей, протестуя таким образом против его политической инертности. Писатели этой группы, ее называют «Ольтенская группа», считали, что быть «ангажированным» означает быть в центре общественных событий, быть «интеллектуальным спектром страны», ее общественно-политическим форумом. Было высказано сомнение в истинности традиций утонченного областничества, основанных на непоколебимой вере в устойчивость жизненных укладов, в высокую посредническую миссию страны, в патриотические мифы. «Швейцария когда-то была великой идеей», - утверждал писатель Вальтер Фогт. «Мы слишком часто оглядываемся на свое великое прошлое, мы слишком привязаны к собственности». За благополучными фасадами швейцарских домов часто скрываются исковерканные судьбы, страх собственников и их нерешенные проблемы. Критика общественных пороков была намечена в литературе еще в 60-е годы. Однако индифферентность граждан не придала ей общественной значимости. В 70-е годы писатели подвергали сомнению незыблемые аксиомы отечественной истории, расхожие национальные легенды. Излюбленными приемами становятся ирония, гротеск, введение фантастических элементов, соединение реального и ирреального миров, притчевое воссоздание сложных социальных явлений. В эти годы продолжают творить Й.Федершпиль и А.Мушг, О.Вальтер и Г.Беш. Создают свои сатирические произведения Франц Холер и Йорг Штейнер.

Одним из первых писателей, развенчавших «национальную святыню» был М.Фриш. В повести 1971 года «Вильгельм Телль для школы» он создал новый образ легендарного стрелка из лука. Телль в повести Фриша – не патриот и защитник бедного люда, а трусливый и коварный обыватель, убивший из засады наместника Габсбургов. Писатель лишил его героического ореола, высмеял старые аргументы о врожденной швейцарской добродетели, при этом, разрушая табу прежних идеологических постулатов, он использовал богатый справочный материал.

Известный еще с 60-х годов Й.Федершпиль выпустил в 1973 году сборник рассказов «Паратуга возвращается». Паратуга – собирательный аллегорический образ, воплощение страха и предчувствие катастроф, которые сопутствуют человеку в жизни. Он существует вне рационального сознания, он возникает и исчезает бесследно, как фантом в фильмах ужасов. Это постоянное

напоминание о неизбежном зле, от которого невозможно избавиться. Паратуга появляется там, где назревает катастрофа, в итоге выживает только он сам. «Я только тогда могу уснуть», - заявляет он, - «когда трагедию, пусть даже несостоявшуюся, мысленно доведу до наихудшего конца».

О страхах и тревогах обывателей, порождающих особую атмосферу «пугливой охранительности», пишет в 70-е годы Урс Видмер (род.1938). Страх, боязнь чего-то неизвестного отличают, по мнению писателя, жизнь швейцарского гражданина: «...боятся все. Но одни весь день звонят по телефону, продают и покупают, говорят и действуют. Другие сидят и размышляют о том, что может произойти». Самодовольный обыватель ревниво оберегает свой покой и, скрывая страх, прячется в своем уютном доме. Он живет в соответствии с устоявшимися нормами и всячески препятствует тому, что может нарушить его покой. В первом романе «Алоис»(1968) У.Видмер показывает жизнь, проводимую согласно шаблонам времени. При этом писатель выбирает необычную художественную форму, которая помогает ему проанализировать рождение самого литературного произведения. Герои романов Гете, Штифтера и Т.Манна, которых Видмер упоминает в своем романе «Алоис», используют те же литературные клише, что и персонажи комиксов и вестернов. Показывая стандартизацию и уравнивание материального мира швейцарцев, автор в шутивно- ироничной форме утверждает, что в реальном мире штампов и клише писать невозможно. Вопрос о возможностях творчества и задачах литературы пародийно решается и в других произведениях писателя. Но во всех его книгах, будь то «Швейцарские истории»(1975) или «Рай забвения» (1990), этот вопрос является сопутствующим для писателя. Главным предстает человек с его чувствами, переживаниями, страхами, радостями и страданиями. В произведениях У.Видмера, и конечно, М.Фриша и А.Мушга усиленное внимание к личностному началу не исключало разрыва связей между характерами и обстоятельствами. Ганс Беш, Герман Бургер и другие, стремясь подчеркнуть право личности на индивидуальность, призывали к «революции в душе и теле каждого человека», воспевали экзистенциальную чувствительность. Например, роман Г.Беша «Киоск»(1978), герои которого, люди физически ущербные, противопоставляют времени новых технологий и компьютеров эмоциональную насыщенность страданий и радостей

любви. Но абсолютизация интересов к внутреннему миру человеческой личности не вели к полной утрате социальной проблематики. Подтверждением тому могут служить роман О.Ф.Вальтера о молодежном движении «Одичание» (1974) и роман Э.Хальтера «Урвиль».

Место действия романа «Урвиль» - кантон Ааргау, хотя на географической карте кантона такой деревни нет. Само слово «Урвиль» означает «пра-деревня» и претендует на то, чтобы стать символом швейцарской деревни. Сельскохозяйственной общины уже нет, а есть район новостроек с бетонными домами и промышленными предприятиями, даже речка заключена в бетонную трубу. Хальтер создал в своем романе географическую фикцию, синтетическую модель современной деревни, одни сutki из жизни которой воспроизведены в романе. В одном из домов совершается чудовищное преступление. Дочь пьяницы Болли Бригитта рождает ребенка, отцом которого является сам Болли. Грубый, обуреваемый животными страстями Болли убивает ребенка и, спрятав в коробку из-под обуви, закапывает в лесу. Поиск преступника и составляет основной сюжет романа, в котором главный герой – весь Урвиль, около сорока персонажей. Автор расследует преступление не с криминальной, а с нравственной и социально-политической точек зрения, т.е. не как преступление Франца Болли, а как проступок всего общества. Мотивы преступления раскрыты по ходу действия, они – следствие вырождения нравов в современном Урвиле. Основная тема романа таким образом – тема деградации общества, распада и одичания личности. Роман получился остро социальным. Преступление послужило катализатором, всколыхнувшим на какое-то мгновение сознание жителей. Писатель подробно описывает жизнь сельчан, при этом его интересуют не только их действия и поступки, сколько внутренние переживания, надежды, беды, страхи. Страх представлен, как и у других авторов, доминирующим чувством швейцарцев. Художественная структура романа содержит многократные повторы и вариации схожих сцен и эпизодов, выписки из газет, описания снов. Пародия, фантастика и документализм способствуют в целом созданию реалистически достоверной картины жизни урвильцев. Посвященный, казалось бы, узкому кругу локальных проблем, роман раскрывает жизнь Швейцарии, страны внешнего благополучия и нерешенных внутренних проблем.

