

Б И Б Л И О Т Е К А

ОГОНЁК

№ 15

1971



И. И. АНИСИМОВ

**СОВРЕМЕННОСТЬ
КЛАССИКИ**

ИЗДАТЕЛЬСТВО
«ПРАВДА»
МОСКВА

БИБЛИОТЕКА «ОГОНЕК» № 15

И. И. АНИСИМОВ

СОВРЕМЕННОСТЬ КЛАССИКИ

Издательство «ПРАВДА»
Москва, 1971

И. И. АНИСИМОВ
(1899 — 1966)

Имя Ивана Ивановича Анисимова, члена-корреспондента Академии наук СССР, хорошо знакомо ученым-литературоведам, советским читателям. Три основных работы оставил нам И. И. Анисимов: «Классическое наследство и современность», «Новая эпоха всемирной литературы», получившая в 1967 году (посмертно) премию В. Г. Белинского, и «Мастера культуры». Несмотря на огромную работу в Институте мировой литературы имени М. Горького, директором которого он был в течение пятнадцати лет, И. И. Анисимов щедро, с большой любовью отдавал свои силы подготовке молодых литературоведческих кадров в Академии общественных наук при ЦК КПСС.

В книгу библиотеки «Огонек» вошли три исследования (в сокращенном виде) ученого о творчестве немецких поэтов-классиков Гете, Шиллера, Иоганнеса Бехера.

ГЕТЕ

1

Юбилей 1949 года был не похож на все предыдущие юбилеи Гете.

Если взять для сравнения пышно обставлявшиеся торжества 1932 года, придется признать, что столетний юбилей Гете, одна из последних акций Веймарской республики, протекал при явном равнодушии безмолствовавшего народа. Тогда стремились во что бы то ни стало оторвать Гете от жизни и чаяний масс, и это в значительной мере удалось.

Весьма характерны в материалах этого юбилея многочисленные прогнозы относительно того, как будет протекать предстоящая через семнадцать лет двухсотлетняя годовщина рождения Гете. Ни в одном из них буржуазные идеологи не учитывали возможность выхода народа на историческую арену и его активного вмешательства в юбилейное таинство. А как раз это и произошло в 1949 году.

Юбилей Гете стал демонстрацией большого культурного подъема демократической, антифашистской Германии.

Важнейшая особенность этого юбилея заключалась в глубокой связи его с насущными нуждами дня. Величайший немецкий поэт стал в ряды прогрессивных сил народа, переустраивающих действительность, вплотную приблизился к ним. В эти дни получила полное подтверждение та истина, что, когда народ ищет ответа на самые важные свои запросы у своего великого писателя, когда он советуется с ним, как с живым своим современником, творчество классического автора начинает жить новой жизнью, в нем открываются новые глубины.

Юбилей Гете показал, что в сознании немецкого народа происходят серьезные сдвиги. Они выразились и в том, что передовая немецкая мысль смогла поставить в дни юбилея всю проблему Гете так, как она еще никогда не ставилась. Это было

беспорный и многозначительный успех. Идейный мир Гете, освобожденный от всего того, чем загрязнили его многочисленными искажения, которым с давних пор подвергается великий писатель, заблестал как неоценимое, насущно нужное народу духовное богатство.

Мысли Гете о свободе и труде, о мире с огромной убедительностью прозвучали в эти дни. Как никогда, импонирующей предстала перед немцами 1949 года вера Гете в будущее, которой пронизано все его творчество, глубокими корнями уходящее в жизнь его эпохи («человек всегда является в известной мере органом своего времени»).

Открылся путь к живому и подлинному Гете, чуждому олимпийства, возникла естественная и очень убедительная связь идей и образов Гете с самыми актуальными и важными запросами современности.

Характерно, что Томас Манн, выступивший в Веймаре с докладом о Гете, счел необходимым придать этому докладу весьма злободневный характер. Он говорил о горечи своего возвращения в страну, которая пережила национальную катастрофу, и о том, как многозначительны сегодня слова Гете о «свободном народе на свободной земле». Он сблизил понятие единства Германии с призывами Гете. Отвергая широко распространённые плоские суждения о Гете, неспособные охватить все «богатство противоположностей и противоречий, являющееся источником его творчества», Томас Манн очень убедительно и увлеченно говорил о том, что высшим требованием и заветом Гете был завет созидания.

«Неслыханная диалектика» всего его творчества находит в этом свое самое последовательное выражение. В частности, именно таков смысл трагических исканий Фауста и смысл «высочайшего гуманизма» Гете.

Таким образом Томас Манн отвечает на вопрос, «чему же нас учит и что нам внушает творчество Гете» сегодня.

Особенно наглядно значение этой веймарской речи Томаса Манна в сопоставлении с его же веймарской речью 1932 года. Мы видим, как глубоко изменилось его понимание Гете — прежде всего в том отношении, что в 1932 году он и не пытался связать наследие великого писателя с насущными проблемами современности. Он приписывал ему даже некое «аристократически-гуманистическое неприятие» и, почти не касаясь «Фауста», до небес превознес «Германа и Доротею», что уже свидетельствовало об искусственности и шаткости его позиции.

Семнадцать лет спустя Томас Манн получил возможность глубже вникнуть в мир Гете и дать неизмеримо более содержательную и совершенную интерпретацию его творчества. Это оз-

начало, что он сам стал ближе к народу и его мучительно трудной судьбе, что гуманистические стремления его творчества утратили тот отвлеченный и даже несколько эстетизированный характер, который так наглядно проявился в веймарской речи 1932 года.

И хотя Томас Манн приехал в Веймар из далекой Калифорнии, он оказался близок тем, кто слушал его прекрасный доклад 1949 года, принятый всеми с восторженной сердечностью. Его новое понимание Гете совпало с настроениями, широко распространенными среди немцев, стремившихся построить демократическую, миролюбивую Германию. Оно совпало с направлением передовой немецкой мысли, видевшей в Гете своего учителя, советы которого как воздух нужны сегодняшнему дню.

Речь Томаса Манна как бы подчеркнула заслугу передовых немецких филологов, оказавших своими работами серьезную поддержку сближению духовного наследия Гете с актуальными запросами народа, раскрывших перед народом все значение принадлежащих ему богатств.

Несомненно, что интерес народных масс к творчеству Гете вырос, но в дни юбилея, который не был засахарен, часто с горечью говорилось, особенно в рабочей среде и особенно в среде молодежи, о том, что Гете «почитают», но еще мало читают современные немцы.

Сознавая свою ответственность, передовая немецкая мысль ставит главной целью добиться того, чтобы произведения Гете получили большее распространение в народе. Юбилей углубил всеобщий интерес к наследию Гете и способствовал тому, чтобы произведения великого писателя читались и перечитывались широчайшими массами.

Связь Гете с современными задачами демократической Германии наглядно проявилась и в том, что в дни юбилея были присуждены национальные премии имени Гете за выдающиеся достижения в области изобретений, науки, труда, литературы и искусства. Медаль Гете получили самые активные строители новой жизни.

2

Двухсотлетний юбилей Гете, не ставший обычным академическим торжеством, поднял животрепещущие вопросы современности. Он показал идейную несостоятельность империалистического лагеря и послужил укреплению лагеря мира и демократии, к которому по праву и достоинству принадлежит Гете.

О Гете написано целое море книг и статей. Но вся эта необъятная литература свидетельствует о том, что буржуазная мысль

не могла и не может понять во всей его сложности и многообразии такое огромное и противоречивое явление, как жизнь и творчество Гете. В бесчисленных похвалах, расточаемых буржуазными литераторами, и в резких нападках, исходящих из того же лагеря, одинаково сказывается неспособность глубоко проникнуть в сложный мир Гете, представить великого писателя во весь рост.

Эта почетная задача оказалась под силу лишь коммунистической мысли. Уже в 40-х годах XIX века Маркс и Энгельс, считавшие Гете «величайшим немцем», дали его творчеству глубокое и ясное истолкование, которое служит верным ориентиром и в наше время. В ряде выступлений Энгельса, имевших целью защитить Гете от тех искажений, которым подвергался его облик в критических сочинениях филистеров вроде Карла Грюна, были пронизательно вскрыты противоречия, свойственные творчеству Гете, и причины, их порождавшие.

Энгельс поставил развитие творчества Гете в зависимость от исторических условий. Характеризуя положение Германии в конце XVIII века, он выделил главное противоречие, пронизывающее все области социальной жизни: кризис феодального строя достиг своего предела в то время, когда буржуазная революция не имела надлежащей опоры в отсталой стране. Энгельс выразил это состояние общества в четкой и ясной формуле: «Это была одна отвратительная гниющая и разлагающаяся масса. Никто не чувствовал себя хорошо... Все прогнило, расшаталось, готово было рухнуть, и нельзя было даже надеяться на благотворную перемену, потому что нация не имела в себе силы даже для того, чтобы убрать разлагающийся труп отживших учреждений».

Как известно, Гете начал с бунта против этого прогнившего общества, но скоро вступил на путь примирения с ним, что тяжело отозвалось на его творчестве. Давая оценку этому компромиссу Гете, Энгельс написал следующие, ставшие знаменитыми, полные горечи строки:

«Гете в своих произведениях двояко относится к немецкому обществу своего времени. То он враждебен ему; оно противно ему, и он пытается бежать от него, как в «Ифигении» и вообще во время путешествия по Италии; он восстает против него, как Гец, Прометей и Фауст, осыпает его горькими насмешками Мефистофеля. То он, напротив, сближается с ним, «приноравливается» к нему... В нем постоянно происходит борьба между гениальным поэтом, которому убожество окружающей его среды внушало отвращение, и осмотрительным сыном франкфуртского патриция, достопочтенным веймарским тайным советником, который видит себя вынужденным заклю-

чать с этим убожеством перемирие и приспособливаться к нему. Так, Гете то колоссально велик, то мелок; то это непокорный, насмешливый, презирающий мир гений, то осторожный, всем довольный, узкий филистер».

В суждениях Энгельса о Гете, которые по их глубине можно сопоставить только с гениальными ленинскими статьями о Толстом, ни одна сторона Гете не остается в тени. Мы видим и воспринимаем великого писателя во всей сложности его исторического пути. Точка зрения Энгельса позволяет очистить облик Гете от всего, чем его загрязняли и загрязняют критики из реакционного лагеря, цепляющиеся именно за то, в чем Гете был неправ и «мелочен». Перед нами широко распахиваются двери в большой и многогранный мир идей и образов Гете, открывается возможность понять и охватить все колоссальное его величие.

При всей резкости оценка Энгельса не является односторонней, она диалектична.

3

Первым произведением, прославившим Гете, была трагедия «Гёц фон Берлихинген с железной рукой» (1773). В этом, по определению Энгельса, «драматическом восхвалении памяти революционера», в этом проникновенном воссоздании бурной поры Великой крестьянской войны в Германии молодой Гете очень ярко выразил свои бунтарские настроения. И хотя исторический Гёц ни в коей мере не походил на того энтузиаста свободы, который так ярко показан в этом произведении, оно принадлежит к числу наиболее значительных созданий Гете и действительно насыщено электричеством социального возмущения.

«Вертер», опубликованный в следующем году и принесший Гете такую славу, с которой трудно сопоставить какой-либо другой пример из истории литературы, уже не содержит в себе той бури, которой дышит первая трагедия Гете.

Больше того, если судьба крупной личности, осмеливающейся встать против уродливого общества, и продолжает интересовать Гете, то в дальнейшем это будут образы людей, которые вынуждены либо примириться, либо осознать трагическую неосуществимость своих притязаний. Так, поступает своими великими целями его Магомет; так, оказываются бесплодными и горделивые стремления его Прометея — причем, рано задуманные, оба эти произведения остаются незавершенными. Галерея подобных образов продолжает расширяться: утра-

тив все свои надежды, гибнет гетевский Эгмонт, примиряется, признавая свое бессилие, его Тассо.

И «Эгмонт» и «Тассо» принадлежат к значительнейшим со-зданиям Гете. Их появление в свет разделено всего двумя годами, но за это короткое время мучившая Гете тема невозможности победы передового человека над темными силами приобретает зловещую углубленность. В «Эгмонте», несмотря на настойчивое подчеркивание полного одиночества героя, еще играет важную роль народ. И пусть чудесной Клерхен и не удается объединить «шаткий, разрозненный народ в грозное войско», он все же живет и действует в этой драме, и тем самым хоть в какой-то мере уменьшается та безнадежность, с какой «умирает за свободу» «приносящий себя в жертву» Эгмонт. В «Тассо» (1790) действие происходит уже исключительно в затхлой атмосфере дворца, и Тассо идет к своей неумолимой гибели во мраке, который не прорезается ни одним лучом света.

