

**МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ РЕСПУБЛИКИ БЕЛАРУСЬ
УчРЕЖДЕНИЕ ОБРАЗОВАНИЯ
«ПОЛОЦКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»**

**РОМАНО-ГЕРМАНСКАЯ ФИЛОЛОГИЯ
В КОНТЕКСТЕ НАУКИ И КУЛЬТУРЫ**

Международный сборник научных статей

**Новополоцк
ПГУ
2013**

НЕМЕЦКАЯ ЛИТЕРАТУРА

А.В. Добряшкина (Москва, ИМЛИ РАН)

НЕМЕЦКИЕ ПИСАТЕЛИ В ЭМИГРАЦИИ (1933–1945)

«Грязная ложь притязает на власть в этой стране. Она орет, вопиет в залах собраний, из микрофонов, со столбцов газет, с киноэкрана. Она разевает пасть, и из этой пасти разит вонью, эта вонь многих гонит прочь из этой страны, а те, кто вынужден остаться, страдает, как в вонючем застенке»¹, – так обрисовал атмосферу Третьего рейха Клаус Манн в романе «Мефистофель».

Приход национал-социалистической партии к власти в 1933 г. выгнал прочь из Германии действительно многих: по разным данным от 1500 до 2500 писателей, без учета художников и артистов. Эти весьма приблизительные цифры наводили участников массового бегства на мысль о том, что эмигрировали не авторы, а вся немецкая литература. Альфред Дёблин, пытаясь одним из первых осмыслить новый статус немецкой литературы, замечает в своем исследовании 1938 г.: «...с 1933 г. немецкая литература разорвана на две части: на часть, которая продолжает существовать в пределах Германской империи [...], и часть за этими пределами. Последнюю следует без особых рассуждений назвать литературой изгнания (Exilliteratur)»². Однако уже через несколько страниц Дёблин уточняет: речь идет «о немецкой литературе за рубежом», для которой «некоторые изобрели понятие “литература изгнания”». Сегодня, когда литература Третьего рейха стала предметом серьезных научных исследований, говорить о полностью эмигрировавшей за границу немецкой литературе неправомерно. Глазами современников такая оценка была вполне естественной, хотя и далекой от реальности. Исследователь Франк Троммлер называет подобное желание определить особый статус эмигрантской литературы «собственной формой национализма»³, которому в первую очередь свойственно стремление «воплощать лучшую Родину». Действительно, с исторической точки зрения, эта эмиграция имела свои уникальные отличительные черты: число эмигрантов Третьего рейха не знало в истории Германии аналогов; большей части творчества эмигрантов был свойственен политически-пропагандистский характер; при этом постоянно возрастала дистанцированность от реальности на родине, а вместе с ней – и мера трудностей, связанных с возвращением.

Каковы бы ни были исторические особенности эмиграции 1933–1945 гг., созданную в это время литературу все же нельзя считать особым этапом художественного процесса, понятием, обобщающим эстетические тенденции развития немецкой литературы в период правления Гитлера. Части эмигрантов удалось продолжить доэмигрантские линии своего творчества, причем не только художественные, но и политические; часть авторов, в первую очередь драматурги, была вынуждена перестраиваться с собственных поисков на установки и ожидания нового окружения; наконец, значительное количество авторов вовсе не смогло реализовать свои художественные намерения из-за возникших проблем выживания.

Изучая немецкую эмигрантскую литературу, создававшуюся в годы диктатуры Гитлера, исследователи сталкиваются с терминологической проблемой, которая предполагает не только литературно-историческое, но и этико-философское рассмотрение. Временные рамки и охват творчества покинувших Третий рейх авторов во многом зависит от определения самого понятия «изгнание», от причины выезда из страны (вынужденная или добровольная смена страны проживания) и готовности вернуться на родину. Большинство немцев, выехавших за пределы рейха, сделали это безоговорочно, навсегда расставаясь с родиной; и лишь малая часть эмигрантов определяла себя как политических беженцев, готовых вернуться обратно. Эмиграция не была однородной: одни уезжали, спасая жизнь, другие – не имея возможности продолжать творческую работу; наконец, была группа эмигрантов, которые не подвергались репрессиям в буквальном смысле слова. К последней, например, относились такие знаменитые эмигранты, как Томас Манн и Лион Фейхтвангер, которых под определенным углом постановки проблемы и вовсе нельзя считать таковыми, поскольку они «“добровольно” решили не возвращаться в Германию»⁴ из тех мест, где

¹ Клаус Манн. Мефистофель. М.: «Терра», 1999. – С. 207.

