

неправомерным при любом способе рассмотрения полностью изымать мистическую литературу из культурно-исторического контекста эпохи, иначе имеет место упрощенный способ рассмотрения, чрезмерно акцентируется только одна тенденция [7, S. 314].

Работы наиболее последовательных поборников данной теории, которые были приведены выше, убеждают нас в справедливости выводов П. Динцельбахера. Нет никаких оснований заниматься «узким спецификаторством», анализировать литературу «через голову культуры», что противоречит самой природе литературы, являющейся неотъемлемой частью культуры. Эта мысль принадлежит М.М. Бахтину, предупреждавшему об опасностях, таящихся в розысках «единоспасающего метода» в такой молодой науке, как литературоведение: «Оправданны и даже совершенно необходимы разные подходы, – подчеркивал ученый, – лишь бы они были серьезными и раскрывали что-то новое в изучаемом явлении литературы...» [8, С. 329; 331].

ЛИТЕРАТУРА

1. Ringer, Siegfried. Viten und Offenbarungsliteratur in Frauenklöstern des Mittelalters: Quellen und Studien / S. Ringer. – München: Artemis, 1980.
2. Abendländische Mystik im Mittelalter: Symposium Kloster Engelberg 1984 / hrsg. von Kurt Ruh. Stuttgart: Metzler, 1986.
3. Peters, Ursula. Religiöse Erfahrung als literarisches Faktum: Zur Vorgeschichte und Genese frauenmystischer Texte des 13. und 14. Jahrhunderts / U. Peters. – Tübingen: Niemeyer, 1988.
4. Гуревич, А.Я. Западноевропейские видения потустороннего мира и «реализм» средних веков: Труды по знаковым системам. VIII. К 70-летию академика Дмитрия Сергеевича Лихачева / А.Я. Гуревич // Учен. записки Тартус. ун-та. Тарту, 1977. Вып. 41.
5. Benz, Ernst. Die Vision: Erfahrungsformen und Bilderwelt / E. Benz. – Stuttgart: Ernst Klett, 1969.
6. Zeitschrift für Germanistik. Neue Folge: Bern [u.a.]: Europäischer Verlag für Wissenschaft. 1993. Nr. 1.
7. Dinzelbacher, Peter. Mittelalterliche Frauenmystik / P. Dinzelbacher. – Paderborn [u.a.]: Schöningh, 1993.
8. Бахтин, М.М. Эстетика словесного творчества / М.М. Бахтин. – М.: Искусство, 1979.

Ю.Л. Цветков (Иваново, ИвГУ)

СОВРЕМЕННАЯ СТРАТЕГИЯ ГЕРМАНСКОЙ ФИЛОЛОГИИ: ОТ МОДЕРНА К МОДЕРНИЗМУ

Литературоведческая стратегия в отечественной науке традиционно начинается с понятия «модернизм» и ограничивается хронологическим развитием литературы: от модернизма к постмодернизму. При этом термин модернизм, чрезвычайно важный для культуры всего XX века, предстает искусственно привнесенным в складывающуюся культурную ситуацию, которая характеризовалась динамичным развитием художественных, литературных и иных направлений. При рассмотрении стратегии германской филологии: от модерна к модернизму и постмодернизму – устанавливается генетическая связь с другим важным понятием – модерном, термином, изобретенным немецким романтиком Фридрихом Шлегелем (die Moderne) в противоположность уже существовавшему понятию античности (die Antike). Неологизм «модерн», возникший в ранних статьях Ф. Шлегеля, оставался неостребованным почти целое столетие, приобретя в конце XIX века искусствоведческое толкование, а в конце XX века модерн оказался точкой отсчета новой литературоведческой стратегии.

В последнее десятилетие российское гуманитарное знание стремится к выдвиганию концептуально сильных научных проектов, которые могли бы конкурировать на мировом рынке идей. Особое внимание уделяется переходным периодам, зонам «повышенного риска», для которых характерна неопределенность доминант литературного процесса: «Лишь последующее развитие литературы позволяет ответить на вопрос, в каком направлении произошел переход, внутри же периода он ощущается как некая неясность, повышенная изменчивость, заметная аморфность большого числа явлений» [1, с. 10]. В постперестроечное время появилась также возможность обратиться к опыту современной западной, в данном случае, к философско-эстетической мысли на немецком языке. В ней существование глобальных теорий (по Ж.-Ф. Лиотару «метанарраций») хотя и проблематично, поскольку ставится под сомнение сама целесообразность масштабных теоретических проектов, но все-таки возможно. Без усвоения отечественной наукой базовых ориентиров зарубежной культурологии, таких как модерн, не могут быть заложены основы для обобщающих начинаний многих исследовательских проектов.