В 70-е годы в целом усложнились способы и приемы художественного отражения действительности. Популярны были разного рода коллажи, монтажи, смещения временных пластов, возврат в прошлое, в историю. Поэтика большинства произведений этих лет содержит черты постмодернизма. Важно отметить, что изменилось само понятие «ангажированности», в котором все активнее присутствовало убеждение в духовной взаимосвязи искусства и общества. Макс Фриш писал: «Зависимость от общества имеет по крайней мере то преимущество, что дает право изучать общество не только с сомнительной позиции «незапятнанного наблюдателя», но и с позиции заинтересованного, пострадавшего лица».

Жизнь во всех ее проявлениях остается ведущей темой и в 80-е годы. Однако ей сопутствует интерес к теме болезни и смерти. Философские оппозиции «Жизнь и Смерть», «Жизнь и Болезнь» - лейтмотивы творчества многих крупных писателей. Об этом, например, повесть М.Фриша «Человек появляется в эпоху голоцена»(1979). О них рассуждал в своих трагикомедиях Ф.Дюрренматт. О болезнях и страданиях людей, о разрыве между телесным и духовном пишет в рассказах сборника «Тело и жизнь»(1982) А.Мушг. В 80-е годы к теме жизни и смерти обращаются также молодые авторы. Среди них наиболее известны рассказы Юрга Ледераха (род. 1945). По форме они напоминают причудливую мозаику из обрывков воспоминаний и фрагментов реальности. Мир его рассказов – развалины, в которых обитают призраки искалеченных жизней. Не сама действительность, а ее распад становятся объектом изображения в его рассказах. Таковы «Наступление сумерек» (1974), «Книга жалоб» (1980) и «69 способов сыграть в блюз» (1984) и другие. Свою главную задачу писатель видит в фиксации боли, безумия, смерти. Его «тексты» нельзя пересказать, они воплощают не сюжет, а фрагменты ситуаций, художественно выраженных обрывками фраз и несвязных слов. «Я запретил себе писать так, чтобы в моем творчестве чувствовались закон и порядок. Нужно противодействовать этим факторам – закону и порядку, а не множить их в своих текстах» – так звучит эстетическое кредо писателя, высказанное им в книге «Моя жизнь».

Потоки слов и метафор, скрытое цитирование, литературные параллели и реминисценции отличают стиль Германа Бургера (1942-1989), писателя, болезненно реагирующего на тотальное отчуждение

человека. Его книги содержат в основном монологи, рассуждения с самим собой. Это целительный разговор, с помощью которого автор борется со страхом болезни и смерти. Странное впечатление производит описание жизни в одной из горных деревушек из романа «Шильтен. Отчет учителя конференции инспекторов» (1979). Здесь все напоминает о смерти, даже школа расположена ради экономии рядом с церковью и кладбищем. Единственный учитель тридцатилетний Петер Штирнер чувствует себя заживо погребенным в этих горах. В деревне его знают как Армина Шильдкнехта. Выбор псевдонима – своего рода попытка скрыть собственный внутренний мир. Но это и та раздвоенность личности, что в итоге вызвала раздвоенность сознания учителя. Протестуя против сложившейся ситуации, он начинает преподавать своим немногочисленным ученикам вместо «страноведения» «кладбищеведение». Чем бы ни занимался он со своими учениками, в его рассказ обязательно врываются рассуждения о смерти. Исполнительный и дотошный учитель Шильдкнехт в конце романа преподает в пустых классах, т.к. его последние ученики разбежались по соседним школам в других деревнях. Бургер выступает против распространенного мнения о том, что вдали от цивилизации люди сохранили истинное лицо. Симптомы распада человеческой личности, осложнение нравственного здоровья царят и в провинциальной глубинке. В своем отчете Штирнер отказывается от псевдонима, чем восстанавливает свою идентичность. Однако учитель отстранен от работы и направлен на лечение. Так по новому решен вопрос о сущности человека и его маске. Наиболее известна книга Г.Бургера «Человек из слов» (1983), которая представляет иную Швейцарию: это не страна красочных пейзажей, изображенная на открытках и туристических проспектах, а страна жестокая и равнодушная к своим и чужим гражданам. Помочь открыть истинную Швейцарию, преодолеть безысходность замкнутого мира и расширить его властью поэзии Бургеру помогло волшебное искусство слова. В творчестве Г.Бургера нашли отражение принципы техники «текста», характерные для постмодернизма, однако элементы сюжета еще сохраняются в его прозе.

Виртуозное повествование и барочная игра слов характерна для стиля Герольда Шпета (род.1939). Его книги стали появляться в начале 70-х годов. Это были два тома рассказов, общим объемом более 600 страниц. В своих героях-одиночках писатель подчеркивал

низменные желания - тщеславие, корыстолюбие, похоть, голод. Необузданным жизнелюбием и безнравственным поведением они напоминали героев плутовских романов. Но их тяга к жизни помогала автору доказать, что нравственное существование законопослушных бюргеров свидетельствует об отсутствии жизни. Его рассказы потрясли читателя легкостью повествования и буйством фантазии. Источник творчества Г.Шпета – воспоминания о прошлом, о своем детстве и юности, семейные предания, рассказы местных старожилов. Герои его романов «Уншлехт» (1970), «Бальцаф или как я появился на свет» (1977) и другие - личности активные и своенравные, оригиналы и еретики. Для достижения целей они готовы пойти на преступление. Их жизненная активность, несовместимая с устаревшим мрачным социальным организмом, определяет трагическую коллизию героев и основную проблему творчества Шпета. Безразличие к прошлому и развал настоящего дополняют друг друга в романе «Комедия» (1980). Он состоит из двух частей, озаглавленных «Люди» и «Музей». Многочисленные персонажи романа больше похожи на призраков, они лишь имитируют взаимопонимание и участие к близким. Одиночество, невозможность соразмерять свою жизнь с настоящим, печальное будущее – таковы составляющие их земного существования. Г.Шпет не жалеет читателя и подробно пересказывает отрывки старых историй, забавные и жуткие происшествия. Он точный наблюдатель, чутко реагирующий на симптомы распада человеческих отношений, писатель, воспевающий силу жизни. Но делает он это парадоксальным способом, нагромождая ужасы, представляя изуродованные жизни. Особо ярко эта манера проявилась в его романах «Земля Синбада»(1984) и «Исчезновение в Венеции»(1985).