² Alfred Döblin. Die deutsche Literatur (Im Ausland seit 1933). Ein Dialog zwischen Politik und Kunst // Deutsche Literatur im Exil 1933–1945. Dokumente und Materialien. Bd. 1. Hg. von Heinz Ludwig Arnold. Athenäum Verl., Frankfurt / M., 1974. – S. 200 – 205. Ср. также: Franz C. Weißkopf. Unter fremden Himmeln. Ein Abriss der deutschen Literatur im Exil 1933–1947. Aufbau-Verl., Berlin u. Weimar, 1981.

³ Frank Trommler. Prüfstein Tragik. Fragestellungen zur Exilliteratur // Deutschsprachige Exilliteratur. Studien zu ihrer Bestimmung im Kontext der Epoche 1930 bis 1960 // Hg. Von Wulf Koepke u. Michael Winkler. Bonn, 1984. – S. 13.

⁴ Deutsche Exilliteratur seit 1933. Bd. 1, T. 1. // Hg. von John M. Spalek u. Joseph Strelka. Francke Verl., Bern, München, 1976. – S. 6.

оказались в момент массового выезда случайно. Столь же неоднозначен вопрос репатриации. В 1945 г. часть эмигрантов вернулась в Германию, но почти две трети авторов предпочли остаться в других странах; многие из них смогли ассимилироваться, оставаясь при этом немецкими писателями. Поэтому, хотя временные рамки, охватывающие годы нацизма, правомерно рассматривать как условные, традиционная периодизация, апеллирующая к вынесению и снятию запрета на творчество, возникновению и устранению жизненной угрозы, остается наиболее оправданной.

Творческая интеллигенция покидала Третий рейх сначала определенными группами, потом – более хаотично. Обычно исследователи выделяют три волны переселения в годы правления Гитлера: эмигранты 1933 г., еще полные надежд на скорое возвращение, направлялись в соседние государства; они же, уже со второй волной, вызванной аншлюсом Австрии и Чехословакии в 1938 г., вынуждены были снова срывать с мест; наконец, третья волна уносила с собой эмигрантов за океан. Первую группу составили политически ангажированные писатели: Иоганнес Р. Бехер, Бертольт Брехт, Людвиг Ренн, Фридрих Вольф, Генрих Манн, пацифист Э.М. Ремарк, которые с 30-го января 1933 г. подвергались неофициальному преследованию, а после поджога рейхстага подлежали аресту на основании «Постановления рейхспрезидента об охране народа и государства» (*Verordnung des Reichspräsidenten zum Schutz von Volk und Staat*). Большинство коммунистических авторов переехало в СССР по приглашению компартии (по указанию КПГ Германию покинули Вилли Бредель и Дьёрдь Лукач) или Союза советских писателей.

Некоторые авторы, случайно, как и Томас Манн, оказавшиеся к этому моменту за границей (Вальтер Хазенклевер – в Париже с 1930 г., Курт Тухольский – в Швеции с 1929 г., Ханнс Айслер – в Вене), предпочли не возвращаться. В новой «Тысячелетней империи» установилась атмосфера паники и своеобразной внутренней готовности к изгнанию, которая подталкивала к отъезду вместе с теми, кто спасал жизнь, и относительно «неподозрительных»: Карла Вольфскеля, Бруно Франка, Макса Херманна-Найсе. Однако были и такие авторы, которые, рискуя лишиться свободы, отложили свой отъезд до весны 1933 г. (Виланд Херцфельде, Эльза Ласкер-Шюлер, Ханс Мархвица, Густав фон Вангенхайм, Пауль Цех). Оставшихся можно отнести ко второй группе эмигрантов, «неполитических»: одним нужно было сначала присмотреться к новому режиму, чтобы оценить его сущность; у других политическая сфера вызывала столь незначительный интерес, что только грубое вмешательство в их частную жизнь могло навести их на мысль о необходимости смены страны проживания. Эту группу, несомненно, возглавлял Т. Манн, книги которого продолжали издаваться в рейхе без его присутствия на родине. Та же модель была свойственна Эрнсту Глезеру и Курту Хиллеру. В период 1934–1940 гг. эмигрировали Курт Керстен, Стефан Хермлин, Франц Юнг, Курт Пинтус, Георг Кайзер, Нелли Закс.