Для отечественного гуманитария понятие модерн ассоциируется с периодом развития мировой культуры 80–90-х годов XIX века и начала 1900-х годов, прежде всего, со стилем модерн, а также с

архитектурой, живописью и прикладным искусством модерна, ставшими общеупотребительными терминами в российском искусствознании. Их объединяет стилевая доминанта, то есть формальная категория, «ибо она означает общность пластического языка, общность художественной формы» [2, с. 28]. «Стиль модерн» в искусстве охватывает почти все европейские национальные культуры: во Франции и Бельгии – ар нуво, в Германии – югендстиль, в Австрии, Чехии, Польше – стиль сецессион, в Англии – новый стиль, в Италии – стиль Либерти, в Испании – модернизм, в США – Чикагская школа.

Стиль модерн не был единым художественным направлением, а объединял множество различных стилевых течений, противостоящих академическому историзму и эклектизму: «... в целом модерн несет на себе груз прошедшего времени – особенно всего XIX века. Он «утомлен» тем, что зародилось раньше и видоизменялось на своем пути, – романтизмом, панэстетизмом, поисками красоты» [2, с. 25 – 26].

Утратив к середине XIX века свое важное качество – синтетичность, искусство вновь выдвигает идеал жизнестроения, провозглашенный ещё Фридрихом Шиллером в «Письмах об эстетическом воспитании» (1795). Известный искусствовед Д.В. Сарабьянов подчеркивает «своеобразную эстетическую автократию», которая захватила все области художественного творчества на рубеже XIX–XX веков и стала модой, проникая в массовое сознание: «красота и её непосредственный носитель – искусство – наделялись способностью преобразовывать жизнь, строить её по некоему эстетическому образцу, на началах всеобщей гармонии и равновесия. Художник – творец красоты превращался в выразителя главных устремлений времени» [2, с. 62]. Эстетически завоевывая все стороны жизни человека, его быт и среду обитания (своеобразный «стиль жизни»), во многом руководствуясь идеями романтизма (синтез натурального и условного), символизма (преображение реальности) и заметно активизируя историческую и культурную память (европейскую и восточную), модерн создал новые флореальные, органические, геометрические формы в области архитектуры, живописи и декоративно-прикладного искусства. Например, во флореальном течении искусства модерна «копировались природные формы, прежде всего растительные, с подчеркиванием их динамики, движения, роста – линии вьющихся, волнистых растений: лилий, камыша, цикламенов, ирисов» [3, с. 335].

Стиль модерн оказал влияние на некоторые содержательные стороны и принципы организации художественного текста, во многом определяя характер иконографических и стилистических заимствований. Ярко выраженное орнаментальное начало стиля модерн воздействует на композицию и стиль художественного текста. Так, например, отмеченные выше элементы флореальной орнаментики приобретают в тексте произведений Оскара Уайльда (1854–1900) «декоративную, стилеобразующую функцию, участвуют в создании атмосферы. Выстраивание пространственной модели сада, откликающейся в зависимости от контекста новыми смыслами, обнажает установку автора на выявление семантической многоплановости мотива. В произведениях модерна трактовка пространства "становится не реально-предметной, а, скорее, ассоциативной" (Д.В. Сарабьянов), отсюда отсылка к различным культурным пластам» [4, с. 161–162].

В отличие от искусствоведческого толкования термина и его сходного бытования в области литературоведения модерн в культурном сознании носителей немецкого языка представляет собой ключевой феномен, обозначающий эпоху и идеологию. Он имеет направленное развитие и permanently предопределяет своеобразную систему координат постмодернизма. Макроэпохальное значение модерн приобретает при диахроническом рассмотрении дискурса культуры. Существенным моментом при этом оказывается характер внутренних связей, одновременно и противоположно направленных в контексте различных периодов развития модерна, рассматриваемых нами как микроэпохи. Эти относительно самостоятельные и не столь продолжительные во времени фазы модерна легитимно упорядочиваются, стабилизируются и создают различные концептуальные парадигмы, имеющие, например, в литературе традиционные дефиниции: романтизм, реализм, символизм, импрессионизм и т.д. Их синхронистическая самобытность создается оригинальными микроэпохальными концептами мира и человека.