Однако, изображая с таким проникновением великанов, которым не удается победить, Гете далек от того, чтобы пессимистически смотреть на мир. Природа, которую он не только описывал как вдохновенный поэт, но и изучал как ученый-материалист, сверкает на страницах его сочинений всеми своими красками. В лирике, изливающейся мощным потоком, в балладах, в великолепных языческих «Римских элегиях» находит свое выражение великое жизнелюбие Гете. Как самую существенную особенность величия Гете Энгельс отмечает то «освобождение искусства от оков религии», которым отличается все его творчество.

Как известно, Гете оказался в лагере реакции в отношении к самому значительному историческому событию его времени, которое, как гроза, надвинулось на «хаос, называемый Германией». Он был решительным противником буржуазной Французской революции и всего с ней связанного. Но вместе с тем Гете был страстным противником застоя, мертвечины, косности. «Мир разлагается, как гнилая рыба, и мы не хотим его балзамировать». Это место из «Ксений» с восхищением приводит Герцен. Гете был за новое, и в его творчестве этот интерес к новому находит многообразное проявление.

Написанная звучными гекзаметрами идиллия «Герман и Доротея», как и многие другие произведения, проникнутые от-вращением к Французской революции, содержит в себе так много недостойного Гете, что реакционная критика всегда готова была заключить здесь «величайшего немца» в свои иудины объятия. Но в том-то и дело, что Гете не был тем ординарным консерватором, каким его хотели бы видеть подобные критики. Он, как известно, нашел в себе достаточно мужества,

чтобы признать «рождением новой эры» победу французских революционных войск над армиями реакции при Вальми. И вообще его «великое чутье», которое так высоко ценил в нем Гегель, влекло его к тем бурным историческим эпохам, когда одна социальная система с боем уступает место другой. Именно из этой склонности Гете вырос его знаменитый «Гёц» — драматическая повесть о человеке, «которого ненавидят князя и к которому прибегают все угнетенные».

«У меня громадное преимущество,— говорил Гете Эккерману,— благодаря тому, что я родился в такую эпоху, когда имели место величайшие мировые события, и они не прекращались в течение всей моей длинной жизни, так что я живой свидетель Семилетней войны, отпадения Америки от Англии, затем Французской революции, наконец, всей наполеоновской эпохи, вплоть до гибели героя и последующих событий».

Это суждение, так убедительно показывающее, что Гете находился в крутых исторических переменах его времени объяснение своим творческим исканиям, показывает всю шаткость мифа о том, что Гете якобы стоял над жизнью.

Самым полным выражением неукротимой преданности Гете новому, творческого беспокойства, которым он был всегда охвачен, дерзаний, которые всегда пользовались его сочувствием, является, конечно, «Фауст», первая часть которого появилась в свет в 1808 году и, как пишет Меринг, «в дни глубочайшего унижения Германии» «произвела впечатление ударившей молнии». Это произведение сопутствует Гете на всех этапах его долгой жизни и отражает, подобно исповеди, весь его духовный мир. Образ Фауста, стремящегося к «неизвестному», к «великим начинаниям», к непрестанному «открытию нового», является самым проникновенным созданием Гете.

Об этом произведении и об этом образе исписаны горы бумаги, и, может быть, нигде и никогда так не проявлялось бесплодие буржуазной мысли, как в этих попытках напаять на себя фаустовский наряд и прикинуться невестой какими энтузиастами созидания. Капитализм, враждебный всякому подлинному творчеству, не прочь был замаскироваться этой ложью.

Впрочем, современные буржуазные идеологи все чаще уклоняются от оптимистической оценки стремлений Фауста. Так, влиятельный западноевропейский философ Ясперс в своем юбилейном выступлении попытался перенести на Гете свое окрашенное черным отчаянием декадентское мировосприятие. Как он сам говорит, называя себя «человеком хаоса», главное в его философии — это «ужас перед реальностью», «растерянность перед будущим» и «разрыв связей с прошлым». И он полностью прав, когда называет все это проповедью «отрешения от жизни».

Карл Ясперс настойчиво подчеркивает полную бесперспективность человеческого существования. По его мнению, «человечество устремляется к своему разрушению». Выхода из этого поистине трагического положения Ясперс не указывает и советует своим последователям утешиться самоуглублением, причем обязательно в одиночку: «Одиночество — это главная проблема нашего времени». Чтобы скрасить как-нибудь потрясающие выводы своей философии, Ясперс приписывает ей качества совершенно неоправданного «героизма».

Что же мог он сказать о Гете?

Прежде всего он заявляет, что отказывается от мысли «охватить Гете в целостном представлении». Такой реализм можно было бы приветствовать. Но только в этом заявлении и проявляется здоровое начало концепции Карла Ясперса. Все остальное представляет попытку совершенно субъективного и глубоко реакционного по своему смыслу истолкования Гете. Ясперс начинает с того, что решительно приближает Гете к современности посредством чисто экзистенциалистского *tour de force*: оказывается, что «мы переживаем катастрофу, которую Гете предчувствовал», совершенно неосмотрительно «относя ее к бесконечно далеким временам».

Что это, собственно, означает, кроме приглашения мерить величие Гете мерой современного декаданса? Именно так и поступает Ясперс, иступленно отвергая толкование, которое усматривает в Фаусте «прославление творческой активности человека». Фауст не искатель, а банкрот, воплощенное бесплодие, все его начинания поэтому рушатся. Таким образом, Гете, мучимый «предчувствиями страшного будущего», как бы предвосхитил в своем гениальном произведении современного экзистенциалистского героя.

Без всякого стеснения и наперекор всем фактам Ясперс приписывает Гете стремление к созерцательности, благодаря чему ему удавалось «осознать присутствие бога в действительности». Мы узнаем далее, что Гете «стремился раскрепостить нас от страшной альтернативы добра и зла». Подлинный смысл трагедии «Фауст», по убеждению Ясперса, и заключается в том, что она указывает путь к освобождению через поиски бога.

Аминь. Нам остается только процитировать заключительные строки трактата: «В ужасе, который причиняет нам насилие, в тоске, в этом мире, где бюрократия все превращает в пыль, где разобщенные массы приведены в состояние материала, которым распоряжаются... и т. д. и т. п. ...Гете помогает человеку обрести себя».

Если после такого весьма неврастенического и весьма генденциозного «внутреннего монолога» заглянуть в подлинного ге-

тевского «Фауста», не закомментированного каким-нибудь злоутом современной реакции, то особенно ясно становится, что весь пафос фаустовского «открытия нового», которым проникнуто великое создание Гете, обращен к будущему — к тем временам, когда капитализм уже не будет своей костлявой рукой душить человечество.

4

Многозначителен был пытливый интерес Гете ко многим прогрессивным явлениям литературы его времени. Так было, например, с Байроном, которого Гете неизменно признавал «величайшим поэтом» начала XIX столетия и которого он вывел во второй части «Фауста» в образе Эвфориона, воплощающего великое стремление к вершинам творчества.

Политическая деятельность Байрона и те удары, которые наносил он своими произведениями меттерниховской Европе, казалось, должны были отпугнуть от себя веймарского царедворца. Но этого не случилось. В своих известных статьях о «Манфреде» и «Дон-Жуане», которого он называет «бесконечно» гениальным произведением», с удовлетворением отмечая, что «Манфред» носит на себе следы влияния «Фауста», Гете приветствует в Байроне как раз те черты, которые не совпадают с его собственной позицией. Эти статьи неоспоримо свидетельствуют, что Гете одобрял и поддерживал то наступление на реакцию, которое вел Байрон.

5

Окидывая взором огромное творческое наследство Гете, мы видим, какой ущерб и какие раны были нанесены ему примирением поэта с немецкой реакцией. Как правильно пишет Меринг, здесь «рядом с цветущими оазисами встречаются безотрадны пустынные пространства». И нельзя не поставить вопроса о том, где нашел Гете опору, которая поддерживала его и позволила ему подняться в своих лучших творениях до колоссального величия.

Глубокие корни связывали «могучего поэта» с народом. Не раз он вынужден отмечать фальшь даже в очень высоких образцах своего творчества. Так, сочиняя «Ифигению», он пишет Шарлотте фон Штейн: «Драма здесь не двигается с места, словно на ней лежит проклятье. Царь Тавриды должен заговорить, как будто ни один чулочник не голодает в Апольде».

Настороженное внимание к жизни низов очень часто улавливается в высказываниях веймарского министра. Его заботит несчастное положение крестьян. Он открыто говорит о таком «проклятом» явлении, представлявшем собой основу существования саксенвеймарского герцогства и всех других немецких государств, как «высасывание всех соков из страны».

Реакционной критикой уже давно создан и тщательно охраняется миф об «олимпийстве» Гете. Чем пристальнее и глубже будут изучаться жизнь и творчество Гете честными и беспристрастными исследователями, тем больше будет обнаруживаться, что глубокие сомнения, недовольство и колебания были свойственны «олимпийцу» Гете. Известно немало презрительных суждений, которыми он награждал светских «крыс», «всю эту дрянь», кишевшую при герцогском дворе. Обычно весьма сдержанный, Гете доходит здесь до крайне резких выражений. Он очень глубоко переживал возмутительный контраст между жизнью немецких привилегированных трутней и жизнью трудящихся, которые «живут плохо, ходят обычно в отрепьях и бараньих шкурах».

Достаточно сопоставить нарастающее раздражение Гете против «гноснейших дураков», как он не стеснялся называть графов и советников, с тем, что в народе он находил «столько достоинств, дарований, столько качеств и доброй воли, что нельзя было не восхититься этим», чтобы понять, что переживал Гете и какой мукой он мучился.

Как известно, Гете был человеком поистине титанического, неустанного труда. Не потому ли он всегда наряду со своим трудом видел и труд других? Напомню его знаменитое признание: «Приходили шуты и мудрецы, светлые и тупые головы, дети и юноши, а также зрелые мужи, и все поверяли мне свои души... Ничего другого не оставалось, как пожинать то, что сеяли другие... Мои творения порождены коллективным существом, имя которому Гете».

Гете много и мучительно думает о судьбе своего народа. И как забыть его слова: «Разве я стал бы так страстно стремиться к тому, чтобы найти правильную дорогу, если бы не должен был показать ее своим братьям?»

Озабоченный разорением, раздробленностью и упадком своей страны, он говорит о тягостном положении немецкой литературы в таких условиях. Он ясно представляет себе кровную связь литературы и народа. В очень интересной статье «Литературное санкюлотство» (1795) он пишет следующее: «Когда и где создается классический национальный автор? Тогда, когда он застает в истории своего народа великие события и их последствия в счастливом и значительном единстве; когда в об-

разе мыслей своих соотечественников он не видит недостатка в величии, равно как в их чувствах недостатка в глубине, а в их поступках недостатка силы воли и последовательности...» Констатируя, что ни одного из этих условий не имеется в окружающей обстановке, Гете предлагает лишь изумляться тому, что удалось сделать в столь неблагоприятных условиях.

Гете очень глубоко переживал стеснение культуры уродливыми общественными условиями и вовсе не всегда проявлял покорность по отношению к окружающему его, казалось, несокрушимо уродству. «Мне много труднее держать себя в руках, чем это можно предположить», — пишет он. О том, насколько неприятен и стеснителен был для него веймарский компромисс, он говорит и пишет постоянно, с горечью признаваясь, что он вынуждает себя держаться «пассивной диеты».

Необходимо вспомнить относящийся к 1813 году разговор Гете с историком Луденом, состоявшийся вскоре после битвы под Лейпцигом. С великолепною наглядностью выступает здесь перед нами живой, подлинный Гете — не равнодушный «олимпиец», а человек, глубоко обеспокоенный состоянием страны и положением народа. «Неужели вы предполагаете, — говорил Гете своему собеседнику, — что я равнодушен к великим идеям свободы, народа, отечества? Нет, эти идеи нам присущи, они — часть нашего существа, и никто не может их отбросить. С сердечной теплотой я думаю о Германии... Я нахожу утешение в мыслях о будущем Германии... Но в самом ли деле проснулся наш народ?.. Сон был слишком глубок, и вряд ли даже самая сильная встряска могла так скоро привести его в сознание».