Стремление исследовать причину конфликта личности и общества, изучить основы кризиса, породившего душевную опустошенность и нравственный крах граждан, определяют развитие еще одной тенденции в развитии литературы 80-х годов. Наиболее интересным представляется творчество Кристофа Гайзера (род. в 1949). Его роман «Пустырь»(1980) содержит историю крушения семьи известного детского врача из города Базеля. На примере жизни нескольких поколений писатель прослеживает причины и последствия распада семейных связей. Романное действие начинается в момент, когда семьи фактически уже нет. Отец живет в маленьком сельском домике, который он приобрел после выхода на пенсию, мать

пребывает в постоянных разъездах и благотворительная деятельность заменяет ей семейный уют, братья поглощены заботами о карьере. К семье мечтает возвратиться «блудный сын», журналист, покинувший дом много лет назад. Как и в других книгах Гайзера – это двойник автора. Но в старом доме живет только служанка, а попытка примириться с отцом заканчивается неудачей. По мнению автора, причиной гибели семьи стал дефицит искренности в общении и исполнение навязанной моральными нормами роли. Благополучие обернулось изоляцией и разобщенностью. Символом духовного опустошения граждан становится в книге образ пустыря, запущенного земельного участка перед домом старого врача. Содержание романа углубляют подтекст и умелое сцепление повседневных деталей. За внешним описанием событий автор скрывает показ внутреннего состояния персонажей. В этом романе К.Гайзера нет зашифрованности, характерной для произведений его современников. Здесь как и в романах «Поездка в пустыню»(1984) и «Скрытая лихорадка»(1987), писатель поднимает вопрос о социальной ответственности человека. Для последних романов характерно также изменение поэтической манеры. Здесь больше фантастических элементов: образ рассказчика сливается с образом итальянского художника 16 века М.Караваджжо, нарушена временная последовательность событий. Вопрос о сущности человеческой личности рассматривается на фоне вопроса о границе между жизнью и искусством.

Бурные события конца 80-х – начала 90-х годов не имели большого значения для жизни и литературы страны. Но девальвация нравственных ценностей и рост бездуховности оставались важными проблемами швейцарской литературы.

**ФРИДРИХ ДЮРРЕНТАТТ**  
Friedrich Duerrenmatt (1921-1990)

Имя Фридриха Дюрренматта стало известно в 50-е годы после публикации его комедий «Ибо сказано...» (1947), «Брак господина Миссиссиппи» (1952), «Ангел прибывает в Вавилон» (1953), «Визит старой дамы» (1956) и других. В своих теоретических работах, статьях и тезисах к комедии «Физику» он писал о том, что «комедия является единственным жанром, в котором можно адекватно отразить современную действительность, т.к. только комические образы в

состоянии однозначно представить лицо мира, утратившего свою конкретность». Поэтому комедия, полагает он, «это форма выражения отчаяния». Это утверждение одно из основополагающих не только в эстетике, но и в философии писателя. Ф. Дюрренматт считает, что понятие добра и зла в сознании современного человека нивелированы и в отличие от прошлых времен утратили свою однозначность. Эта авторская мировоззренческая позиция проявилась еще в первых прозаических опытах писателя. Дюрренматта, которые он начал писать в годы второй мировой войны. Художественный мир этих произведений наполнен фантастически несообразными предметами: стонущий земной шар, клейкий воздух, автобусы-чудовища и прочее. Герои рассказов придавлены не столько этими неправдоподобными предметами, сколько сложными неестественными отношениями между людьми: соединением злости, страха, подбострастия, униженности, отсутствием контактов. Уже в этих рассказах наметились основные темы и художественные приемы его творчества. Поэтика Дюрренматта складывалась постепенно. На разных этапах своего творчества он испытывал влияние Франца Кафки и Бертольта Брехта, античных драматургов, В.Шекспира, переосмысливал пьесы Стриндберга, считал своими учителями Аристофана, Г.Бюхнера, Ф.Ведекинда и Нестроя. В своих произведениях Ф.Дюрренматт представляет кризисные или поворотные ситуации, отвлеченные коллизии; его сюжеты напоминают события детективных романов, а роль случая сближает его эстетику с театром абсурда и призвана показать безнадежность и бессилие героев. Драматург называет себя противником проблем в искусстве и отказывается от однозначного вывода в своих комедиях и прозаических произведениях. Его пьесы условно воссоздают ситуацию, не дают готового решения темы и предполагают параболу как условную форму выражения современных проблем.

Для первых пьес Фридриха Дюрренматта характерно обращение к истории, однако сам драматург оговаривает, что он не следует документам. Причину обращения к истории можно видеть в поисках ассоциаций и параллели. Но для драматурга важнее не закономерность, а случайность. В истории он выбирает случай и придает ему новое звучание. Действие пьесы «Ибо сказано...» происходит в 16 веке в городе Мюнстере, где религиозная секта анабаптистов, восстав против епископа, пыталась установить «царство божие», осуществить идею всеобщего братства и

материальное равновесие. Три главных героя пьесы воплощают три жизненные философии. Иоганн Бокельзон, в прошлом портной, а потом пророк анабаптистов, видит в религиозном движении средство к обогащению. Его отличают цинизм, жажда к утехам жизни, стремление к власти. Его антагонист Книппердоллинк мучается из-за несоответствия собственного богатства словам писания. Он оставляет свой дом и сознательно отходит от власти. Книппердоллинк убежден в том, что люди – братья, поэтому бедные и богатые должны быть равными. Его философия в сравнении с заявлениями Иоганна Бокельзона может показаться позитивной. Но конец у героев один: оба погибают на колесе. Драматург вводит в пьесу еще одно важное лицо. Это католический епископ, возглавляющий осаду Мюнстера, убежденный в том, что все усилия людей не могут изменить мир. Этот образ вводит в творчество Дюрренматта позицию «неучастия» и позже «неприсоединения» как одного из способов поведения человека. Позже эта тема будет развита в «Ромуле Великом» и «Физиках». В своей первой комедии, а позже и в других пьесах Дюрренматт не отражает действительность, а пересоздает ее в условных моделях созданного им мира. Он смешивает характерные черты разных героев и эпох и создает иную реальность, смешную и страшную одновременно, которая существует по своим законам. При этом сам драматург не причастен к мировоззрению своих героев, он не делает авторских выводов. Так постепенно осваивается новая форма параболы, которая стала затем одной из ведущих в литературе Швейцарии. Уже в этой комедии просматривается обращение к актуальным философским проблемам Власти и Бездействия, Веры и Цинизма, Добра и Зла, которые определили основные философские мотивы его драм. Интересно решен вопрос о власти и безвластии в комедии «Ромул Великий»(1949). Пьеса начинается с известия об очередной победе германского полководца Одоакра и кончается его торжественным вступлением в права властителя Рима. Показанный на сцене развал могучей Римской империи ассоциировал с развалом фашистского рейха. Но Ромул - император, ненавидящий власть. Он бездействует, т.к. сознательно мечтает о гибели империи. Безволие, лень и равнодушие – это маски римского императора, жертвующего собой в надежде на возможные изменения. Но завоевавшие Рим германцы одержимы только жаждой грабежа и насилия, а их вождь, любитель-птицевод, не в силах бороться с ложными идеями своих

воинов. Бездействие и неучастие привели к краху иллюзий и гибели империи.