Произвольность конструкта интерпретатора заметно проявляется, во-первых, в широко дискутируемой проблеме зарубежной культурологии о точке отсчета, например, литературного модерна. Немецкие философы Вальтер Беньямин (1892–1940) и Теодор Адорно (1903–1969), немецкий эстетик Гуго Фридрих (1904–1978) и французский гуманитарий Ролан Барт (1915–1980) связывают появление модерна с духовным кризисом после 1848 года. Немецкие литературоведы Ганс Зедльмайр, Герт Маттенклотт и Сильвио Виетта фиксируют зарождение модерна со времени после поражения Великой французской революции и крушения рационалистической идеологии.

Во-вторых, неясной остается принадлежность к модерну многих известных писателей XIX и XX веков. У В. Беньямина, Т. Адорно и Г. Фридриха имя Генриха Гейне (1797–1856) прочно ассоциируется с модерном. Для Адорно первым романом модерна является «Воспитание чувств» (1869) Гюстава Флобера (1821–1880). Лирика Гуго фон Гофмансталя для Г. Фридриха не относится к современной поэзии, а его же новелла «Письмо лорда Чэндоса Фрэнсису Бэкону» (1902), свидетельствующая о кризисе языка отправителя письма, признается эпохальным документом литературного модерна. Если для Г. Фридриха модерн

представляет собой «антиромантическое движение», то для литературоведов К.Х. Борера и Х. Зедльмайра он непосредственно воплощает романтические идеи.

В-третьих, Т. Адорно считает примечательным признаком модерна отдаленность его от реализма, напротив же, американский философ Фредерик Джеймисон (р. 1934) и немецкий литературовед С. Виетта рассматривают реализм в рамках модерна [5, S. 1287]. Таким образом, противоречивость и многообразие точек зрения в восприятии ценностного статуса модерна, несмотря на обилие различных концептов и сравнительных штудий, определяют остроту современных дебатов на эту тему, неисчерпанность которой могла бы стать для отечественных исследователей широким и самостоятельным проблемным полем.

Этимология слова модерн отсылает нас к поздней античности. Образованная от латинского слова *modo* (только что, сейчас) форма имени прилагательного *modernus* (одновременный, теперешний, новый) зафиксирована в конце V века у Геласиуса [6, S.5]. В XV веке во французском языке в обиход вошло слово *moderne* со значением новый, свежий, модный. Немного позже это слово было зафиксировано в английском языке и обозначало происходящее сейчас. Лишь в XVII веке *modern(e)* заимствуется из французского языка в немецкую словесность, а его смысл тесно соприкасался со значением модный. В европейском культурном обиходе слово модерн широко бытовало благодаря «Спору древних и новых», который возник в 1687 году между Шарлем Перро (1628–1703) и Французской Академией. Как известно, в поэме «Век Людовика Великого» Перро выразил сомнение в авторитете античных писателей и противопоставил им новую французскую литературу. Хотя Перро не удалось отстоять свои идеи, и он склонился к компромиссному решению, дискуссионный характер спора привел к дальнейшим историческим завоеваниям. Они выразились в признании равноправия различных эпох, каждая из которых может быть по-своему оригинальна. Понятие модерна предвосхищает, по мнению Г.-Р. Яусса, новое историческое сознание Просвещения, а партия современных во главе с Перро высказала мысль о прогрессе, которую разработали естественные науки [6, S. 29].