6

Современная реакционная критика пытается цепляться за каждую фразу Гете, свидетельствующую о том, что «узкий филлистер» иногда побеждал великого писателя. Но все эти ухищрения останутся лишь негодными попытками скрыть прогрессивные, смелые и могучие идеи Гете, которые так нужны современной демократической Германии. Приведенный выше разговор с Луденом показывает, насколько глубоко вникал Гете в действительность и как велика была его скорбь по поводу того, что реальных возможностей изменить положение он не видел.

В связи с этим чрезвычайно важное место во всем творчестве Гете занимает тема будущего. Обращением к будущему завершается и долгий путь тщетных исканий, пройденный Фаустом. Сделанный им «конечный вывод» освещает немеркнущим светом трагическую развязку его существования.

Мысль Гете настойчиво пробивается к новым временам. Много он имел возможность высказывать лишь в известном смысле, пророчески, и здесь всегда проявлялась уверенность в безграничных силах человечества. Заглядывая в будущее, Гете провидел в нем новое, шедшее на смену социальному уродству окружающей его действительности.

7

Творчество Гете отличается изумляющей разносторонностью. Он проявлял себя не только в различных видах искусства, но и в области естественных наук. Его «Учение о цветах», его исследования по зоологии и минералогии, его «Метаморфоза растений», представляя значительный научный интерес, замечательно дополняют его художественное творчество. Вырастая на материалистической основе, крепко стоя «обеими ногами на земле», все творчество Гете было проникнуто страстным стремлением дать правдивую картину мира, постигнуть законы его развития. В этом отношении запечатленное в образе Фауста неутомимое творческое беспокойство было важнейшей чертой облика самого Гете.

Прожив долгую жизнь, Гете до конца своих дней не утратил этого творческого беспокойства. В одном из писем, относящемся уже к годам его заката, Гете пишет о том, что им «самим отвергнутый и забытый «Прометей» как раз теперь опять возникает из небытия». Ему кажется необычайно увлекательным, что «этот непокорный огонь, уже полвека тлеющий под поэтическим пеплом, вдруг, охватив подлинно горючие материалы, грозит вырваться губительным пламенем» (письмо Цельтеру от 17 мая 1820 года). Он испытывает большое внутреннее удовлетворение, думая, что это произведение может «явиться вождельленным евангелием для нашей революционной молодежи».

8

Защищая Гете от всех и всяческих искажений, передовая немецкая мысль с законной гордостью высоко подняла в дни юбилея духовное наследство своего великого учителя.

Произнесенная в Веймаре речь Иоганнеса Бехера явилась прекрасным подтверждением этого. Отдавая себе отчет в том, что в свете совершающихся социальных перемен Гете необходимо «видеть по-новому, другими глазами», современный выдающийся немецкий писатель очень ярко показал историческую

роль Гете в развитии немецкой литературы и национального самосознания. Он показал, что Гете всегда принадлежал и принадлежит народу и что должны быть разрушены все преграды между народом и его великим гением, нагроможденные бесчисленными фальсификаторами, которые старались приспособить Гете к своим потребностям. В этом смысле Бехер говорил об «освобождении» Гете.

Неоценимые духовные богатства, оставленные Гете, помогут немецкому народу в начатой им великой борьбе за социальное переустройство родины. И, обнажая эту жгучую актуальность Гете, поразительную связь его стремлений с тем, что увлекает передовых немцев в наше время, Бехер получил возможность необычайно интересной, свежей, вносящей много нового трактовки творческого наследства Гете.

9

Двухсотлетие Гете, естественно, подняло проблему исторических связей национальных культур, и мы с удовлетворением можем сказать, что передовые люди России всегда с глубоким вниманием и интересом относились к творчеству Гете. Известно, как высоко ценил его Пушкин, называвший «Фауста» «высочайшим достижением поэтического духа». Белинский, Герцен, Чернышевский, резко осуждая веймарский компромисс Гете, были почитателями лучших его созданий. Молодой Белинский яростно защищал Гете от нападок Менцеля, казавшихся ему несправедливыми. Герцен говорил о неоценимом значении «плодотворных, великих идей, брошенных в оборот великим Гете».

Гете жил и творил в грудную для его народа эпоху. Тем ценнее та глубочайшая уверенность в будущем, которой пронизано все его творчество. И его могучий призыв к созиданию, к единству страны, к миру сегодня находит широчайший отклик в сердце народа.

С большим успехом была отброшена претензия представителей реакционного лагеря выступить в качестве душеприказчиков Гете. В высшей степени убедительно было показано юбилеем 1949 года, где настоящая культура, где настоящая свобода, где настоящее творчество.

Юбилей 1949 года — это большая победа демократии, с полной ясностью показавшая, против кого Гете и с кем он. Он — против реакционных сил, угрожающих человечеству. Он — с жизнью, с народом, с будущим.

ШИЛЛЕР

1

Современное понимание Шиллера неотделимо от тех изменений в жизни всего человечества, которые совершаются в XX столетии. Всемирно-исторические успехи социализма способствовали целостному и глубокому раскрытию его облика. За последние сорок лет изучение творчества Шиллера далеко продвинулось вперед. Возникновение и развитие социалистического мира означало, что для шиллеровского классического наследства началась новая эра.

Буржуазная наука не перестает, конечно, сочинять свои легенды о Шиллере, но она ничего другого не может доказать ими, кроме того, что она не в состоянии подняться до понимания Шиллера. Вместе с тем в социалистических странах, и прежде всего в Германской Демократической Республике, изучение Шиллера отличается не только шириной размаха, но и большой глубиной. Отброшены схематические и поверхностные представления о сложном творческом развитии великого немецкого писателя. Обнаженная противоречивость Шиллера получила историческое освещение.

С пристальным вниманием передовые исследователи изучают связи творчества Шиллера с его эпохой. Это было время тяжелых испытаний, выпавших на долю немецкого народа. В конце XVIII века Германия была отсталой, феодальной страной, разоренной войнами, раздробленной на множество карликовых монархий, оспаривавших друг у друга приоритет в злобном и жестоком притеснении трудового народа.

Родиной Шиллера была одна из маленьких немецких деспотий — Вюртембергское герцогство, которое славилось особой свирепостью своих повелителей и особенной их ловкостью в продаже рекрутов в иноземные войска. Шиллеру пришлось на своей спине изведать все прелести вюртембергского самодержавия. Как подчеркивает восхищавшийся его творчеством Белинский, «не из книг почерпнул Шиллер свою ненависть к уни-

женному человеческому достоинству в современном ему обществе: он сам, еще дитятей и юношею, перестрадал болезнями общества и перенес на себе тяжкое влияние его устарелых форм...»

Литературное творчество Шиллера сразу открывается грозной нотой возмущения и гнева. Его первая драма «Разбойники» (1781), насыщенная духом протеста против феодального гнета, была воспринята немецким обществом как проявление давно зревшего в низах негодования.

Немецкая литература 70-х годов XVIII столетия уже дала такие произведения, как «Эмилия Галотти» и «Натан Мудрый» Лессинга, как «Гёц фон Берлихинген» и «Вертер» Гете, подготовившие ту бурю, которая была заключена в первой драме Шиллера. Открытая и непримиримая ненависть к феодальному произволу и угнетению, призыв к сопротивлению этим враждебным силам, уверенность в неизбежности социальных перемен пронизывают эту драму, которая была особенно вызывающей, потому что она в упор говорила о современности.

Место действия драмы «Разбойники» обозначено одним словом — «Германия», что придавало обвинению, выдвинутому в этом произведении, особенно грозный характер. И хотя, как отмечает Энгельс, «тогда подобное стремление не могло еще принять определенных очертаний», социальные контрасты Германии конца XVIII века были представлены здесь с огромной убедительностью.

Первая драма Шиллера была подчеркнута современной, и он откровенно издевался над навязанной ему директором мангеймского театра Дальбергом чисто внешней хронологической уступкой, отодвигавшей действие в XVI столетие, говоря, что получилось «пестро, как штаны Арлекина».

Подчеркивая жгучую актуальность первой драмы Шиллера, Франц Меринг говорит о Карле Мооре: «Не как гетевский Гёц в прошлых столетиях, не как герои Клингера и Лейзевица в чужих странах,— нет, в самом центре немецкого настоящего существовал он бесстрашно, еще не побежденный, и бичевал трусливую гнусность господствующих классов».

Уже в начальный период творчества Шиллера, когда с плебейской непримиримостью он штурмовал устои отжившего феодального порядка, были заложены основы всего его последующего развития. «Разбойники» были «серьезным предостережением его пропитанному раболепством времени». Молодой Шиллер смело и мужественно бросал свой вызов. Определяя социальный смысл этой драмы, он писал, что кинжал Карла Моора «устрасал маленьких тиранов и облеченных властью

мошенников, но кошелек его был открыт бедноте и руки всегда готовы к ее защите».

Последними исследованиями установлено, что «Разбойники» были гораздо ближе к действительности, чем это казалось. Карл Моор и люди его отряда не были порождением романтической фантазии. Эти образы были почерпнуты из жизни. Это высокоодаренные люди, которые не могут примириться с окружающей их действительностью: «...стремясь к высшему совершенству, они приходят к высшему несовершенству, стремясь к высшему счастью, как они его понимают, становятся несчастнейшими на свете».

Шиллер самого себя ставит очень близко к этим отверженным: в обществе, где слишком много значат люди «в шляпе с плюмажем, в шитом кафтани и белом воротнике», он всего-навсего «бедный поэт, по отношению к которому принято все, кроме справедливости».

2

Современность является душой другого великого создания молодого Шиллера — «Коварства и любви» (1784). Как сегодняшний день, была показана чудовищная несправедливость, царящая на немецкой земле. Бесправие обездоленных и произвол власть имущих были так прямо и резко противопоставлены, что впечатление было потрясающим.

Особая сила этого произведения заключена в том, что мир надменных угнетателей дан здесь в резком столкновении с миром простых людей, который так ярко и глубоко представлен в образе Луизы Миллер, по имени которой первоначально называлась пьеса. Всей логикой своего правдивого изображения немецкой жизни автор делал понятным, «откуда у дочери бедного скрипача такая твердость духа», чтобы подняться против торжествующего насилия и морально восторжествовать над ним.

Это была «первая немецкая политическая тенденциозная драма», по определению Энгельса.

Сила народного гнева все время неудержимо возрастает, ею насыщено действие пьесы. Шиллер видит, что «народ истекает кровью», что он еще не в состоянии проявить свою силу, но только к нему он обращал свои взоры, и предчувствие неизбежного возмездия заполняет от начала до конца всю «бюргерскую трагедию».

В замечательной статье «Музей антиков в Мангейме» (1785) Шиллер с возмущением обнажает социальный контраст «пыш-

ности и богатства» и «ютящейся по соседству нищеты». «В цветочных аллеях княжеского сада фигура голодного с запавшими глазами, молящая о подаении... крытая соломой, разваливающаяся хижина напротив чопорного дворца».

«Я вижу теперь, как проклятия тысяч людей, подобно прожорливой куче червей, кишат посреди этого высокомерного разложения».

Возмущение социальной несправедливостью, так резко и прямо выраженное в этой статье, и образует тональность драм Шиллера, смело обращенных к современности; они написаны яростной прозой, как бы подчеркивающей их близость к каждодневной действительности.

В промежутке между двумя современными драмами, тоже прозой, был написан «Заговор Фиеско в Генуе». Однако эта «республиканская трагедия», идейный мир которой близок тираноборческому пафосу «Разбойников», отличается отвлеченностью, здесь проявляются уже черты той шиллеризации (Das Schillern), о которой говорил Маркс в известном письме к Ласкалю, происходит «превращение индивидуумов в простые рупоры духа времени». Историческая среда XVI столетия, в которую перенесено действие, остается чисто внешней, условно обозначенной обстановкой.

Шиллеру не давался финал трагедии, и только недавно обнаруженный, так называемый лейпцигско-дрезденский вариант 1785 года дает такую развязку истории о тираноборце, превращающемся в тирана, которая, по-видимому, всего более удовлетворяла автора.

Вот заключительные строки трагедии в этой редакции:

«(Веррина торжественно появляется перед народом.)

— Это был мой неразлучный друг, мой брат, мой благодетель и величайший человек своего времени, однако отечество для меня превыше всего.

(Бросает меч к ногам толпы.)