Дюрренматта интересует случайное, ведь именно «в парадоксальном», по его мнению, «проявляется действительность». Случайно посещает маленький городок Гюллен богатая старая дама. Случай видится вполне возможным, ведь очень богатая теперь Клер Цаханесин когда-то жила в городе и любила Альфреда Иля. Но в силу случая – бедная Клер ждала ребенка, а Иль женился на дочери богатого лавочника – она покидает город, теряет ребенка, случайно выходит замуж за банкира, вскоре становится вдовой и сорок лет весело проживает свалившиеся на нее богатство. Теперь она – владычица мира и предлагает жителям Гюллена миллиард за убийство Иля. Основное содержание пьесы составляет грехопадение города. Критики находят общие мотивы с новеллой М.Твена «Человек, который совратил Гедлиберг» и пьесой Б.Брехта «Величие и падение города Махагони». Заимствование налицо, но Дюрренматт, заимствуя мотивы у предшественников, всегда переосмысливал их и вносил новые содержательные элементы. Основной темой пьесы становится тема власти, представленная в аспекте власти денег. Клер – старуха, которая все может, ибо в обществе, которое опирается на власть денег, она безнаказанна и всемогуща. Клер уверена в действенности своей власти. Заявление Бургомистра города – «Справедливость нельзя купить!» – Клер отвергает: «Купить можно все». Деньги дают возможность героини действовать с абсолютным спокойствием. Первый раз ее бесстыдное предложение за деньги убить Иля вызывает возмущение граждан: «Мы пока еще живем в Европе. Мы еще не стали язычниками. Мы предпочитаем жить бедными, чем запятнанными кровью». Но Клер спокойно заявляет: «Я подожду». Дюрренматт сконструировал ситуацию, которая подчеркнута авторской характеристикой жителей: «гюлленцы такие же, как мы все». Жители Гюллена не варвары, в них живы благородные порывы, их выбор свободен. Но, как заявляет старый учитель, «слишком велики искушения, слишком безысходна наша нужда». Именно он, со ссылкой на античных авторов, обосновал необходимость убийств ради торжества справедливости. Справедливость, до известной степени, объясняет правоту мести Клер Цаханесин, обманутой и изгнанной из города много лет назад. Справедливым возмездием за совершенное в молодости надругательство над любовью видится наказание самому Альфреду

Илю. Это, пожалуй, единственный герой, который погибает с просветленным сознанием справедливости кары. Но для драматурга важна не только частная психология. Его внимание сосредоточено на психологии общества: удивительное совпадение решения и готовность за плату действовать вопреки принятым нормам. Гротескность и парадоксальность событий открыли драматургу возможность быть точным, а читателю - постичь трагическое откровение пьесы.

Не менее важной темой творчества Ф. Дюрренматта в 60-е годы становится тема о роли науки в жизни общества. Пьеса «Физики» (1962) перекликается с пьесой Б.Брехта «Жизнь Галилея». Оба автора разоблачают позицию «неприсоединения» ученых. Но у Брехта Галилей, отказавшийся от истины, жалок и одинок. Ученый физик Мебиус отказывается от потерявшего управление мира и остается бессильным ради будущего спасения мира. В драматургии Ф.Дюрренматта этих лет нашла выражение еще одна тема десятилетия – тема смерти. Тема смерти как вариант жизнь трактовали в своих комедиях Э.Ионеско и С.Беккет. Герой комедии Ф.Дюрренматта «Метеор» (1966) писатель Швиттер стремится к смерти, т.к. именно смерть «позволяет человеку остаться одному». Смерть трактуется как бунт, как стремление к естественности. Этим печальным решением драматург выступает против противоестественного устройства жизни, порождающего отвращение к себе. Для творчества Дюрренматта ведущим остается поиск человеческой индивидуальности. В примечаниях к «Ромулу Великому» он пишет: «Актеру предстоит раскрывать человечность каждого из образов, иначе их невозможно играть». Герои представлены в чрезвычайных ситуациях, но они выражают типическое и общее в жизни человека, узнаваемое и понятное для всех. Критики считают, что театр Дюрренматта относится к театру «открытому», деиллюзионистскому. Деиллюзионизм у Дюрренматта – это способ раскрыть действительность под новым важным для него углом зрения. Драматург может показывать через два окна одной комнаты разные пейзажи, может заставить героев угрожать и проклинать небеса. Но главным остается возможность прямо и открыто высказать точку зрения и побудить зрителя к ее оценке. Вопрос о моральной ответственности человека Дюрренматт решает по-разному. В позднем драматургическом творчестве Дюрренматта отчетливо проявляется стремление снизить роль индивидуальности,

что можно рассматривать как еще один шаг к усилению значения общественной структуры и системы в жизни человека. В комедии 1980 года «Портрет планеты» драматург дает грандиозный обзор истории человечества, которая представлена Вечными героями – Адам, Ева, Каин, Авель. В пьесе нет сюжета, есть намеки на события, рассказы-обрывки мыслей и чувств. Кончается пьеса-предупреждение вселенской катастрофой Солнечной системы и гибелью человечества. Но неискоренимой остается способность людей надеяться и бороться. «Адам: «Земля – это шанс». Авель: «Очевидно». Адам: «Человек способен мыслить». Авель. «Иногда». Несмотря на иронию, в этих строчках утверждена идея гуманизма великого швейцарского драматурга.

Не менее значима проза Дюрренматта. Большинство его прозаических произведений можно объединить по принципу детективного сюжета. Это повесть «Авария» (1956), роман «Правосудие» (1985) и повесть «Поручение» (1986). Писатель рассматривает расследование убийства как средство проникнуть в тайники души современного человека. Убийство, как и случай в драматургии, предполагает невероятные повороты сюжета, возможность увидеть невидимое, пробить брешь в действительности. «Действительность есть невероятное, которое случается», – считает он.

Непредвиденный случай – поломка машины – приводит бывшего коммивояжера Альфреда Трапса в дом отставного судьи. Все, что происходит с героем в этот вечер, смонтировано автором. Старики, собравшиеся в доме на ужин, устраивают потешный суд над Трапсом, цель которого – разоблачить коммивояжера. И хотя суд потешный и проходит под общий смех и обильную еду, результаты его обескураживают. Вопросы прокурора, выступления адвоката объяснили Трапсу те поступки, которые он совершал часто интуитивно. Обыкновенный обыватель предстает на суде расчетливым убийцей и крупным бизнесменом. В комнате, куда его отвели на ночлег, он кончает жизнь самоубийством. Его самоубийство – это ступень к возвышению, акт парадоксального самоутверждения. Так решен автором вопрос о вине и ответственности человека. В повести есть подзаголовок: «Одна из еще возможных историй». Автор предлагает игру, имеющую двойное значение. Проигрыш в этой игре оказался ценой в человеческую жизнь. Проблема вины и ответственности является основной в романе