Эмигрировали в географически максимально близко расположенные страны: из столицы – в Чехословакию, из западных земель – во Францию и Голландию. Именно Франция, Чехословакия, Австрия и Швейцария приняли первых беженцев. Австрия и Швейцария позволяли писателям-эмигрантам непосредственно опираться в их профессиональной сфере на родной язык. Австрия стала местом временного пребывания для Б. Брехта, Фердинанда Брукнера, В. Херцфельде, Карла Цукмайера, Фр. Вольфа и др. Через Швейцарию проходил транзитный маршрут А. Дёблина, Леонгарда Франка, Э. Ласкер-Шюлер. Специфическое отношение Швейцарии к эмигрантам, ее невероятно жесткие законы почти документально отражены в драмах Петера Мартина Лампеля «Человек без паспорта!» (*Peter Martin Lampel, «Mensch ohne Paß!»*, 1936) и Ф. Вольфа «Последняя репетиция» («*Die letzte Probe*», 1945–1946). Чехословакия, напротив, славилась своим очень либеральным политическим дружелюбием и хорошо налаженной системой поддержки прибывавших беженцев, хотя значительная часть комитетов помощи имела неофициальный характер. Кроме того, здесь сохранялись традиции Пражской немецкой литературы, обещавшие переселившимся писателям немецкоязычную публику и возможность продолжать работу. Именно туда выехали в 1933 г. Курт Гроссман, Юлиус Гай, Стефан Гейм, Альфред Керр, Теодор Пливье, Адам Шаррер, Альфред Вольфенштайн, Арнольд Цвейг. Жизнь эмигрантов была налажена в Чехословакии, по крайней мере, до 1938 г., лучше, чем в остальных местах сосредоточения эмигрантов. Г. Манн, А. Вольфенштайн получили чехословацкое гражданство, что спасло их от многих неприятностей во время пребывания во Франции. Франция привлекала эмигрантов продолжительным, исторически обусловленным культурным диалогом и владением большинством писателей французским языком. До 1939–1940 гг. условия жизни во Франции располагали к творческой работе. Впрочем, «зашифрованный» роман Фейхтвангера «Изгнание» («*Exil*», 1940) представляет реальность далеко не в радужных тонах: большинство авторов не имело разрешения на работу и зависело от более успешных коллег или комитетов помощи. После 1939 г. Франция показала себя многим беженцам как еще более негостеприимная страна (см.: Л. Фейхтвангер, «Черт во Франции», «*Der Teufel in Frankreich*», 1941): согласно новому соглашению с Третьим рейхом, все прибывающие немцы, независимо от их политического статуса, должны были подвергнуться аресту с последующим заключением в лагерь и быть выданы нацистам. Не избежали пребывания в таких лагерях Л. Франк, В. Беньямин, К. Вольф, Герман Керстен, Франц Далем, Р. Леонгард. Самоубийства перестали быть редкостью.