— Я должен ответить за его кровь, генуэзцы, я пришел на ваш суд, как убийца. И если я не буду оправдан на земле, то я получу оправдание из рук всевышнего.

(Он делает движение, чтобы направится к народу, в это время падает занавес.)

Наряду с драматургией развивается лирика Шиллера, в которой все большее значение приобретают социально-гуманистические мотивы. Вспомним гимн «К радости», где с такой силой прозвучали призывы к «миллионам», чтобы они «сохранили мужество», и была ярко выражена уверенность в том, что близится час «спасения от цепей тирании».

В эти же годы Шиллер стремится дать четкое определение своим взглядам на драматургию. Он видит в театре «открытое зеркало человеческой жизни, где пестро и свежо отражаются сокровеннейшие изгибы сердца». Сила театра — в его способности приводить в движение «струны человечности». В программной статье «Театр, рассматриваемый как нравственное учреждение» (1784) он называет театр «путеводителем по гражданской жизни». Он видит будущее немецкого театра в служении «народным интересам». «Нравственное просвещение» и «просвещение умственное» являются главным делом театра. В его «неумолимом зеркале» должна отразиться вся правда, как бы жестока она ни была. Театр должен показать, «в каком рабстве коснеет народная масса...»

Таким образом, уже первый период творчества Шиллера был оплодотворен прогрессивнейшими убеждениями своего времени. Он ознаменовался вступлением молодого писателя в схватку с деспотизмом, феодальным произволом и угнетением. Но силы, которые могли бы послужить реальной опорой для освободительных чаяний Шиллера, были еще очень слабы. «Народ, слишком мало просвещенный, слишком скованный старинной привычкой подчиняться тирании, остался безучастным».

Тот внутренний кризис, который переживает Шиллер после блистательного начала, непосредственно связан с мучительными противоречиями социальной обстановки, с глубочайшей отсталостью германской жизни. В драме «Дон Карлос» явственно проявляются значительные изменения в его эстетических взглядах. Непосредственная связь с действительностью, связь между настоятельными требованиями жизни и образами театра, которая так ярко проявлялась в «Разбойниках» и в «Коварстве и любви», уже не имеет прежнего значения. Проявляется тяготение к отвлеченным образам, помещаемым в историческое далеко. Эти образы уже не насыщены такой жизнью, как раньше, хотя в них и вложены самые высокие стремления автора. Маркиз Поза, произносящий полные пафоса речи, далек от действительности. В его уста вложены слова горячего сочувствия народу и событиям Нидерландской революции, но это фигура искусственная, не имеющая под собой той реальной, твердой почвы, на которой стояли герои первых драм Шиллера.

3

Великолепное патетическое начало творчества Шиллера падает на годы, предшествующие Французской революции. Сама революция только в самом начале вызывает глубокую симпа-

тию Шиллера. Чем дальше разворачивается она, тем настороженнее становится немецкий тираноборец, а высшая ступень буржуазной революции — ее якобинский период — уже полностью осуждается Шиллером. Внутри самой Германии не было сил, которые были бы способны осуществить революционные чаяния Шиллера. Но вместе с тем Французская революция, осуществившая эти призывы и подчеркнувшая родственность свою идеям Шиллера, не была им принята.

Буржуазные исследователи усердствуют, стремясь представить творческий кризис Шиллера, начавшийся в конце 80-х годов, как полный отказ от всего того, что составляло сущность его первых великих произведений. Но дело было гораздо сложнее.

Грозная действительность стучится в дверь того иллюзорного «эстетического государства», о котором мечтает Шиллер, не скрывая ни от себя самого, ни от читателей, что это утопия: «Существует ли такое государство прекрасной видимости и где его найти?» Но зато вполне реально и жестоко ощутимо варварство современного Шиллеру общества.

Огромное значение имеют обвинения основанному на социальном неравенстве обществу в том, что оно разрушает цельность человеческого характера, уродует и калечит человека. Это обвинение касалось уже не только феодального мира, но и мира буржуазных отношений.

Здесь слышатся отзвуки и бунтарского предисловия к первому изданию «Разбойников» и проникнутой демократическим пафосом программной статьи «Театр, рассматриваемый как нравственное учреждение». И не случайно автор «Писем об эстетическом воспитании» заявляет, что «самым совершенным из произведений искусства» является «создание истинной политической свободы». Это краеугольный камень его эстетики.

Отступление Шиллера от плебейской смелости его ранних драм к идеалистической эстетике «прекрасной видимости» не означало ни ухода от действительности, ни забвения того, что народ истекает кровью. Надо заметить, что царская цензура в России оказалась весьма пронизательной в этом отношении, запретив тот номер «Ор», в котором были напечатаны «Письма об эстетическом воспитании».

Завершающий, классический период творчества Шиллера не только непосредственно связан с начальным, гигантски плодотворным периодом, но и сам по себе представляет величественное творческое восхождение. Он связан с пристальным изучением истории, что может показаться дальнейшим отступлением от смело современных драм, с которых начал Шиллер. Однако это обращение к истории было вызвано острейшей и современной потребностью воспитания народа. Как пронизательно под-

черкивал в свое время Герцен, народ и великие немецкие писатели конца XVIII века еще «не имели никакого истинного отношения между собою. Народ не понимал своих учителей. Он по большей части остался на том месте, на котором сел отдыхать после Тридцатилетней войны».

«Письма об эстетическом воспитании» представляют сгусток напряженнейших противоречий, но основное здесь все же — здоровое, жизненное, прогрессивное начало.

Борьба против социальной несправедливости продолжает оплодотворять творчество Шиллера. В великолепном двустишии «Достоинство человека», написанном в 1797 году, говорится: «Довольно разговоров об этом. Дайте им есть, дайте им кров, дайте, чем прикрыть наготу, и тогда достоинство придет само собой».

Резкие и мучительные колебания Шиллера не подрывают могучего развития его творчества. Крепнувшая на протяжении последнего периода его жизни близость к Гете поддерживает и обогащает его. Содружество двух великанов немецкой литературы благотворно сказывается на их творчестве. Бурный поток «Ксений», в которых Гете и Шиллер так беспощадно расправлялись с феодальной нечестью, был плодом их совместной работы. В этот период Шиллер создает свои знаменитые баллады, являющиеся жемчужинами немецкой поэзии и великолепно переведенные на русский язык Жуковским.

«Десятилетняя совместная работа Гете и Шиллера представляет вершину нашей классической литературы, с которой стекали бесчисленные оплодотворяющие потоки, вливавшиеся в духовную жизнь нации», — пишет Франц Меринг.

4

Обращаясь к тем историческим сочинениям, которые написаны Шиллером как бы в порядке подготовки к его историческим драмам — «История отпадения соединенных Нидерландов от испанского владычества», «Тридцатилетняя война», — мы должны обратить внимание на тот глубокий интерес к народной жизни, которым здесь все проникнуто, на стремление увидеть в народе силу, которая оказывает решающее влияние на ход событий.

В своих исторических изысканиях Шиллер придает особое значение переломным моментам исторического развития, когда чрезвычайно наглядным становится влияние народных масс.

Шиллер рассматривает историю как урок для сегодняшнего дня. Свидетельствуя с величайшим сочувствием о роли народа в Нидерландской революции, он прямо говорит, что «сила, с ко-

торой действовал нидерландский народ, и у нас не иссякла; счастливый исход, которым увенчалось это дело, и нам не заказан, если с течением времени подобные же поводы призовут нас к подобным действиям».

В драматургическом творчестве Шиллера последних лет судьбы народов раскрываются с глубочайшим проникновением. Как писал Белинский, это были «поэтические апофеозы благородных страстей, высоких помыслов и великих явлений». В трилогии «Валленштейн», законченной в 1799 году, особенно ярко и внушительно проявляются эти черты. Первая часть трилогии производит неизгладимое впечатление полными жизни картинами, изображающими лагерь Валленштейна, где с такой ожесточенной правдивостью показан удел разоряемого грабительской войной крестьянства и так отчетливо поставлены важные вопросы жизни и будущего немецкого народа.

Поздние драмы Шиллера поразительны по глубине своего исторического реализма. Несомненно, что трилогия «Валленштейн», величайшее создание Шиллера, содержит в себе много шекспировского. Это кровотокающий кусок немецкой истории, когда решались судьбы страны и народа, историческая картина, обращающая нас к такому моменту прошлого, который и сегодня сохраняет огромную актуальность.

В то же время Шиллер пишет «Песню о колоколе», где наряду с величественной поэзией труда и творчества мы находим диссонирующие строфы, осуждающие массы за то, что они осмеливаются восстать. Но в знаменитой «Песне егерей», завершающей первую часть трилогии «Валленштейн», тот же Шиллер впоследствии вписывает как бы отменяющую этот выпад мятежную строфу, в которой говорится, что «весь мир сегодня находится на острие меча» и что «ни одна корона не держится так прочно на голове, чтобы какой-нибудь храбрец не дотянулся до нее».

Эти обнаженные контрасты шиллеровского творчества постоянно надо иметь в виду, для того чтобы полностью, а не узко представить его сложное творческое развитие.

В «Орлеанской деве» (1801) и «Вильгельме Телле» (1804) Шиллер продолжает начатое им в «Валленштейне» создание национального исторического эпоса, прямо обращенного к немецкой действительности начала XIX столетия.

«Вильгельм Телль» — это хронологически очень отдаленное от времени Шиллера прошлое, но борьба швейцарских «пастухов», этих «отважных сыновей свободы», против феодальных насильников представлена здесь совсем не в духе спокойной, историко-архивной реконструкции. Пьеса Шиллера проникнута пафосом освободительной борьбы. Она полна жизни.

С полной ясностью предсказывалось в «Вильгельме Телле», что зреют «иные силы», которые покончат с феодальным произволом и угнетением.

Клятва швейцарских крестьян в знаменитой сцене на Рютли:

Да будем мы свободными, как предки,
И смерть пусть каждый рабству предпочтет,—

представляет политическую и эстетическую программу этой излучающей свет пьесы Шиллера.

Народ является главным действующим лицом в «Вильгельме Телле».

Действие в основном разворачивается под открытым небом. В наше время это делает пьесу особенно привлекательной для народного массового театра. Уже в первые годы Советской власти «Вильгельм Телль» повсеместно ставится самодеятельными коллективами. В Бауэрбахе, где Шиллер писал «Коварство и любовь», скрываясь после бегства своего из Вюртембергского герцогства, воскресла традиция всенародного исполнения «Вильгельма Телля». Неподалеку от села, на живописных склонах невысоких гор, построен обширный амфитеатр, куда собираются жители из окрестных селений. Декорацией спектакля служит природа. Построек всего две: слева — феодальный замок, справа — крестьянская хижина. Исполнителями являются жители Бауэрбаха. Всего жителей в этой деревне 385, участвуют в спектакле — 100. Представление и подготовка к нему, таким образом, захватывают в Бауэрбахе всех, от мала до велика, и спектакль становится большим, надолго запоминающимся шиллеровским празднеством.

Германская Демократическая Республика создает самые благоприятные условия для того чтобы такие самодеятельные спектакли, доносящие духовные богатства немецкого классического наследия до самых народных глубин, ставились возможно чаще и с наибольшим художественным успехом.

Сквозь все творчество Шиллера проходит тема единства Германии. Она мощно звучит в трилогии «Валленштейн». К ней обращена наша мысль, когда в «Телле» швейцарские защитники независимости, составляющие «народ граждан-братьев, в грозе, в беде единый, нераздельный», одерживают победу. Единство — это национальный идеал Шиллера, который он проносит через все свое творчество. Патриотическая тема властно проявляется и в «Орлеанской деве».

Какую бы страну ни изображал в своих драмах Шиллер, будь то Нидерланды, Франция или Швейцария, он всегда думал

о своей Германии и всегда думал, что предстоит совершить его народу, чтобы добиться свободы и независимости. Это всегда приближало исторические произведения Шиллера к современности и делало заключенные в них исторические уроки необычайно ясными и глубоко западающими в сознание. В этом сила исторических драм Шиллера, в которых такую огромную роль играет народ, в которых подняты самые жгучие вопросы истории и современности.

Резкие противоречия шиллеровского творчества полностью осознаются в социалистическую эпоху, но они предстают в их историческом значении, и это означает, что в наше время раскрывается Шиллер подлинный, во всей сложности противоречий его творческого развития, во всей полноте его великих художественных открытий.