Наиболее интересной работой по эстетическому дискурсу модерна можно считать исследование Г.-Р. Яусса «Штудии по эпохальному изменению эстетического модерна». В эстетике как определенной области знаний, обособившейся в середине XVIII века в трудах немецкого философа Александра Готлиба Баумгартена (1714–1762), наиболее яркой страницей, считает Яусс, был рубеж XVIII и XIX веков, двойственный характер которого предвосхитил Жан-Жак Руссо (1712–1778) в знаменитых трактатах 1750 и 1754 годов. Вера в прогресс и триумф просвещенного разума обнаруживает после поражения Великой Французской революции свою оборотную сторону – наступающее отчуждение от рациональной философии и общественной активности. Прогресс одновременно являл потенциал свободы и реальность эксплуатации человека. Руссо тем самым выразил, по мнению Яусса, магистральную проблематику модерна: обнаруживающиеся расхождения ожиданий личности и конкретного опыта её реальности, которые закреплялись в эстетике и художественном творчестве. В стремительно меняющемся мире эта черта становится свойством общественного сознания. Великая французская революция, считает Яусс, перерезала ленточку между прошлым и настоящим европейского человека и способствовала появлению проектов «эстетической революции» раннего немецкого романтизма, в котором формулируются основные идеи модерна как идеологии в трудах Ф. Шиллера и Ф. Шлегеля [7, S. 82 – 89].

Иоганн Фридрих Шиллер (1759–1805), противопоставляя в известном трактате «наивную» и «сентиментальную» поэзию (1796), во многом предвосхитил пути развития современных идей в эстетике. Он ставил вопрос, была ли сентиментальная поэзия завоеванием или потерей естественного природного начала. Современная поэзия для него означала «искусственное состояние природы», в котором рязединялось всё, что было ранее целостным. Преодолеть самоотчуждение, по Шиллеру, возможно лишь в искусстве. Поэтому современный сентиментальный век для него – это век утра и век искусства. Тем самым Шиллер постулирует важную роль эстетического сознания, доминирующего вплоть до постмодернизма [8, S. 437 – 439].

Фридрих Шлегель (1772–1829) в статье «Об изучении греческой поэзии» (1797), в которой впервые появился неологизм модерн, современную эпоху – модерную – определяет тем, что в ней теряются претензии на объективность и вера в «чистые законы». На месте объективности античности появляется субъективное и «интересное» – кратковременное, незаконченное и преходящее состояние, в котором царит хаотичность и происходит некий слом, по словам Шлегеля, «эстетическая революция». Неотъемлемые признаки модерна – фрагментарность и переоценка всех прежних поэтических ценностей. Для Шлегеля модерн – это определенная эпоха, получающая смысл не потому, что она находится в оппозиции к древним, а потому, что в переходное время место объективного занимает субъективное начало [9, S. 45 – 48, 203 – 308]. В представлении романтика эстетика присутствуют черты, предвещающие важные черты постмодернистской эстетики. Неслучайно поэтому некоторые критики находят в Шлегеле прямого предшественника постмодернизма [10, S. 141 – 160].

Новый эстетический прорыв модерна, считает Яусс, знаменует программное стихотворение «Зона» цикла «Алкоголи» (1913) Гийома Аполлинера (1880–1918), в котором поэт прощается со старым

миром прошлого, чтобы прокламировать красоту городской цивилизации и искусство индустриального общества. По оценке Яусса, Аполлинер основывает новую эстетику симультанизма: разрозненных обрывков и их монтажа, аналогом чего может служить кубистическая (П. Пикассо, Ж. Брак, Х. Грис) и орфическая живопись (Р. Делоне, Ф. Купка). Эпатирующее начало модерна проявляется здесь в самоотчуждении распавшегося на части субъекта, который воспринимает фрагменты-воспоминания о своей жизни как встречу с чужим «я». Потеря целостного опыта, который не могут воскресить отрывочные воспоминания, а также попытка ухватить утраченную идентичность в погоне за «потерянным временем» (М. Пруст) представлены в «Зоне» многоголосием отчужденного субъекта. Первые коллажи Пабло Пикассо (1881–1973) могут рассматриваться как своеобразная иллюстрация к стихотворению Г. Аполлинера [10, S. 216 – 256].

С. Виета, профессор университета в Хильдесхайме, предлагает концепцию немецкоязычного литературного модерна. Глубокий кризис сознания западного человека после Великой французской революции, считает Виетта, убедительно эксплицируется в произведениях Фридриха Гёльдерлина, йенских романтиков, Генриха фон Клейста, Георга Бюхнера, Фридриха Ницше, Гуго фон Гофманстала, Райнера Марии Рильке, Роберта Музиля, Франца Кафки, Ингеборг Бахман, Томаса Бернхарда и Петера Хандке. Литературный модерн, по мнению Виетта, начинается с появления самостоятельных утопических художественных концепций мира и человека, в которых вначале достаточно робко, а затем всё сильнее звучат критические голоса недовольства и неприятия по отношению к научно-техническому и социально-экономическому развитию общества, которое своими разумными доктринами и силой власти ограничивает природную полноценность и свободу волеизъявления человека, превращая его в однобокую, ограниченную и ущербную конструкцию рационального антропоцентрического мышления [11, S. 10].