Покидавшие рейх в конце 1930-х гг. писатели предпочитали заокеанские дали, представлявшие по сравнению с Европой больше возможностей обустроить, по крайней мере, повседневную жизнь. Так, бегство продолжилось в США, Мексику и Южную Америку, Индию (Вилли Хаас), Новую Зеландию (К. Вольфсфельд), Палестину, которая, однако, требовала от приезжих быстрой и полной ассимиляции (известными среди них были только А. Цвейг, Э. Ласкер-Шюлер, Макс Брод, Мартин Бубер). Аккультурация была негласным условием пребывания в США. Постепенно здесь собралась литературная элита Германии: Б. Брехт, А. Дёблин, Л. Фейхтвангер, Генрих, Томас и Клаус Манн, К. Цукмайер, Л. Франк, Э.М. Ремарк и др. Именитых писателей ждала иная творческая атмосфера – технически развитая медийная система, требовавшая коллективной работы. Востребованы были успешные сценаристы, а не оригинально мыслящие писатели. Многие авторы, находясь под давлением необходимой американизации, едва справлялись с депрессией (Генрих Манн). Созданная в американской эмиграции литература по сравнению с художественным масштабом писателей-эмигрантов оказалась поэтому весьма незначительна. США – преимущественно Лос-Анджелес и Нью-Йорк – стали в итоге крупнейшим местом средоточия эмигрантов, однако не в смысле «центра», каким можно считать Париж или Москву. Список возникших эмигрантских объединений, клубов и групп поражает своей многочисленностью и разрозненностью, отсутствием общей культурно-политической программы. Все эти факторы – вынужденная американизация, удаленность от Европы и неспособность сформировать представление о будущей постнацистской Германии – обернулись для многих невозможностью репатриации.

Вопреки художественному предвидению историко-политических катаклизмов ни один из писателей-эмигрантов не был готов к тому, что «тысячелетняя империя» Гитлера просуществует целых 12 лет и для многих определит именно этот вынужденный срок пребывания за границей. Те, кто предупреждал о надвигающихся бедах, были настолько шокированы реализовавшимися пророчествами собственного творчества, что «даже такие авторы, как Т. Манн, [...] при всем теоретическом знании о грядущем выбрали позицию в отрыве или, по крайней мере, дистанцированно от реальности и в итоге даже решили не позволять текущим событиям сбить себя с толку. Если так трактовать реакцию Т. Манна на опыт его эмиграции, то его творчество 1930-х гг., особенно тетралогия «Иосиф и его братья», предстанет как очень далекая от современности библейско-мифологическая литература»⁵. В результате к моменту выезда или бегства необходимые документы у многих были просрочены или вовсе отсутствовали. Оформление, продление срока действия паспорта было одной из ключевых проблем, осложнявших бегство и жизнь в эмиграции. Если маршрут проходил через несколько стран, обычно приходилось сталкиваться с кафкианскими сложностями, прекрасно отраженными в романе Анны Зегерс «Транзит» (1944), когда у типичного героя «уже был однажды контракт, и виза к контракту, и транзит к визе. Но выдача визы затянулась настолько, что стали недействительными сначала транзит, затем виза и, наконец, контракт»⁶.

I. Творчество немецких писателей-эмигрантов в западных странах

1

По мнению литературного философа Х.Л. Арнольда, изгнание предполагало «три ступени выживания»⁷: бытовое, поскольку писатели покидали родные места в спешке и оказывались без средств к существованию; попытка литературного выживания, поскольку большинство лишилось немецкоязычной публики, а перестроиться на другой язык могли лишь единицы; наконец, политическое – при условии, что в стране эмиграции это допускалось и первые две ступени выживания были преодолены.

Попытка литературного, как затем и политического выживания зависела, прежде всего, от возможности публиковать собственные сочинения. Возможность издавать произведения авторов, запрещенных в Германии, и периодические издания имела в годы Третьего рейха не только символическое значение, но и совершенно практический смысл: работа издательств обеспечивала эмигрантской литературе как таковой ее существование. Не удивительно поэтому, что первые издательства появились в Цюрихе, Праге и Париже, принимавших беженцев в большом количестве. Исключением была Голландия, которая так и не стала эмигрантским «центром», но в которой, тем не менее, было два значимых издательских дома: «Кверидо» (Querido) и «Аллерт де Ланге» (Allert de Lange). Их владельцы – Эмануэль Кверидо и Жерар де Ланге – исходили, так же как и швейцарский издатель Эмиль Опрехт, скорее из личного неприятия нацизма, чем из общественной необходимости, показывая пример индивидуальной оппозиции рейху. В обоих голландских изданиях до 1940 г. удалось опубликовать около 200 произведений более 100 писа-

⁵ Helmut Koopmann. Aufklärung als Forderung des Tages. Zu Thomas Manns Kulturphilosophischer Position in den zwanziger Jahren und im Exil // Deutschsprachige Exilliteratur. Studien zu ihrer Bestimmung im Kontext der Epoche 1930 bis 1960. – S. 75.