5

Состоявшиеся в ноябре 1959 года в Веймаре торжества, которыми было отмечено двухсотлетие со дня рождения Шиллера, были наглядным свидетельством социалистического отношения к классическому наследию. Торжества были народными, и даже на заседаниях научной конференции, где выступали с докладами немецкие исследователи творчества Шиллера, всегда многочисленную и очень внимательную аудиторию составляли не одни только специалисты. Шиллер ни для кого не был музейной реликвией.

Подлинный облик Шиллера возникает в результате глубокого исторического изучения всего его творчества и всей его эпохи. В Веймаре очень убедительно было показано, что социалистическое литературоведение имеет неоспоримый приоритет в исследовании шиллеровского наследия, что только оно способно дать подлинно научное и подлинно современное решение возникающих здесь проблем, что только оно может показать гигантскую фигуру Шиллера во весь рост.

Важнейшим моментом шиллеровских празднеств в Веймаре было большое народное собрание в самом вместительном зале города. Оно называлось «Мир чтит Шиллера». Выступили представители шестнадцати стран, приславших в Веймар своих представителей.

Было много интересного в этих выступлениях писателей и ученых, собравшихся со всех концов света.

Это было незабываемое впечатление, и оно как бы завершало собою все то, что пришлось увидеть, услышать и пережить участникам шиллеровских торжеств в Веймаре осенью 1959 года.

ИОГАННЕС Р. БЕХЕР

1

Иоганнес Бехер рано начал свои поэтические поиски, еще задолго до того, как он пришел к сознанию необходимости социальной революции. И от этой далекой поры иллюзий, когда стремления молодого поэта еще остаются в границах экспрессионистского бунтарства, до великих революционных достижений творчество Бехера стремительно проходит огромный путь восхождения и открытий. Активное участие в революционной борьбе рабочего класса было причиной и основой того переворота, который совершился в его творчестве и который ввел его в фарватер социалистического реализма.

Процесс становления социалистического реализма в творчестве Бехера приобретает полную наглядность, когда мы охватываем взором весь сложный и долгий путь его исканий. Проявляется универсальность его таланта, и вместе с тем переход на сторону социалистической революции вносит в эту универсальность не только силу глубочайшего реализма, но и всю смелость идеологии, устремленной к социальному переустройству мира.

В 1960 году мне довелось посетить открывшуюся тогда в Мюнхене выставку, которая называлась «Экспрессионизм. Литература и искусство. 1910—1923».

Экспрессионизм был показан здесь как один из существенных вариантов модернистской моды, которая сегодня выдает себя за нечто способное изменить ход литературного развития.

Витрина под номером «40» привлекла наше внимание. Ранний Бехер был представлен здесь прежде всего известным портретом Людвиг Майднера, на котором изображен экстатический, как бы разрываемый своими внутренними переживаниями молодой человек, несуразно вспученный лоб, остановившийся взор, растрепанная шевелюра, судорожно жестикулирующие руки. Рядом выставлены некоторые книги Бехера: «Распад и торжество» («Verfall und Triumph», 1914), «К Европе» («An Europa», 1916), «Zion» (1920) и «Стихотворения для народа» («Gedichte für

Volk», 1919). Характерна деталь. На выставке отсутствует маленькая красная книжечка, сборник стихов «Ко всем» («An Alle», 1919), которая представляет первый и очень смелый рывок Бехера в сторону от экспрессионизма. Если пользоваться известным термином современной авиации, то произошло катагультирование поэта из экспрессионистской системы. Он не просто делает шаг в сторону, его обращение к новому имеет необычайно бурный характер, о чем свидетельствует маленькая книжка в красной обложке. Это не только документ, относящийся к истории творчества Бехера, но и убедительнейшее доказательство того, что началось расщепление экспрессионизма, выход из-под его влияния всего передового и способного послужить будущему.

На первой странице сборника «Ко всем» читаем: «Розе Люксембург, Карлу Либкнехту, революционному пролетариату посвящается».

«Вы соль земли». Это и есть главный вывод всего поэтического сборника, который состоит из произведений еще чисто экспрессионистских по своей форме.

«Человек восстал. После бегства. Назад.

К действию! К счастью!»

В «краснокожей» книжечке содержится не только заряд яростной ненависти к буржуазному порядку, но и энтузиазм революционного действия.

В «Ко всем», в этих «новых стихах» раннего Бехера, оставила свой след энергия колоссального взрыва, преобразовавшего его творчество. «Гимн Розе Люксембург», где она еще «святая», патетические отрывки, посвященные историческому Спартаку, и грандиозный реквием «Смерть Спартака», посвященный немецким спартаковцам, павшим за дело революции,— в этих революционных в своей сущности произведениях уже не выдерживающая напряжения нового огромного содержания экспрессионистская фразеология как бы готова отпасть, но еще висит ключьями.

О том, что время, когда возникает «Ко всем», было временем грандиозного размежевания, свидетельствуют отовсюду торчащие несообразности и контрасты, именно своей чересполосицей определяющие поэтический строй этих «новых стихотворений».

В краткой, очень краткой биографической заметке, которой открывается витрина Бехера на выставке, есть строчка: «Находится под влиянием русской советской культуры».

Эта скупая, засушенная строка по-своему выразительна. В ней сказалась ограниченность кругозора устроителей выставки. То, что советская культура имела для Бехера колоссальное

значение, как и для каждого революционного писателя нашего времени, не укладывалось в их привычные представления.

То, что устроители выставки хотели бы поставить в упрек великому немецкому поэту как нечто способное умалить национальную его самобытность, является лишь совершеннейшим выражением его немецкой революционной самобытности. Каждый подлинно революционный художник нашего времени вступает на исторический путь интернационализма, и на этом пути находит наиболее целостное выражение национальная неповторимость его творчества.

Близость Бехера к советской литературе — это одна из важнейших сторон его творческого развития. Уже в «Ко всем» мы находим его программное стихотворение «Привет немецкого поэта Российской Федеративной Советской Республике», поэт выражает то чувство уверенности в победе, которое внушает немецкому революционному поэту существование Советской России, оно наполняет новым смыслом давно сказанные слова: «С востока свет», которыми и начинается это стихотворение.

Бехер приехал первый раз в Россию в 1927 году. После сборника «Ко всем» прошло почти 10 лет. За это время в нем многое изменилось.

Ему предстоял судебный процесс за его роман «Люизит» и рассказ «Труп на троне», которые показались слишком опасными правителям Веймарской республики. И надо вспомнить, с какой энергией защищал молодого поэта от нападков «демократической» юстиции Горький, пронизательно разгадавший в Бехере все то, что еще принадлежало будущему.

В Бехере, который приехал в Москву, уже было трудно узнать того «одержимого», того выходца из «хаоса», который так импонировал апологетам экспрессионизма. В нем сразу бросалась в глаза необычайная концентрация антикапиталистической ненависти. Это был спартаковец, полный энергии участник начавшейся схватки. Он был очень прост, подвижен, и он был дома. То, что так сразу сблизило его с Москвой 1927 года, было энергией сражений, которые он уже вел и которые ему еще предстояли.

Бехер жил в маленьком отеле в переулке, выходящем на теперешнюю улицу Горького. Напротив возвышалось здание телеграфа, которое было первым выдающимся архитектурным сооружением советской Москвы. Я зашел к нему и, думая, что он будет подробно расспрашивать меня о советской поэзии, о Маяковском, о Есенине, был готов познакомить его с положением дел, но он интересовался прежде всего Москвой, интересовался улицей, которая теперь называется улицей Горького, гораздо больше, чем литературой. В дальнейшем это стало совершенно

очевидным, и я понял, что на улицах Москвы, с которой он породнился с первого взгляда, он видит не только то, что вижу я, приглядевшийся к этим улицам, что он видит больше. Вглядываясь в лица человеческого потока, вместе с которым мы куда-то неслись, он читал в этих лицах нечто другое, чем я.

Это была Москва суровых времен, бедная Москва, которая, казалось, почти ничем не могла привлечь к себе внимание. Но Бехер пронизательно воспринимал все то, что он видел, как картину нового мира. Поэт-спартаковец, энтузиаст борьбы рабочего класса — таким он ступал на улицы Москвы и сразу ощущал здесь родственную близость ко всему, что его окружало. Москва была для него средоточием огромных духовных богатств. Она постоянно восхищала его, и об этом бесконечном узнавании невиданного он с удовольствием рассказывал.

Когда в 1935 году он приехал к нам надолго, сразу же, не сделав самой маленькой паузы, чтобы собраться с силами, он начинает свою идеологическую атаку против фашизма, восторжествовавшего в Германии.

О том, какое значение имел московский период в его жизни, когда он борется с коричневой фашистской чумой, Бехер много и подробно будет говорить впоследствии. Своеобразный путь становления национального немецкого поэта, почерпнувшего так много в глубинах интернационального единства (по существу, совсем необыкновенный для истории литературы пример), плодотворный результат соединения национального и интернационального свидетельствуют о том, что во всемирной литературе нашего времени действуют новые закономерности.

В этой связи представляет особый интерес, что именно в Москве начался удивительно глубокий процесс сближения Бехера с национальной немецкой традицией. Он сам в трогательном стихотворении рассказывает, как в Лаврушинском переулке в эти трагические для его родины годы немецкая классика пришла к нему как утешительница и стала его опорой.

В 1949 году я слушал в Веймаре речь Бехера, посвященную Гете. Речь называлась «Освободитель». Слушая эту речь, можно было ощутить, как долгов и мучительно сложен был путь Бехера к ней. Это была потрясающая, очень умная, глубокая речь, в которой было как-то очень просто, убедительно и ясно сказано, что современному немцу Гете нужен как воздух. Нельзя было не восхищаться глубоким знанием Гете, которое обнаружил Бехер, а также тем, как удивительно естественно он связал духовное наследство Гете с проблемами сегодняшнего дня.

В 1955 году, уже как министр культуры, Бехер произнес в Веймаре свою знаменитую речь на юбилей Шиллера. Эта речь называлась очень многозначительно «*Депп er ist unser*» — «Ибо он

наш». Снова в ней убедительно прозвучало то, что строители коммунизма считают основным в понимании классики: она входит в состав социалистической культуры, обретая новую жизнь и глубоко импонируя нам своими обращенными к будущему чертами.

Мы уже говорили, что это глубокое единение с духом Гете, Шиллера, Гельдерлина непосредственно было связано с новыми открытиями в области социалистической поэзии. Оно оказало воздействие и на тот огромный труд теоретического обобщения, который Бехер взял на себя в конце своей жизни. Вершиной его творческого развития являются не только поэтические произведения, но и посвященная проблемам социалистического реализма тетралогия: «Защита поэзии», «Поэтическое исповедание», «Власть поэзии», «Поэтический принцип».

Это — последнее напутствие Бехера немецкой и всем социалистическим литературам мира. Это — подлинное его завещание.

Без преувеличения можно сказать, что идейное богатство этой завершающей работы Бехера огромно.

Влияние советской литературы на Бехера может быть показано во многих направлениях и на многих примерах, и тетралогия постоянно подтверждает и близкое знакомство с советской литературой и умение почерпнуть из опыта советской литературы наиболее существенное. С такую определенностью надлежит говорить и о том, что творчество Бехера представляет крайне характерный и многозначительный пример влияния его на развитие советской литературы. В частности, его взгляд на весь процесс формирования социалистического реализма, его пронизательные обобщения новаторского опыта социалистического реализма, его высококомпетентная и поистине сокрушительная критика модернистских течений в современной литературе с их самой разнообразной «авангардистской» маскировкой — все это стало нашим общим оружием и вошло в качестве важнейших моментов в нашу общую эстетическую концепцию.

Советская литература и другие литературы могут сказать о Бехере: «Er ist unser» («Он наш»), — отнюдь не собираясь отторгнуть его от немецкой литературы и лишь подчеркивая, что в наше время все более властно проявляются новые, не встречавшиеся раньше взаимоотношения литературы.

2

Тетралогия носит общее название «Опыты» («Bemühungen»). Она складывалась вместе с поэтическим творчеством Бехера, которое в этот период было очень интенсивным, и эта непо-

средственная связь теоретических рассуждений с работой поэта определяет весь внутренний строй «Опытов».

Можно предполагать, что, приступая к выполнению своего замысла, Бехер не имел перед собой окончательного плана, и первый том «Verteidigung der Poesie» («Защита поэзии») еще не связан с какими-нибудь продолжениями. Ему свойственна внутренняя завершенность, и важнейшие проблемы современной литературы рассматриваются во всем их объеме.