«Правосудие». Начинающему адвокату Шпету поручено вести расследование убийства профессора Винтера, которое публично совершил промышленник-миллионер Исаак Колер. Колер осужден, но, сидя в тюрьме, именно он поручает вести расследование. Записки Шпета, которые писатель нашел после гибели адвоката, раскрывают смысл происшедшего. Персонажи повести неоднозначны. Колер мстил Винтеру за погубленную жизнь своей дочери. Профессор превращается в насильника, красавица-миллионерша Моника оказывается безвестной Дафной Мюллер, Шпет, получивший большой гонорар, уезжает в провинцию и там гибнет. Так роман становится рассказом о судьбах человечества, о времени и о всеобщей Вине. Дюрренматт – писатель, которого глубоко волнует судьба человечества. Парадоксальный случай составляет содержание рассказа 1952 года «Туннель». Поезд от Берна до Цюриха два часа едет по туннелю. Но на этот раз поездка затягивается. Первым это замечает тучный Двдцатичетырехлетний пассажир. Но, предчувствуя ужасное, он лишь надевает вторые очки и затыкает уши ватой. Чувство страха, столь характерное для швейцарцев в XX веке, нашло свое предметное абсурдное выражение. Вопрос о Смысле и Истине, о будущем постоянно возникает на страницах прозы Дюрренматта. «Чем обернется будущее? Что грядет? Я не имею на этот счет никаких предчувствий». Эти слова философа С.Кьеркегора цитируются в новелле «Поручение». Страшное будущее человечества рисует повесть «Зимняя война в Тибете» (1985). Планета после катастрофы. Замерзшие города, руины, потерявшие разум калеки, солдаты, готовые от страха стрелять в каждого. Но вокруг никого нет. Лишь обезумевший от боли и одиночества солдат, который обломком автомата пишет на стенах лабиринта, да призывы по радио укывшегося в бункере правительства к народу, которого уже нет. Цивилизация погребена под камнями. Будущего нет. Глобальные катастрофы, политические баталии, реальная гибель природы и цивилизации заставляют писателя задуматься о роли науки: «Наши открытия смертоносны. Мы должны отречься от наших знаний», заявляет он. Но Ф.Дюрренматт видит пути к изменению общества. Об этом он говорил на форуме деятелей искусств в 1987 году. «Нужна демократизации везде и во всем».

МАКС ФРИШ  
Max Frisch (1911-1991)

Творчество Макса Фриша, одного из крупнейших писателей второй половины 20 века, известно далеко за пределами его родины. Его талант многогранен. Он автор драм, большинство из которых ставят на сценах многих стран мира, автор трех романов, удививших читателей новизной решения важных и актуальных проблем, автор жанра литературных дневников, соединивших его личный опыт и исторические факты, время истории и время жизни человека.

Его драматургия и романы не содержат однозначной концепции или ответов, они выражают в сюжете и образах вопрос, который М.Фриш считает для себя главным: на что способен человек?

Первые публикации писателя, дневниковые записи «Листки из вещевого мешка» (1940), содержали впечатления Фриша-солдата. Но необычность ситуации, солдаты охраняли границы страны, а не выступали против фашизма, провоцировала к необычным умозаключениям. «Война сразу изменила отношения человека с миром, то, что вчера его поглощало целиком,— служба, семья — отодвинулось вдаль, подчинившись вмешательству политики». Показ событий действительности с некоторой дистанции, соединение реального и фантастического, проекция фактов истории на современность— это те приемы творческой манеры писателя, которые нашли отражение в его первых произведениях. Здесь же впервые была использована форма фрагмента, которую позже он повторял не только в дневниках, но и в романах, строя фабулу как последовательность недосказанных историй.

Известность ему принесли пьесы, написанные в конце 40-х — начале 50-х годов: «Санта-Круц» (1944), «Опять они поют» (1945), «Китайская стена» (1946), «Господин Бидерман и поджигатели» (1956) и другие. Знаковой критики считают пьесу «Китайская стена», в которой гротескная ситуация воплощает историю мира, но не реальную, а вымышленную, в которой перемешаны эпохи, страны и события. Среди действующих лиц исторические личности — Брут, Кассий, Наполеон, Колумб и другие, а также литературные персонажи — Ромео, Джульетта... Некий молодой человек, стоя у Великой Китайской стены, беседует с бывшими властителями государств. Наполеону он отвечает, кто хозяин в Европе, Филиппу II рассказывает о современной Испании. Но определяющей видится его

просьба к правителям: «Вы все, господа, не должны вернуться. Ваш способ творить историю мы уже не можем себе позволить». Так обозначена главная идея пьесы – идея мира. Ей сопутствует тема взаимоотношения между людьми. Великая Китайская стена была построена для защиты от варваров. «Варвары – это всегда другие», «мы, а не другие, являемся свободным миром». М.Фриш представляет историю человечества в виде фарса и стремится сделать из этого общие универсальные выводы. «Признаком человеческого духа» он считает «чувство ответственности». Проблема вины и ответственности остро поставлена в его пьесах «Опять они поют» (1945), «Господин Бидерманн и поджигатели», «Андорра»(1961). В пьесе «Опять они поют» М.Фриш, пытаясь найти причины появления нацизма в Германии, видит их в безразличии обывателя, его стремлении бездумно выполнять приказ. Один из героев пьесы, сын учителя гимназии Карл, участвовал в расстреле заложников и, терзаемый угрызениями совести, вешается. Отец пытался его отговорить, ссылаясь на то, что он повиновался чужому приказу, но ответ сына очень тверд: «Ничто не освобождает нас от ответственности! Она дана нам, каждому из нас, и каждому – своя». В 1953 году в политической пьесе «Господин Бидерманн и другие» вопрос об ответственности связан с вопросом об изменчивости человека и его двойничестве. Владелец парфюмерного заведения, оберегая себя, пускает в дом преступников, которые поджигают город. Он дает им не только приют, но даже спички для поджога, уговаривая себя и других, что это мирные люди. Превращения человека происходят неожиданно для него самого. «Ведь все происходит не так, как ожидаешь, господа, а постепенно и в то же время внезапно», утверждает герой М.Фриша. Постепенно накапливаются мощности, внезапно потрясающие мир, постепенно исчезает смысл и цель жизни, постепенно происходят превращения в собственной душе человека, постепенно и в то же время внезапно совершается превращение обыкновенных людей в преступников. Так утверждает драматург. В пьесе «Андорра» его интересует психология жертвы. Жители страны Андорра славятся своей терпимостью к людям другой национальности. Но, желая спасти себя, они выдают захватчикам города в качестве жертвы мальчика-еврея, Андри, обвиняя его в убийстве иностранки. Ненависть заставляет жителей города выбрать чуждую им роль. Выбрав маску, они начинают играть ее осознанно. Необычно поведение преследуемого мальчика Андри.

Он настолько сжился с ролью преследуемого, что принимает решение остаться на стороне преследуемых даже после того, как узнал, что он не еврей. В этой пьесе тема изменчивости человеческого сознания представлена в остро политическом аспекте. В «Дневниках с Марион» (1950) Фриш рассматривал ее в социальном плане. Автор записал, как деревенского парня поразило, почему человек, сидя за столом с несколькими людьми, думает и говорит иначе, как если бы рассуждал с самим собой. В этом раздвоении пока нет обмана, а есть только приспособление к обстоятельствам.

Близкие проблемы поднимают романы Фриша «Штиллер»(1954) «Ното Фабер» (1957), «Назову себя Гантенбайн» (1964). В своих романах Фриш выступает прежде всего как исследователь внутреннего мира своего современника. Он пытается открыть истинное лицо героя, сорвать с человека маску, роль, выбранную им самим или навязанную обществом.