Первым шагом раннего модерна С. Виетта считает обособление формального языка и стремление к утверждению автономности литературы, которая пока ещё не отграничивается от действительного мира защитными теориями «чистого искусства», но становится утопической ради примирения человека с собой и природной средой. Кризис современного сознания адекватно проявляется и в языке. Специфическими средствами иронии, пародии, сатиры, эстетикой безобразного и фрагментарностью литературный модерн участвует в процессе деконструкции традиционной метафизики и теологии. Конституирующей чертой модерна как макроэпохи выступает его принципиальная оппозиция к философскому рационализму и общественному цивилизационизму. По мнению С. Виетта, «все центральные проблемные узлы литературного модерна уже запрограммированы в историко-философских началах раннего модерна», в частности в новелле йенского романтика Вильгельма Генриха Вакенродера (1773–1798) «Достопримечательная музыкальная жизнь композитора Йозефа Берглингера» (1797), в которой автор утверждает, что прекрасное в искусстве и, прежде всего, музыке можно постичь только чувством [11, S. 11].

Итак, макроэпохально модерн эксплицируется как исторически и саморефлективно сложившийся культурный феномен, появившийся более двухсот лет тому назад в западноевропейских странах. Модерн – это ожидаемое и необходимое для функционирования культуры явление, возникшее первоначально из понятий современности, новизны и моды и сохраняющее имплицитно этот основополагающий смысл, не ограничиваясь им. Модерн в понимании одних современных исследователей служит перспективой модернизации общества, и поэтому такой проект остается открытым (Ю. Хабермас), для других модерн представляет собой историко-философскую и литературно-художественную категорию как специфическое мироощущение, наиболее полно выражающееся в отчуждении человека в мире рациональной упорядоченности и общественного угнетения. Формами их неприятия становятся современные философия, эстетика, литература и искусство с их воплощением идеи автономности личности и её самоопределения. По точному замечанию Т. Адорно, «"модерн" определяется общественным образом в результате конфликта с производственными отношениями и внутриэстетически, путем отказа от уже использованных и устаревших приемов художественной техники» [12, с. 53]. В модерне не существует ничего умеренного и усредненного. Это энергия, распространяющаяся на критическое восприятие как природного мира и социума, так и средства художественной выразительности, формы, техники или языка. Модерн радикализируется в своем развитии путем отрицания наступающего цивилизационизма до форм неприятия и разрыва с ним. Модернизм в таком контексте представляет собой термин, сложившийся как аналог современных инноваций с начала XX века. Его можно рассматривать в контексте развития макроэпохального модерна как период наиболее смелых и удачных экспериментов писателей, художников и композиторов XX века, начиная с Марселя Пруста, Джеймса Джойса, Франца Кафки, Пабло Пикассо, Василия Кандинского, Арнольда Шёнберга, Альбана Берга и других. Модернизм принципиально не принимает одномерную и конечную картину мира и раз и навсегда данного человека. По авторитетному мнению А.М. Зверева, модернизм противостоит «принципу репрезентации»: «Для модернизма характерно пристрастие к изображению действительности как хаоса и абсурда; личность чаще всего описана в контексте её отчужденности от социума, законы которого ею воспринимаются как непостижимые, алогичные и иррациональные. Ситуация отчуждения, с которой человек сталкивается и в общественной, и в

частной жизни, постоянно убеждаясь в невозможности реального взаимопонимания и диалога с другими, порождает комплекс "несчастливого сознания", воссозданный во многих наиболее значительных произведениях модернизма, начиная с творчества Ф. Кафки» [13, стб. 568].