«Защита поэзии» опубликована в 1952 году. В следующем году выходит продолжающий ее том «Поэтическое исповедание», а в 1955-м — третий, «Власть поэзии»; завершающий том, «Поэтический принцип», увидел свет в 1957 году.

Хотя тетралогия возникла без заранее составленного плана, ей присуща строгая упорядоченность. Это — глубоко цельное произведение. От первого тома к последующим идет развитие важнейших проблем теории социалистического реализма, которые представлены в связи со всей сложностью современного литературного развития и касаются не только немецкой литературы, но и литератур всего современного мира.

Самый ранний фрагмент «Защиты поэзии» относится к 1940 году, последний по времени — к 1952-му. Таким образом, хронология тома охватывает большой и сложный отрезок времени: вторую мировую войну, разгром фашизма, начало восстания Германии и вступление передовой немецкой литературы на новый путь.

В «Защите поэзии» освещаются исторические условия, в которых происходило собирание сил и дальнейшее развитие прогрессивной литературы. Один из самых ранних отрывков носит название «Литература — вопрос жизни». Уже в 1942 году, в самый разгар войны, Бехер задумывается о будущем немецкой культуры. «Литература для народа — вопрос жизни и смерти. Литература — самый развитый орган самопознания и самосознания народа».

Он убедительно показывает, что все возможности этой литературы связаны с ее служением революционным задачам. Только как выразительница глубочайших социальных изменений может возникнуть в Германии новая литература. «Возрождение национальной литературы в духе социализма — только на этом пути мы сможем снова создать великую национальную литературу».

Связывая развитие немецкой литературы с революционными изменениями действительности, Бехер делает совершенно наглядным вывод, что эти изменения открывают самые благоприятные возможности. Само название книги — «Защита поэзии» —

подчеркивает, что Бехер сближает понятия политического и поэтического, видя в этом подсказанном жизнью соединении признак того художественного переворота, который на его глазах совершается в передовой немецкой литературе: защита поэзии равнозначна защите новой действительности.

Важнейшим условием развития новой литературы Бехер считает ее органическую связь с классическим наследием. В годы войны, находясь в Советском Союзе, Бехер глубоко вникает в исторические судьбы культуры, в судьбы классического немецкого наследства. Это запечатлелось в его великолепной серии сонетов. Раменшнейдер, Бах, Гельдерлин, Гете становятся здесь в один ряд с Данте, Микеланджело, Сервантесом, Рембрандтом, Шекспиром, Байроном.

В «Защите поэзии» вовлечены в обсуждение злободневных творческих вопросов Толстой, Готфрид Келлер, Стендаль, Паскаль и особенно Гете, Гельдерлин. Не ограничиваясь этим кругом великих имен, Бехер обращается и к наследию той немецкой классики, которая никогда еще с такой силой не поднималась из глубины веков, чтобы зазвучать столь современно. Таково творчество Мартина Опица и Андреаса Грифиуса, в котором находит свое отражение мрачайший период немецкой истории, связанный с Тридцатилетней войной, и которое так далеко от отчаяния.

В книге Бехера возникает живой образ классики, которая нужна современности, необычайно для нее поучительна и которая самой своей масштабностью обязывает современную литературу к крупным достижениям.

Бехер показывает, что в новых условиях немецкую классику ожидает изменение ее исторических судеб. И если раньше «выдающиеся немецкие поэты и мыслители жили и творили среди своего народа как чужие», то отныне они становятся «своими» в самом глубоком смысле слова, и эта родственность классики и революционной современности есть одна из важнейших предпосылок новаторства литературы.

«Новая немецкая культура не может возникнуть из ничего. Она должна опираться на лучшие традиции нашего народа».

«Самое существенное в Гете, гетевская всеобъемлющая человечность, лежит в будущем», — замечает Бехер, чтобы сделать вывод: современная литература не только должна быть на уровне гуманистических стремлений классики, но и пойти дальше, не забывая о том, что ее историческая обязанность — реализовать то, что для Гете «лежало в будущем».

Бехер, сам превосходно осведомленный в истории немецкой литературы, требует, чтобы подлинно научное и подлинно революционное изучение классического наследия было поставлено

в порядок дня и стало бы прямой поддержкой тех поисков нового, которые являются потребностью современного литературного развития. Нельзя не вспомнить здесь постоянных забот Горького о том, чтобы весь опыт мировой литературы служил основой творческих завоеваний социалистического реализма. И близость позиций Бехера и Горького глубоко закономерна.

Бехер постепенно подходит к решению важнейших для литературы вопросов: в чем же смысл ее, что лежит в ее основе — и тоже по-горьковски на них отвечает: «Литература обращается в первую очередь к человеку»; «голос поэзии» — это «голос очеловечивания», и это направление новой литературы делает ее возможности неограниченными.

Подзаголовок «Защиты поэзии» — «О новом в литературе». Это и есть основное в ней.

«Новое искусство никогда не начинается с новых форм, новое искусство всегда рождается вместе с новым человеком». Это исходное положение раскрывается во всей своей значительности, во всем богатстве эстетических идей, стянутых в этом фокусе.

«Новое в литературе означает, что литература открывает новые явления жизни и дает нам новый ответ, когда мы спрашиваем ее о смысле нашей жизни».

«Творчески новое в литературе состоит в том, что, во-первых, открывает подлинно новое в нашей жизни и, во-вторых, воплощает это подлинно новое в своих произведениях всесторонне».

Эта мысль предстает во многих аспектах, в частности Бехер обращает наше внимание на абсолютное бесплодие так называемого новаторства, которое не связано ни с чем новым в действительности. Он не устает повторять, что «устаревшее нередко стремится выдать себя за революционное, придумать себе видимость самоновейшего». Он саркастически замечает, что «броские формальные эффекты и самодовольное, хвастливое модернизирование всегда подозрительны».

Таким образом, складывается очень четкое и очень глубокое представление о том подлинно новом, что свойственно социалистическому реализму.

Еще в самом начале книги, с благоговением называя имя Ленина, гениально разгадавшего «тайну века», имя наставника и вдохновителя всего революционного в современном мире, Бехер заявляет о том что, только овладев революционной теорией, передовой художник окажется способным выдержать то решающее «испытание правдой», перед которым ставит его наша эпоха.

Требование глубины имеет особое значение для революционного художника. Он способен и он обязан проникнуть в самые недра действительности. К этому Бехер возвращается постоянно, и особенно высоким его теоретическим достижением является тезис о том, что метод социалистического реализма представляет невиданные возможности полноты художественного раскрытия. «Великие проблемы, ожидающие нашего разрешения, можно одолеть лишь творческим методом исчерпания», — пишет Бехер. Эта формулировка социалистического реализма особенно ценна тем, что в ней обосновано эстетическое своеобразие нового творческого метода.

Естественно, что Бехер прежде всего думает о творческих задачах социалистической немецкой литературы и опирается в своих суждениях на анализ ее опыта, как и на свой собственный творческий опыт, но он ищет решения больших проблем на большом просторе интернационального, и поэтому вся художественная концепция, которую с такой силой убедительности он развивает, является всеобщей концепцией социалистического реализма, которая опирается на весь процесс революционных изменений во всемирной литературе нашего времени.

Бехер постоянно ссылается на достижения советской литературы, на характерные особенности ее исторического развития. «Возрождение эпических форм мы видим в Советском Союзе», — пишет он в одном месте и, констатируя это, не только дает историческое и философское объяснение этого явления, но и подчеркивает его значение для всемирной литературы нашего времени, для литературы будущего.

Бехер прямо связывает понимание нового с тем, что в немецкой литературе и в других революционных литературах действуют писатели нового типа — «поэты, устремленные в будущее, поэты нового». Вместе с тем он постоянно продолжает подчеркивать значение классики в поисках новых творческих решений. Характерно в этом смысле требование «стендализировать», обращенное к современным авторам. Самый термин возникает в определенной ассоциации с тем, что Маркс и Энгельс говорили о шекспиризации. Тонкий и мудрый совет стоит буквально рядом с требованием открытия нового, с требованием все большего углубления в современную действительность, и это полно значения. Бехер приводит цитату из Готфрида Келлера и неоднократно к ней возвращается, чтобы сформулировать закон взаимозависимости старого и нового: «Новым в глубоком смысле слова является лишь то, что возникает из диалектики развития культуры». Действительно, это кажется сказанным сегодня.

Новое в представлении Бехера неизбежно должно сталкиваться с той ложной, модернистской литературой, которая пытается прикрыть свое творческое бесплодие псевдонаторством. Много места уделено в «Защите поэзии» демаскированию модернистских явлений, критике претензий «каких-нибудь» Элиота, Готфрида Бенна, Кестлера, Оруэлла на то, что они могут сказать нечто значительное,двигающее вперед литературу. Он разрушает до основания их «стерильные концепции». Даже к более академическим вариантам модернизма, связанным, например, с Валери, о котором не раз заходит речь, Бехер относится с полной непримиримостью. Он предостерегает от легкомыслия в этом отношении, показывая ядовитость модернистских литературных концепций, всем своим существом обращенных против революции и народа, против социалистического реализма.

«Переворот во всех областях нашей культурной жизни может произойти только тогда, когда мы под знаком боевого гуманизма ополчимся против разложения, которое навязывается нашему многострадальному народу в Западной Германии американским монополистическим капиталом».

Этот фрагмент 1951 года. Вся сила его внутренней логики сохраняется полностью и сегодня. Наступление на декадентство и модернизм, которое Бехер ведет с таким сокрушительным успехом, является неотъемлемой частью его теоретической позиции. Он клеймит литературу распада с ненавистью гуманиста, защищающего поэзию от угрозы обезчеловечения. Замечая, что и среди литераторов, считающих себя передовыми, есть такие, которые «изо всех сил стараются придать правдоподобие абсурдному», господствующему в современном модернистском искусстве, или пококотничать с сюрреализмом, он высмеивает подобные подлинно абсурдные попытки.

И на этом рубеже Бехер противопоставляет бесплодию модернистской аффектации «выполняющую задание века» концепцию социалистического реализма во всей ее силе и плодотворности, в ее «интеллектуальной честности», во всем богатстве ее подлинных открытий нового, в ее преимуществах с наследием классического прошлого.

Он неоднократно возвращается к фигуре Левверкюна из последнего романа Томаса Манна, с его безумной идеей «взять обратно» великие достижения Бетховена и всей музыкальной культуры XIX века, заменив их додекафоническим безобразием, весьма соответствующим безобразию капиталистического мира.

Все ценности классики и все ее заветы обращены против уродства и опустошенности литературы модернизма. Бехер

приводит самые разнообразные проявления современного распада, «спекулирующего на ужасе» и кичащегося своей «хаотической чудовищностью». Саркастически говорит он об «экзистенциалистской болтовне», проникнутой унижительным недоверием к человеку и вместе с тем заявляющей претензию на родство с идеями гуманизма. Это одна из гримас того «периода обесчеловечения, обесценения всех ценностей мысли и чувства», выражением которого является модернистская литература.

В критике модернистских явлений Бехер не раз ссылается на ранний период своего творчества, на тот самый «майднеровский» период, о котором мы уже говорили и который для Бехера сейчас столь же неприемлем, как и современные формы модернизма. Это — свидетельство большого мастера социалистического реализма, аргумент особой убедительности.

В целом книга «Защита поэзии. О новом в литературе» представляет глубоко значительную попытку одного из крупнейших писателей современности связать свой поэтический опыт с определенными теоретическими обобщениями и показать, как само развитие литературы подводит к определенным философским и эстетическим выводам и целостная концепция социалистического реализма возникает на основе стремительно расширяющегося опыта новой литературы, отражающей великие революционные изменения действительности.

3

Автор постоянно озабочен, чтобы огромная сложность поднятых вопросов не препятствовала четкому восприятию главных направлений. Прежде всего это достигается последовательностью разработки важнейших мотивов и взаимной связанностью всех частей тетралогии. Вторая часть ее — «Поэтическое исповедание» («Poetische Konfession»),— подобно «Защите поэзии», возникает из творческой практики, из «необходимости самопознания». Отмечая это, автор говорит, что «последующие выпуски «Поэтического исповедания» будут выдержаны в духе этого же метода». Несомненно, что очертания тетралогии вырисовывались лишь в процессе работы над ней, и «Поэтическое исповедание» было задумано как единое целое, отдельные части которого впоследствии получили особые наименования.