В основу романа «Штиллер» положена полукриминальная ситуация. Роман строится как расследование идентичности человека по имени Уайт. Знакомые, жена и бывшая любовница узнают в нем человека по имени Штиллер. Это малоизвестный скульптор, живший в Цюрихе, но потом неожиданно исчезнувший. Он бежал в Америку и шесть лет жил там под именем Уайт. Он сменил не только имя, он сменил биографию, хотел сменить жизнь, отказавшись от пустоты и бесцельности прежней жизни, механически predetermined обществом. Его собственная жизнь казалась ему фарсом. Он выходит из стандартной роли, но выбрав новую маску, не смог с ней сжиться. Против него начинается долгий процесс, т.к. ситуация вызывает подозрение: почему человек отказался от своей прежней жизни. Полуреальные рассказы Штиллера повествуют не столько о его путешествии, сколько о метаниях человеческого духа. Описание фантастических видений, в которых герой совмещает разные временные и пространственные пласты, можно рассматривать как попытку уйти от механической predeterminedности, как средство поиска свободы выбора и неприятия стабильности. Однако положение Штиллера довольно сложное, ведь у него нет не только имени, но нет и социального бытия. Порвав с прежней жизнью, он порвал с обществом в целом, но не смог уйти от себя и действительности. В конце романа он вынужден капитулировать.

Анализ возможностей личности положен в основу романа «Назову себя Гантенбайн». Уже его структура предполагает

необычность истории героя. Роман состоит из фрагментов, формы, заимствованной из Дневников. Сюжет распадается на несколько историй, каждая из которых начинается фразой : «Я представляю себе...». В романе нет последовательно развивающегося действия, нет постепенно развивающихся характеров. Герой – рассказчик придумывает себе и другим персонажам возможные варианты биографий и превращений. В одном из дневников Фриш записал, что он примеривает своим героям истории как платья. Ведь, «только расписывая варианты, можно увидеть константу». Примеривает истории Гантенбайн. Основная история довольно тривиальна. Мужчина и женщина расстаются после проведенной вместе ночи. Герой уезжает и «обрывает» историю. М.Фриш предлагает и второй вариант, в котором история не обрывается, а становится жизнью героя. Фриш не доводит истории до завершения, их повторение в разных вариантах позволяет с разных сторон осветить проблему становления и разрушения личности. В существовании персонажей мало обязательного. В романе о Гантенбайне речь идет не о безднах внутреннего мира человека, а об атрофии личности. Рассказ об известной актрисе Лили оборачивается историями о Лили враче, итальянской графине и домохозяйке. Множество историй примеряет Гантенбайн. Писатель представляет классическое раздвоение личности. Герой сознательно объявляет себя слепым, хотя остается зрячим. Роль слепого облегчает контакты с миром, он принимает людей такими, какими они хотят казаться. Но и сам делает то, что считает нужным. Так он отказывается подтвердить невиновность человека, обвиняемого в убийстве, т.к. это требует выхода из выбранной роли. «Миру нужны такие люди, как Гантенбайн, которые никогда не говорят, что они видят, и начальники будут его высоко ценить». Писатель показывает стремление персонажей подменить истинное лицо маской как уловку уйти от проблем реальной жизни и укрыться в вымышленном мире.

Наиболее полно вопрос о значимости личности раскрыт в романе «Ното Фабер». Инженер Вальтер Фабер живет в США, где работает по заданию ЮНЕСКО. Он живет так, как хочет, он абсолютно свободен и располагает выбором. Точность, аккуратность, расчитанность действий, уверенность в себе, деловитость – вот черты, отличающие инженера Фабера. Он не интересуется искусством, отрицает возможность каких-либо чувств, считая их нелогичной выдумкой. Но именно с ним случаются происшествия, своей

жестокостью напоминающие античные трагедии. Реальность столкнула Фабера с событиями, которые изменили его сущность. Жизнь, которую он, казалось, создавал независимой, оказалась связанной с историей жизни других людей и изменила суть его личности. Сюжет романа развенчивает образ, созданный самим Фабером. Он влюбляется в молодую женщину по имени Сабет. Ему впервые открывается красота природы, он стал сентиментален и мир «заново распахнулся перед ним». М.Фриш открывает нового Фабера, Фабера, скрытого под маской делового человека. Но любовная история оказывается кровосмесительной связью. Сабет – его дочь, о существовании которой он не знал, т.к. с ее матерью, полуеврейкой, он расстался до рождения ребенка. Историю Фабера читатель узнает из его Записок, они определяют форму романа-монолога, искренней исповеди героя. Само обращение Фабера к дневнику свидетельствует о его попытке осознать жизнь. Фабер понимает свою вину перед Ганной, матерью Сабит, перед другом Иоахимом, который покончил с собой в Африке, не дождавшись приезда Фабера, перед Сабет, виновником гибели которой он невольно стал. Виноват Фабер и в своей жизненной катастрофе. Фабер испытал страдания, своего рода катарсис. Он «славит жизнь», но жить ему осталось очень недолго, т.к. он неизлечимо болен раком. Последние дни его жизни с ним рядом была Ганна, которая помогала ему, несмотря на его двойную вину перед ней. В этом поступке реализуется свобода и сила человеческого духа. М.Фриш глубоко убежден, что человек – «не есть лишь конгломерат навязанных ему извне свойств, что личность неуничтожима».

Для романов Фриша, а также его повести «Синяя борода» характерна форма записок-фрагментов. Фрагментарность, считают критики, «позволяет писателю занять позицию между личностью героя и его ролью». Форма записок открывает глубины человеческого сознания. Ведь именно наедине с собой человек может быть наиболее искренен. Фриш убежден: «Правду нельзя рассказать. Правда – это не история, у нее нет начала и нет конца. Она есть или ее нет. Она – трещина в мире наших иллюзий. Она – опыт, а не история». Особое место в творчестве Фриша занимает проблема жизни и смерти. Ей посвящена повесть «Человек появляется в эпоху голоцена». Здесь нет вариантов жизни, здесь правит ожидание конца. Писатель рисует последние дни одинокого господина Гайзера, некогда главы процветающей фирмы. Никому ненужный старик, запертый в доме,

где из-за дождя отключено электричество. Ему самому тоже уже ничего не надо от окружающих. Он все забывает и напоминает себе о делах, развешивая по стенам дома записки. Цель повести не показать патологию старости. При всем пессимизме ее содержания повесть – гимн человеку, «ведь только он занимает совершенно исключительное место во вселенной. Он единственный осознает свое положение в мире и во времени». Человек хрупок, непрочен окружающий его мир. Повесть о старости написана Фришем из любви к человечеству.