Современное отечественное литературоведение, обходясь, большей частью, без термина модерн, предполагает наличие подготовительной эпохи модернизма, а именно романтизма, в котором обнаруживаются многие сходные идеи, мотивы и жанры. Поиски отечественными литературоведами новых подходов в изучении романтизма привели к концепции, в которой художественные явления XIX века рассматриваются как явления «романтической эпохи» в широком смысле (М.В. Толмачёв, М.И. Бент, И.В. Карташова, Д.Л. Чавчанидзе, С.Н. Зенкин). Такое понимание романтической эпохи, в которой начинают складываться предмодернистские тенденции, можно с полным правом назвать «модерным».

Модерн не отрицает сложившиеся исторические литературные и художественные направления и школы, так называемые «измы». Многие из них обнаруживают современные или даже постмодернистские черты, которые могут вскрываться сразу и скандально или спустя много лет. Исследовательская парадигма макроэпохи модерн в немецкоязычных странах предполагает изучение качественно различных исторических микроэпох, развивающихся во всей диахронно-синхронной сложности, дискурсивной динамике, начиная с раннего модерн: романтическая эпоха XIX века, зрелого (или исторического) модерн: рубеж XIX–XX веков, модернизма (или классического модерн) в общепринятом в нашей культурологии понимании и постмодернизма: последняя треть XX века. Таким образом, отвечая на вопрос: «Романтизм или ранний модерн?», выстраивается новая литературоведческая стратегия, эксплицитно проявившаяся под конец прошлого века с целью саморефлексивной организации литературно-эстетических феноменов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Луков, В.А. Теоретические основы истории литературы / В.А. Луков // История литературы: Зарубежная литература от истоков до наших дней. – М., 2003.
2. Сарабьянов, Д.В. Модерн. История стиля / Д.В. Сарабьянов. – М., 2001.
3. Власов, В.Г. Стили в искусстве / В.Г. Власов. – СПб., 1995. Т.1.
4. Ковалева, О.В. О. Уайльд и стиль модерн / О.В. Ковалева. – М., 2002.
5. Bürger, P. Moderne / P. Bürger // Fischer Lexikon Literatur. – Frankfurt a. Main, 1997.
6. Freund, W. Modernus und andere Zeitbegriffe des Mittelalters / W. Freund. – Köln; Graz, 1957.
7. Jauss, H.R. Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne / H.R. Jauss. – Frankfurt a. Main, 1989.
8. Schiller, F. Über naive und sentimentalische Dichtung / F. Schiller // Philosophische Schriften. Erster Teil. Bd. 20. – Weimar, 1962.
9. Schlegel, F. Über das Studium der griechischen Poesie / F. Schlegel. – Godesberg, 1947.
10. Behler, E. Friedrich Schlegels Theorie des Verstehens: Hermeneutik oder Dekonstruktion? / E. Behler // Die Aktualität der Frühromantik. Paderborn, 1987.
11. Vietta, S. Die literarische Moderne: Eine problemgeschichtliche Darstellung der deutschsprachigen Literatur von Hölderlin bis Thomas Bernhard / S. Vietta. – Stuttgart, 1992.
12. Адорно, Т.-В. Эстетическая теория / Т.-В. Адорно. – М., 2001.
13. Зверев, А.М. Модернизм / А.М. Зверев // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2001. – Стб. 566–571.

Т.В. Кудрявцева (Москва, ИМЛИ РАН)

О КОНЦЕПЦИИ КОЛЛЕКТИВНОГО ТРУДА «ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ ГЕРМАНИИ: XX ВЕК» (В ДВУХ ТОМАХ): МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ И ПРАКТИЧЕСКИЕ РАЗМЫШЛЕНИЯ

Цель настоящего труда – создание в рамках жанра академической истории литературы целостной и объективной картины литературного процесса в Германии XX века. Авторский коллектив, который помимо специалистов ИМЛИ РАН представлен ведущими германистами России, работающими в различных научно-образовательных учреждениях страны (Н.С. Павлова, Е.А. Зачевский, А.А. Гугнин, Г.В. Якушева, А.И. Жеребин, В.Г. Зусман, Н.Т. Рымарь, В.А. Пронин и другие), рассматривает изучение основных периодов и направлений литературного процесса в Германии XX веке как органическое продолжение и переосмысление той гигантской работы, которая была проделана учеными ИМЛИ АН СССР, и увенчалась выходом в свет коллективных трудов «История немецкой литературы»: в 5 томах под общей редакцией Н.И. Балашова, 1962–1976; «История литературы ФРГ» под редакцией И.М. Фрадкина,