В «Поэтическом исповедании» получают дальнейшее развитие мотивы, которые возникли в «Защите поэзии». Происходит их обогащение и всестороннее углубление.

Речь идет о литературе «бурных времен», о литературе, относящейся к «великой эпохе в истории человечества». Уже этим определяется масштабность социалистической литературы,

перспективу которой намечает тетралогия. И литература должна быть достойной своего великого времени.

268 отрывков, из которых составляется книга, не датированы, как это было в «Защите поэзии». Теперь теоретические выводы непосредственно сливаются с творческим опытом писателя, с его деятельностью строителя новой культуры.

Все время в «Поэтическом исповедании» речь идет об огромных задачах, стоящих перед новым искусством, которое достойно себя «лишь в той мере, в какой оно приобщает нас к человеческим поступкам, к человеческим судьбам». Условия социалистического строя «необычайно расширили новые возможности литературы», она получила возможности небывалые, в ней совершаются процессы, которых она не знала в прошлом.

Мотивы социалистического гуманизма, которые так широко были развернуты в «Защите поэзии», здесь возникают с новой силой. Литература социалистического мира исходит из «Признания величия человека», ей свойственны невиданные возможности раскрытия «всего человека, всех человеческих способностей». Это поистине литература, способная «показать человека в его титаническом всемогуществе».

Гуманистический пафос социалистического реализма и требование полной правды, предельной глубины постижения действительности неделимы. Искусство и литература являются отражением действительности, но «следует обращать внимание на то, в каком именно зеркале она отражается. Бывают зеркала мутные и слепые, разбитые и кривые, зеркала безжалостные, искренние, всепрощающие, зеркала, которые подчеркивают лишь все некрасивое и которые не заставишь отразить что-либо хорошее о тебе». Всякая великая литература, литература социалистического реализма в том числе, может быть уподоблена «зеркалам, правдиво воспроизводящим действительность», «зеркалам красноречивым, как сама действительность, в которых сама правда (в отточенных предложениях, в убедительных образах) дает ответ на вопрос о том, какой должна быть настоящая жизнь, на вопрос о смысле нашего существования, на вопрос: «Что делать?»

И, конечно, подобная сила и подлинность отражения действительности прямо связаны с силой идейной убежденности художника, перед которым раскрывается современный мир во всей сложности. От этого зависит все. В «Поэтическом исповедании» широко исследуется проблематика формы.

Приводя яркий пример исключительного композиционного мастерства Арнольда Цвейга, являющегося настоящим «архитектором романа», Бехер показывает, что совершенство формы здесь — выражение огромного жизненного содержания.

Бехер не упускает из виду, что определенная часть литераторов в социалистических странах проявляет интерес к модернистским течениям, и убедительно показывает, что за внешней броскостью «ультрасовременных» эстетических программ модернизма нет ничего, кроме оглушительной пустоты. Тяготение модернистов к «абсурднейшему», «клинический характер» их произведений делают их, по словам Бехера, «общественно опасным злом и бичом искусства». Имея в виду некоторых молодых авторов, которых сбивает с толку самореклама модернизма, он прямо говорит о «маньяках новаторства», которые, утратив содержание, пытаются отыгаться исключительно на формалистическом фразерстве.

Разоблачая современные попытки идеализации старых модернистских течений, он приводит убедительные примеры из истории экспрессионизма: многие авторы, пытливо искавшие выхода из капиталистического тупика, были обмануты тогда иллюзиями чисто искусственного бунтарства.

Он говорит и о «раннем Бехере», имея в виду свое давно преодоленное экспрессионистское прошлое, и возмущается тем, что некоторые «ничему не научившиеся модники» пытаются навязать «абсурдный модернизм» молодому поколению, ссылаясь на то, что творчество «раннего Бехера» имело экспрессионистское направление.

Против модернистской концепции искусства Бехер выступает во всеоружии исторического опыта, который дало развитие социалистического реализма, во всеоружии глубоких знаний классического наследия, во всеоружии своего собственного писательского опыта, что делает его самым компетентным судьей в этих вопросах. Он выступает от имени социалистической литературы как всемирно-исторического движения. И Советский Союз с его колоссальной новаторской работой, учиться у которого — «значит учиться побеждать», советская литература, делающая все новые и новые открытия, постоянно служат ему ориентиром и опорой.

«Власть поэзии» («Macht der Poesie») первоначально представляла собой вторую часть «Поэтического исповедания». Впоследствии она была обособлена, что соответствует внутренней самостоятельности этой книги.

Продолжается нарастание силы теоретического обобщения. Над всем господствует мысль о такой литературе, которая способна «с мощной силой убеждения выразить исторически насущные проблемы эпохи», о полном использовании ею «превосходства нашего мировоззрения».

«Ведь сила нашего убеждения неодолима, ибо источник ее — сама жизнь и сама правда и ею руководит дух всего лучшего,

о чем мечтали, думали, что переживали и что было создано на памяти людской».

Масштабность суждений о литературе определяется тем, какие задачи ставит перед нею современная эпоха. Литература, достигающая уровня социалистического реализма, имеет возможность охватить действительность во всей ее сложности, показать не только торжество и победу, но и все то трагическое, через которое мы проходим. «Мы достаточно мужественны, чтобы посмотреть в лицо действительности, даже когда она для нас мучительна, когда она наполняет нас страданием», — говорит Бехер.

Проблематика социалистического гуманизма занимает видное место на страницах «Власти поэзии». Современная эпоха, которую часто называют «веком техники», по-настоящему должна обозначаться всегда как «эпоха человека», что стало истинным и оправданным после Октябрьской революции.

Сама проблема реализма, на всем протяжении истории связанная с проблемой человека, в условиях социалистического общества приобретает глубоко гуманистический смысл. «Реалистическое» становится равнозначным «подлинно человеческому», и становится бесспорным то, что «реалистическое раскрытие есть высшая форма художественного выражения, форма подлинно художественная, подлинно человеческая».

«Задача всего искусства, задача великого художника — воссоздать человека в целом», и это есть основное требование, предъявляемое к литературе социалистического реализма. Поэтичность самой действительности социалистического общества открывает совершенно новые возможности для поэзии — в возникающем здесь «царстве Человека и поэзия будет находиться в своем собственном царстве». Человек как «покоритель времени» все больше и больше вступает в кругозор современной литературы.

И речь идет, конечно, не о какой-либо «чрезмерной героизации», а о раскрытии подлинной действительности.

Бехер постоянно обращается к Ленину, ищет и находит у него ответы на самые сложные проблемы, которые перед ним стоят. Но Ленин для него не только величайший мыслитель. Бехер с поэтическим вдохновением говорит об «образе советского человека, воплощенном в Ленине, сформированном им». Это образ «нового человека, который рисовался в прекрасных мечтах человечества», это подлинный «покоритель времени», к изображению которого только подходит социалистическая литература.

И если в условиях буржуазного общества писатель так часто испытывает муки от сознания того, что «действительность

в высшей степени непатетична», и ищет спасения в иллюзиях, которые всегда тщетны, то «общество, неуклонно освобождающееся от убожества, требует пафоса и создает почву для подлинной патетики».

Проблемы классического наследства все время возникают перед нами в соотношении с перспективой нового. «Без всякого сомнения мы можем сказать, что в таком высоком начинании, как наше, гении классики — на нашей стороне». С другой стороны, «чтобы остаться в живых, все великое из прошлого нуждается в революционном сегодня». Мысль о непрерывном обогащении классического наследия, вступающего в связь с духовными запросами социалистического общества, проходит сквозь тетралогию.

Бехер хорошо знаком с ленинской теорией двух культур, приводит знаменитые положения и постоянно руководится ими, противопоставляя друг другу два направления современного литературного развития, защищая социалистическое, передовое, новое и развертывая наступление против упадочной культуры буржуазного мира, стремящейся выдать свое разложение за нечто сверхсенсационное.

Во «Власти поэзии» много внимания уделено сложным вопросам диалога и монолога в современной драме и в романе. Бехер подходит к этой проблеме как настоящий диалектик, возражая против поверхностных решений, не насыщенных всей сложностью действительности, не охватывающих все богатство человеческого характера.

Его требования к литературе очень высоки, это — требования подлинности в самом полном смысле слова. Желая подчеркнуть, что такой реализм изображения очень далек от натуралистического «копирования» действительности, он приводит известное изречение Либермана: «Чтобы нарисовать яблоко, которое на столе, его нужно рисовать так, как будто оно парит на один миллиметр над столом». Если этот либермановский миллиметр не уловлен, не будет соблюдена и реальная перспектива. И в этом напоминании о либермановском миллиметре смелость и окрыленность подлинного реализма сопоставлены с ремесленническим убожеством, старающимся придать изображению внешнее сходство.

С позиций социалистического реализма, способного охватить всю сложность современного мира, Бехер рассматривает все те псевдоноваторские претензии, которые так шумно рекламируются в буржуазном мире. И литературный распад «в нищезанском варварском смысле», который до сих пор еще дает о себе знать, и наисовременнейший Мики Спиллейн, уголовные романы которого являются характернейшим примером вырож-

дения литературы, превращения ее в проповедь убийства, насилия, кровожадности, и другие явления современной литературы, в которых находит свое выражение процесс обезчеловечения, идущий все дальше и дальше,— все это является предметом «хирургического» исследования.

Эта часть тетралогии содержит и «тему ФРГ», тему другой Германии, где литература существует в совсем иной атмосфере, чем в социалистической Германии. Это «атмосфера психоза», где господствует умонастроение, представляющее какую-то «отвратительную смесь жадности к жизни и страха», где аморальность проникла во все поры общественной жизни. Резко намеченный контраст двух Германий придает суждениям Бехера об общенациональном значении строительства социалистической культуры в ГДР глубочайший смысл.

4

Заключительная часть тетралогии — «Поэтический принцип» («Das Poetische Prinzip»).

Широчайшая перспектива социалистической литературы нашего времени, всемирно-исторический масштаб этой литературы, взаимодействие между советской литературой и литературами других стран социалистического мира, место литературы ГДР в этом процессе и все насущные проблемы развития передовой немецкой литературы составляют первый план книги, и мы видим, как новая эстетическая концепция возникает на основе стремительно накапливающегося богатейшего творческого опыта.

«Мы слишком мало теоретизируем, раздумываем, философствуем»,— говорит Бехер, имея в виду, что обобщение этого огромного опыта запаздывает и сама задача теоретического обобщения в высшей степени актуальна.

Само понятие «поэтического принципа», обозначенное в заглавии книги, Бехер связывает с особым значением современной эпохи. Мысль Гете — «все регрессирующие и охваченные разложением эпохи субъективны, все развивающиеся эпохи, напротив, имеют объективное направление» — Бехер приводит, чтобы особо выделить значение революционной объективности, глубоко свойственной социалистическому миру, выражающей его сущность.

«Это объективное направление и есть то, что определяет наш поэтический принцип». Иными словами, это принцип реализма в самом обязывающем значении этого понятия, реализма, который имеет достаточно сил, чтобы «проникнуть в суть вещей» и постичь всю ее грандиозную сложность.

И такая литература должна «создать для себя новые теоретические законы», которые имеют в своей основе ленинскую теорию отражения и которые способны охватить все-то, что предстает перед литературой в исторический момент, когда она «присутствует при основании нового человеческого порядка».

В такой момент «создание великой литературы» является исторической необходимостью.

Характернейшей особенностью социалистического реализма является то, что он в состоянии «открыть завтрашний день в сегодняшнем», и эта небывалая возможность столь «глубокого, всестороннего эстетического завоевания мира» налагает на писателя огромную ответственность участия в переустройстве мира.

«Дело писателя — художественно проникнуть в новые области нашей жизни». И прямо-таки ошеломляющее «преображение» действительности, которое происходит на глазах у художника, надо рассматривать как «процесс, полный противоречий и конфликтов», что требует особой творческой сосредоточенности, высокой идейности, прозорливости. «Нужно иметь мужество сказать то, что необходимо. И нужно иметь мужество не иметь мужества сказать то, что не необходимо».

Подчеркивая постоянно, сколь существенна для реализма его способность проникать в будущее, автор возводит это свойство к революционной сущности нового творческого метода: «О будущем может говорить только тот, у кого оно есть, и только у того есть будущее, кто в состоянии видеть то, что обычно называют перспективой, а она, в свою очередь, является выражением идейной концепции».