АДОЛЬФ МУШГ  
Adolf Muschg (1934)

Адольф Мушг – один из виднейших представителей писателей Швейцарии среднего поколения, человек, обеспокоенный судьбами своей страны и Европы. Из произведения в произведение он обращается к довольно узкому кругу тем и мотивов. При этом он ищет новые формы их художественного выражения и меняет предмет исследования. Главный интерес для него всегда представляет страдающая, сомневающаяся в себе человеческая личность. Первые произведения А.Мушга появились в начале 60-х годов. В это время он увлекался бунтарскими идеями левацкого анархизма, видел задачу искусства в том, чтобы оказывать сопротивление социальному и духовному гнету, и мечтал создать модель человеческого «я». Но уже в 70-е годы его мировосприятие приобретает иные черты. Его отличает бескомпромиссное убеждение, что для искусства нет запретных зон. Он шокирует обывателя диапазоном исследуемых вопросов: от изображения эротических сцен до обсуждения теологических проблем. Для его стиля характерны дотошность и желание разобраться в сути, не оставляя без внимания малейшие детали дела. При этом А.Мушг не мнит себя человеком, которому доступно раскрыть первопричину бытия. Это убеждение оставляет нераскрытыми некоторые загадочные происшествия в его книгах. Творческую манеру писателя характеризует виртуозное владение техникой слова, богатство фольклорных и мифологических ассоциаций, обилие заимствований из литературных и философских источников. Это те приемы художественного письма, которые критика относит к числу постмодернистской интертекстуальности. Они однако не снимают социальной остроты, философской глубины и

психологизма его книг, каждую из которых можно рассматривать как этап становления социально-критического психологизма.

Из произведений 70-х годов наиболее убедительной с точки зрения становления метода А.Мушга можно считать повесть «Еще одно желание»(1979). Ее сюжет воспроизводит частное событие. Пожилой адвокат, обремененный семьей и общественным положением, ищет сближения с молодой женщиной, которая годится ему в дочери. Но внешний событийный план событий скрывает глубокий психологический слой. Известный адвокат, примерный семьянин он состоялся как бюргер, но не состоялся как личность. Он живет по инерции, по нормам общества. Постепенно проза бюргерского существования становится причиной его душевного беспокойства. Адвокат перешагнул тот возрастной порог, когда главным становится не простое удовлетворение желаний, а необходимость душевного равновесия. Этим и объясняется желание найти любовную связь, которая могла бы помочь ему вновь обрести уверенность в себе и преодолеть трагический разрыв между реальным миром и миром собственных чувств. Но как показывает Мушг, социальная реальность, заполненная исполнением ежедневных обязанностей, мешает сближению героев. Трагическая ущербность человека в определенной степени обусловлена внешними обстоятельствами, таков печальный вывод этой повести.

А.Мушг много внимания уделяет психологическим аспектам жизни человека. Его истории о неудавшейся жизни не ограничиваются констатацией безысходности. Задачу писателя он видит в том, чтобы развить в человеке чувство солидарности с другими людьми, сделать его добрее и гуманнее. А.Мушг исследует внутреннее состояние человека-жертвы социальных обстоятельств и видит причину разрушения личности в дефиците человеческого внимания. В романе «Довод Альбиссера»(1974) автор рассказывает о покушении человека по имени Альбиссер на своего психиатра. Но жестокость совершенного лишь усилила его страдания и вынудила скрываться от наказания. В рассказах сборника «Тело и жизнь» (1982) писатель показывает как накапливаются сомнения и беспокойство людей, как человек теряет почву под ногами, как зреет взрыв, это может быть сумасшествие, преступление или самоубийство, мотивированный обстоятельствами. А.Мушг считает, что в век бездушных технологий и холодного рационализма задача литературы исследовать причины человеческих болей и страданий. В

романе «Свет и ключ» (1984), а книга имеет подзаголовок - роман воспитания вампира, писатель показывает человека, скрывающего свое истинное лицо. Действие происходит в Амстердаме, где герой надеялся найти спокойствие. Он выдает себя за вампира, и рассказывает страшные истории. Но это истории о чужой жизни. Своей жизни у него нет, нет и настоящего имени. Под маской монстра, вампира прячется беглый швейцарец Замстаг, писатель, для которого «писательство – особое третье состояние между жизнью и смертью». Замстаг не ужился со своим окружением. Он, как и герой романа Фриша Штиллер, остерегается жить сам и не дает жить другим. Книга А.Мушга содержит приемы интригующего детектива, в нее включено медицинское исследование, мнение об эстетике натюрморта и о вампире Дракуле. Но под многочисленными тематическими слоями скрыта грустная и немного ироничная история о подлинном и мнимом, о становлении писателя и месте искусства в западноевропейской действительности. А.Мушг пишет о страданиях и болезнях других, но при этом не исключает анализа собственных недугов.

Своеобразным итогом творческого этапа А.Мушга может считать роман «Счастье Зуттера»(2001). В нем автор рассказывает о несбывшейся любви героя, о верности и вероломстве, об искреннем и лицемерном в человеческой жизни, об одиночестве, о старости, болезни и смерти. Герой романа - судебный репортер, журналист, отошедший от дел по возрасту. Его неизлечимо больная жена Руфь добровольно уходит из жизни, через некоторое время неизвестный совершает покушение на самого Зуттера. Вернувшись домой после лечения, Зуттер пытается разобраться с тем, что происходит в его жизни. Он хочет навести порядок в доме и, перебирая вещи, вспоминая прожитые годы, приходит к безутешному выводу о том, что в своих злоключениях во многом виноват он сам. Более того, он виноват в несчастьях других людей. Зыбкое счастье героя, кончается, он впадает в глубокую депрессию. Осознав, на каком фундаменте строилась его жизнь, Зуттер через год после смерти жены кончает жизнь самоубийством. Детективный сюжет, каким он может показаться в начале книги, оборачивается глубоким психологическим романом с философским подтекстом в ключе экзистенциализма. А.Мушг снова обращается к вопросу об истинной сущности и маске человека. Прожив много лет в счастливом, как ему казалось браке, Зуттер узнает об изменах жены. Супружеские отношения Зуттера и

Руфи строились на «культуре дискретности», т.е. на принципах сдержанности, скрытности, так характерных для протестантской этики и морали. Руфь предстает на страницах романа как умная, образованная, наделенная чувством юмора женщина. Круг их бесед был строго ограничен понятиями приличия и хороших манер. После смерти жены Зуттер узнает, что за ее нежеланием рассказывать о своей молодости, за ее пристрастием к юмору скрывались обман и измена. Интересно отметить, что мать Зуттера с самого начала увидела неискренность Руфи. Но ее замечания лишь помешали общению с сыном. Для Руфи был удобен брак с порядочным и скромным и нелюдимым Зуттером. Его настоящее имя – Эмиль Гигакс - Руфь меняет на Зуттера, имя того действующего лица, роль которого он исполнял в их браке. Двойная мораль, договорные условия – так понимают брак в окружении Зуттера. «Составляющие созвездия звезды никак не связаны между собой. Их отделяют друг от друга световые годы. Вопреки этому они выглядят так, словно составляют единое целое и моряки сверяют по ним свой курс», - говорила Руфь. «Таким созвездием был и их брак» - к такому выводу пришел Зуттер после смерти жены. История Зуттера типична сама по себе. Но А.Мушг усиливает тему развала семьи, приводя параллельные истории семьи теолога Фрица, от которого ушла жена Моника, семьи художника Йорга фон Бальмооса, «живущего восемь лет по сценарию», созданному «кукловодом Зуттером». Писатель открывает невольную вину Зуттера, репортаж которого «придал следствию новый оборот». Подсудимый был вынужден жить с женщиной, которую он не любил. «У наказания должны быть свои границы», - заявляет фон Бальмоос. За вину репортера, составившего фальшивый репортаж, он расплачивается своей жизнью. По словам Йорга, он только тем и занят, что притворяется «личностью, которую зовут Йорг фон Бальмоос». Мотив идентичного и маски в человеке, а также экзистенциальное толкование вины и наказания находят в романе свое художественное выражение. В романе А.Мушга действует большое количество персонажей, что позволяет автору создать яркую картину жизни общества и запоминающийся портрет главного героя. Герой А.Мушга окружен людьми, которые вроде бы искренне желают ему добра и стремятся помочь избавиться от одиночества. Но за желанием помочь часто скрывается любопытство, попытка узнать тайны других. Ярким примером может служить история с телефонными звонками, которые выбивали Зуттера из

привычного темпа жизни. Знакомые, узнав историю о ночных звонках, рассказывали Зуттеру схожие истории из своей жизни. Нарушительницей покоя оказалась фрау Кинаст, старая знакомая Руфи, которая этими звонками хотела помочь Зуттеру пережить утрату жены. Супруги Кинаст спасли Зуттера от смерти после ранения в легкое. Писатель переплетает нити человеческих судеб и показывает значимость общественных связей. Отношения в обществе открываются и в описаниях бесед, которые Зуттер ведет со своими друзьями, с полицейским чиновником, работником социальной сферы, больничным священником и другими. Большое место в романе занимают беседы о Боге и о вере, о человеческом существовании. «Существование», - заявляет пастор в больнице, «это то, что человек должен вынести, хочет он того или нет. Все зависит от того, насколько мы высовываемся. Мы торчим в пустоте как окровавленный палец, и пока он торчит, ему достается все больше и больше. Убрать его тебе не дано. Для этого у тебя нет руки». В устах пастора слова звучат кощунственно.

Важную роль в романе играют лейтмотивы и символы. Среди них наиболее значимым видятся камни, которые собирала Руфь, и один из них подарила Зуттеру на память. Она ушла из жизни, зайдя в воду в пальто, в карманы которого были сложены камни. Камни и урна с прахом жены увлекли на дно озера и Зуттера. Символический смысл приобретают падения героя. В первый раз он споткнулся, когда в него стрелял неизвестный, второй раз – в гостинице перед входом в номер, где его поджидала привлекательная калмычка. «Культура дискретности» не позволила ему поддаться чувственным соблазнам. Роман «Счастье Зуттера» подтверждает значимость сквозной темы творчества А.Мушга: истощение гуманизма и утрата душевной теплоты в обществе, где правят холодный расчет или неуправляемые страсти. Но именно гуманизм остается стержнем его творчества.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Закончился XX век. В его истории были победы и катастрофы, достижения и кризисы. Неудачи потерпели социальные революции, множество проблем породила научно-техническая революция. Российский литературовед Л.Г.Андреев определяет XX век как «поле гигантского эксперимента, поставленного историей и оставившего или развалины или унылую равнину «потребительской цивилизации». Экологические катастрофы, угрозы войны побудили человечество сомневаться в самой возможности прогресса, в силе разума. Вопрос об ответственности ученого не раз ставился в литературе и искусстве XX века. Человек способен решать вопросы своим умом, но в определенных условиях Разум может породить безумие. Золотой век цивилизации, к которому стремиться человечество, цивилизация разума, как показали антиутопии XX века, может стать наказанием, если личность откажется от себя. Ученые предполагают, что уже к середине XXI века искусственный интеллект превзойдет возможности человека. Кризис коснулся и культуры. Она испытывает разрушительный натиск коммерциализации, который грозит превратить культуру в товар. Это печальная перспектива. Скепсис, страх перед нравственной глобализацией как процессом, способным уничтожить личность, страх перед варварством вследствие утраты нравственных ориентиров породили сомнение в роли искусства и культуры. Эти процессы нашли свое выражение в литературе XX века. В Германии была издана книга Д.Беккера «Зачем культура», автор которой утверждал, что искусство никогда не спасет от варварства и даже способно ускорить его приход. Безрадостный итог и сложная перспектива побуждают к поиску ценностей, которые могут объединить общество. Такой ценностью всегда была культура и литература. В 2001 году в Берлине театральная фестиваль под девизом «Мы создадим человека» завершился дискуссией. Ее результаты звучат более оптимистично: «Искусство должно стать между наукой и обществом, конечно, не в ущерб своим задачам». Ученые видят в развитии литературного процесса, в становлении нового художественного феномена, в синтезе, в мобилизации всех средств, выработанных современным искусством характерного для XX века, возможность движения «по пути к Истине».

Творчество талантливых писателей второй половины XX века подтверждает это.

## РЕКОМЕНДОВАННАЯ ЛИТЕРАТУРА

Андреев Л.Г. и другие. Зарубежная литература XX века. Изд. 2, дополненное. М., 2003.

Зарубежная литература второго тысячелетия.1000-2000. Ред. Андреев Л.Г. М., 2001.

Затонский Д. Австрийская литература в XX столетии. М., 1985.

Затонский Д. Художественные ориентиры XX века. М.,1988.

Зверев А.М. Дворец на острие иглы. М., 1989.

Ивашева В.В. Новые черты реализма на Западе. М., 1986

История немецкой литературы в трех томах. М., 1986.

История литературы ФРГ. М., 1980.

Карельский А.В. От героя к человеку. Два века западноевропейской литературы. М., 1990.

Называть вещи своими именами. Программные выступления мастеров западноевропейской литературы. М.,1990.

Новые художественные тенденции развития реализма на Западе. 70-е годы. М., 1982.

Павлова Н., Седельник В. Швейцарские варианты. М., 1990.

Руднев В. Словарь культуры XX века. М., 1998

Федоров А.А. Зарубежная литература XIX-XX веков. М.,1989.

==--==

Geschichte der Literatur. Bundesrepublik Deutschland. Berlin,1983.

Die vier Literaturen der Schweiz. Iso Camartin, Roger Francillon u.a.1995.

Neues Handbuch der deutschen Gegenwartsliteratur seit 1945.Wien. 1990.

Oesterreichische Literatur des XX. Jahrhunderts. Von Autorenkollektiv. Berlin, 1988.

Schnell Ralf. Geschichte der deutschsprachigen Literatur seit 1945. 2. Auflage. Stuttgart. Weimer. 2003.

Wiese W. Deutsche Dichter der Gegenwart.

Zur Literatur der 90-er. Hrsg. Thomas Kraft. Muenchen, Zuerich. 2000