Проблематика формы в заключительной части тетралогии занимает особенно важное место. Прежде всего это диалектика нового содержания и соответствующей формы.

В частности, Бехер придает огромное значение процессу новообразования в области жанров, поскольку «законы искусства, находящие свое выражение в существе литературных жанров», вступают в определенное отношение с теми «новыми измерениями, новыми критериями», которые устанавливает социалистическое литературное движение, и весь процесс развития новой литературы с этим неразрывно связан.

«Жанры встают и предъявляют свои требования». Изучая этот процесс возникновения новых и изменения ранее существовавших жанров, мы не только обогащаем теоретическую мысль, но и помогаем литературе двигаться вперед.

Развитие и укрепление социалистического реализма не может не встречать враждебного сопротивления. Буржуазная культура цепко держится за свою гегемонию, и в противовес со-

циалистическому реализму выдвигается целый строй «исключаящих» его эстетических концепций, иногда открыто агрессивных, иногда замаскированных под «нейтральность».

В «Поэтическом принципе» атака против модернистских направлений в литературе капиталистического Запада особенно сокрушительна. Внимание Бехера сосредоточено здесь на обличье модернизма, кокетничающего со словом «современность». «Старое рядится под новое, чтобы его нельзя было выбить из его укрытий».

Но «только узколобые и близорукие люди могут сводить современное искусство к абстрактному искусству или сюрреализму». «Абстрактная или сюрреалистическая интермедия, разграниченная в искусстве нашего века, послужила, вопреки воле и без ведома ее авторов, лишь углублению художественного самопознания и утверждению реализма», поскольку это «много шуму из ничего» показало всю несостоятельность и пустоту громгласно провозглашенных обещаний.

Бехер обнажает природу пессимизма, который присущ модернистской литературе. Этот вошедший в моду отвратительный пессимизм «ни к чему не обязывает», и эти «денди ужаса» щебеляют своим наигранным отчаянием безо всякого риска.

«Не нужно пугаться трагически-гротескных вывертов подобных лютых литературных мещан и бояться раскрыть суть этих кривляний, часто переходящих в бешенство: это не что иное, как последние судороги пораженного насмерть подлого мещанства».

В противовес духовному кризису, охватившему буржуазную литературу, писатель социалистического мира, участник великого созидания, создает положительные ценности. Он выступает перед «самим форумом мировой истории», вся художественная концепция его творчества проникнута духом подлинных исканий, духом утверждения. Само понятие таланта приобретает «углубленный и расширенный» характер,— это не только врожденные способности, но и большая культура воспитания, большая подготовка к выполнению творческой задачи.

Творчество социалистического писателя несовместимо с чем-либо поддельным, ненастоящим, фальшивым. Он не становится «имитатором чувств» и предпочитает холодной изолированности «произведения, потрясающие душу». Речь идет о «создании великой литературы», которая выступает «на сцене, означающей мировую историю» (не опасаясь упрека, Бехер называет вещи своими именами и все время напоминает нам, что масштаб явлений делает самые высокие слова вполне уместными).

Два замечательных немецких писателя — Эрих Вайнерт и Бертольт Брехт — помянуты в книге «Поэтический принцип» как ушедшие. Это примеры величия, это вершины новой немецкой литературы. Ее классика.

Народность была стихией социалистической поэзии Вайнерта, и ее «потрясающая душа» действительность была мерой ее художественных достоинств.

Творчество Брехта явилось великим социалистическим открытием, ознаменовавшим, что «будущее наступило, начался грядущий век». Творчество Брехта принесло бесконечно много нового и уже становится классикой. «Сила мира, сила рабочего класса, социализма дали творчеству Брехта сознание силы, полноту силы, могущество силы, и оно излучает неодолимую мощь». В основе всего созданного им лежал «социалистический принцип, которому он служил», и его творчество представляет одну из самых значительных побед этого великого «принципа», которому служит и теоретическая тетралогия Бехера.

5

Словами автора можно сказать, что «присутствие Горького» постоянно чувствуется на всем пространстве его теоретического труда. Но это также и «присутствие» Ленина, который так много дал немецкому поэту и мыслителю.

Охватывая взором достигшее такого масштаба последнее произведение Иоганнеса Бехера, этот исторический документ современной литературы, мы убеждаемся, с какой силой проникновения запечатлены на его страницах перипетии большого идеологического сражения. Победа нового во всемирной литературе показана здесь не только в поразительных по своему значению результатах, но и в самом ходе схватки, в самом процессе утверждения. Поэтому критика буржуазного литературного распада занимает в тетралогии важнейшее место, и вся потрясающая конкретность нового воспринимается с особой наглядностью именно на фоне этого контраста.

Ленинская концепция двух культур, из которой исходит в своих обобщениях Бехер, дает ему возможность показать все напряжение и всю ожесточенность борьбы внутри каждой национальной культуры буржуазного общества, борьбы, исход которой определяется не теми или иными случайными обстоятельствами, а всем процессом исторического развития современности.

В 1956 году на съезде немецких писателей Бехер сказал, обращаясь к тем, кто противопоставляет социалистическому реа-

лизму соблазны декадентского распада: «Мы, немецкие писатели, научены тяжелым и горьким опытом нашей истории, и мы не позволим себя одурачить, не пойдем на поклон к идолу безжизненного, бездушного, обезчеловеченного искусства».

Эта отповедь сторонникам эстетического компромисса между реакцией и прогрессом, столь же неприемлемого, как и всякий другой идеологический компромисс, проникнута чисто бехеровской уверенностью в силах литературы, которой принадлежит будущее.

Контраст мира без будущего и мира, который полон живого интереса к будущему, постоянно возникает в «Опытах».

Литература получает такую гигантскую целеустремленность, какой она никогда не могла иметь, пока не «окончилась предистория человечества и началось царство Человека».

«Речь идет о том, чтобы изменить человеческий климат, ибо общественная погода плоха... И мы должны не только предсказывать погоду, но и делать ее. Мы в состоянии изменить климат и превратить плохую погоду в ясную, великолепную».

Творческое всемогущество социализма бросает свой свет на новую литературу, ее отважные поиски, ее подлинно гуманистические устремления. Оно проявляется и в том, что подлинная творческая свобода обеспечивается самой сущностью социалистического искусства.

«Наша творческая свобода заключается в том, что мы согласны с принципом, которому служим, иными словами — наша творческая свобода заключается в том, что мы сами с собой согласны и сами себе служим».

Это еще одно яркое свидетельство того, что эстетическая программа коммунизма полностью и во всем совпадает с чаяниями и стремлениями достойнейших писателей нашего времени.

Впечатляющей особенностью тетралогии является активность ее отношения к текущим явлениям литературы. Бехер всегда стремился оказать своими оценками и соображениями прямое воздействие на современное литературное развитие, внушить новой немецкой литературе уверенность в своих силах, научить ее правильно ценить великое наследие классики, научить подлинной диалектике новаторства, прямо связанного с новой действительностью и непримиримо враждебного по отношению к модернистским обманам.

Бехер выступает в «*Vermählungen*» как основоположник социалистической немецкой литературы, и своей неустанной работой мудрого и проницательного обобщения он четко и точно наметил магистраль ее развития.

Вышедшая в 1962 году обширная антология «Иоганнес Р. Бехер. О литературе и искусстве» («*Über Literatur und Kunst*») со-

держит ряд более поздних работ, а также некоторые работы, предшествовавшие «Опытам» или не включенные в них.

Мы позволим себе привести один отрывок из антологии, еще раз свидетельствующий о том, какая неукротимая мощь отличала всегда творческие выступления Бехера:

«Литература, которая не возвещает новое, не воплощает новое, не может притязать на значительность. Мы возвестили новое, мы воплотили новое. К этому новому относится и наше постоянное стремление создать новый живой образ нашей великой немецкой литературы и, учась у нее, оказаться достойными ее. Ибо мы знали — и никто никогда не лишит нас этой уверенности, — что мы только в том случае сумеем защитить и сохранить достижения прошлого, если присоединим к ним новые, еще более значительные достижения. Мы не переставали стремиться к самому высокому и делом служить рабочему классу, так же как служили прежде величайшие представители человечества своему классу.

Необходимо подчеркнуть эти факты, чтобы показать, что наша литература не возникла откуда-то более или менее случайно или что она искусственно «сделана», — она была исторической необходимостью, пробивала себе дорогу и мужала в суровых, ожесточенных боях. Наши писатели находились всюду, где надо было выставить против фашизма голову, а также и кулак, и история этих лет свидетельствует о том, что наши поэты — в первую очередь Эрих Вайнерг — не только были исполнены желания выступать на митингах перед тысячами и тысячами людей со смелым и зажигательным поэтическим словом, наделяя его новой силой, — но писатели наши не щадили себя и не плошали в уличных боях и словесных битвах. Это не была литература для лакомок и снобов, для пресыщенных, для жаждущих сенсаций. Но это не была и литература зевающей скуки, для ханжей и лицемеров. Это была литература пионеров, литература засученных рукавов, литература великодушных, уничтожающих атак на господствующий класс, литература, выкорчевывающая чащи предрассудков, дикости, разрезающая, словно ножом, джунгли капиталистической анархии.

Ибо новое возникает только тогда, когда человек целиком захвачен новым и без малодушия и боязливости отваживается на целое, наступает на целое. Так же, как истина становится целостной лишь в процессе своего осуществления, чтобы затем открыть нам новые истины, так и литература выполняет свою задачу целиком лишь тогда, когда ее образы становятся реальностью и когда она энергично борется за то, чтобы ее постулаты обрели реалистический характер».

Своим поэтическим творчеством и своими теоретическими работами Иоганнес Бехер послужил не только победе социалистического реализма в немецкой литературе, но и его широкому распространению и развитию во всемирном масштабе. Историческая закономерность тех глубинных изменений, которые совершаются в наше время во всемирной литературе, раскрыта в тетралогии с силой обобщения и с прозорливостью, делающими этот последний труд Бехера достойным продолжением и развитием того, что совершено было для теории социалистического реализма Горьким.

СОДЕРЖАНИЕ

Гете	3
Шиллер	16
Иоганнес Р. Бехер	26

Иван Иванович Анисимов
СОВРЕМЕННОСТЬ КЛАССИКИ

Редактор — **П. А. КРАВЧЕНКО.**

Технический редактор Я. М. Борисов.

Сдано в набор 1/VI 1971 г. А 08185. Подписано к печати 22/VII 1971 г.
Формат бум. 70×108¹/₃₂. Объем 2,10 условн. печ. л. 2,69 учетно-изд. л.
Тираж 100 000. Изд. № 1574. Заказ № 1408.

Ордена Ленина и ордена Октябрьской Революции типография
газеты «Правда» имени В. И. Ленина,
Москва, А-47, ГСП, ул. «Правды», 24.

**ЛУЧШИЙ СПОСОБ
ХРАНЕНИЯ ДЕНЕГ В ПУТИ —
АККРЕДИТИВ
СБЕРЕГАТЕЛЬНОЙ КАССЫ**



Аккредитив сберегательной кассы — удобный способ хранения денег в пути — при командировках, поездке на курорт, в экскурсию и т. д. Аккредитивы приобрели в нашей стране широкую популярность. Ими пользуются миллионы трудящихся.

● **АККРЕДИТИВ** — ИМЕННОЙ ДОКУМЕНТ, по которому деньги, внесенные в сберегательную кассу одного города или района, можно получить в сберегательной кассе любого другого города или района. Деньги по аккредитиву выплачиваются по предъявлении его владельцем паспорта или документа, заменяющего паспорт.

● **ВЛАДЕЛЕЦ АККРЕДИТИВА** может доверить получение денег по аккредитиву другому лицу.

● **СУЩЕСТВУЮТ АККРЕДИТИВЫ ДВУХ ВИДОВ:** на любую сумму до 1000 рублей включительно и в 300 рублей. Каждому желающему может быть выдано по его просьбе несколько аккредитивов.

● **ПО АККРЕДИТИВУ** до 1000 рублей деньги выплачиваются сберегательной кассой сразу в полной сумме, внесенной на аккредитив. Деньги по аккредитиву в 300 рублей можно получить полностью либо по частям.

● **ВЛАДЕЛЬЦУ АККРЕДИТИВА** выдаются два документа — аккредитив и контрольный лист к нему, которые следует хранить раздельно.

Управление гострудсберкасс
и госкредита РСФСР