⁶ Анна Зегерс. Транзит. – М.: Изд-во политической литературы, 1991. – С. 52.

⁷ Deutsche Literatur im Exil 1933–1945. Dokumente und Materialien. Bd. 1 // Hg. von Heinz Ludwig Arnold. – S. XI.

телей. Постоянными авторами были О.М. Граф, Эрика, Клаус и Томас Манн, Э.М. Ремарк. Швейцарское издательство «Опрехт» (Oprecht & Helbling) опубликовало до 1946 г. 145 текстов 115 авторов, среди которых были Ф. Брукнер, Х. Хабе, Г. Кайзер, Э. Ласкер-Шюлер. В остальных столицах возможности печати оказались скромнее. В Праге, по сути, крупным было только одно издательство – «Малик» (Malik), перенесенное сюда Виландом Херцфельде в 1933 г. из Германии. Здесь было опубликовано 40 произведений (в т. ч. «Шпик» Вилли Бределя, 1936; «Искатель счастья или семь грехов» И.Р. Бехера, 1938, и немало текстов советских авторов). Существенную роль играло издательство «Фишер» (Bermann-Fischer), не раз менявшее свое местонахождение (Вена, Стокгольм, США). В 1942 г. в Мехико было основано издательство «Эль либро либре» («El Libro Libre»), в котором до 1946 г. было напечатано 26 произведений (в т. ч. «Седьмой крест» А. Зегерс, «Сталинград» Т. Пливье). Благодаря этим издательствам эмигрантская литература обрела не только возможность, но и достаточно обособленную форму существования.

Эмигрантская периодика также зависела от финансовых вложений, типографий, цензуры и распространения. В отличие от других печатных изданий, журналы должны были информировать об актуальных событиях; еще одной важной задачей была весьма незначительная, но реальная финансовая поддержка авторов. Наконец, журналы становились локальными «центрами», преодолевшими изоляцию, в которой оказались немецкие эмигранты. Наиболее значимыми журнальными изданиями были: имевшие коммунистическую направленность «Интернационале литературу» (Internationale Literatur, 1931–1945, Москва), «Дас ворт» (Das Wort, 1936–1939, Москва), «Ди нойен дойчен блеттер» (Die neuen deutschen Blätter, 1933–1935, Вена, Цюрих, Париж, Амстердам), «Ди нойе вельтбюне» (Die neue Weltbühne, 1933–1939, Вена, Прага, Париж), «Фрайес Дойчланд» (Freies Deutschland, 1941–1946, Мехико); рассчитанные на независимые «левые» круги «Ди Заммлунг» (Die Sammlung, 1933–1935, Амстердам), «Дас нойе тагебук» (Das neue Tagebuch, 1933–1940, Париж, Амстердам); наконец, предполагавший аполитичных любителей чистого искусства «Мас унд верт» (Maß und Wert, 1937–1940, Цюрих).

Программа объединения писателей для создания оппозиции нацизму начала рано и последовательно разрабатываться авторами коммунистических и социалистических взглядов. Меньше всего финансовых проблем было у коммунистических изданий, поддерживаемых партией, особенно в Москве. В остальных столицах источник финансирования иссякал быстро. В Праге в издательстве «Малик» Херцфельде (при содействии А. Зегерс, О.М. Графа, Я. Петерсена) выпускал журнал «Ди нойен дойчен блеттер», просуществовавший лишь два года. Это была первая попытка создания антинацистского объединения писателей, открытого для авторов разных политических убеждений: в нем печатались тексты и некоммунистов: Фейхтвангера, Керстена, Пливье. Два года просуществовал основанный К. Манном при издательстве «Кверидо» журнал «Ди заммлунг» («Собрание»), ставивший перед собой те же задачи: «собрать» разнородную оппозицию и настроить ее на единый курс.

Немного дольше выходил журнал Т. Манна «Мас унд верт» («Мера и ценность»), любимый, хотя и убыточный проект Опрехта, прекративший свое существование в связи с переездом писателя в США. Издание было чисто литературным, без политических дискуссий, подобранные тексты практически не касались злободневных вопросов. Радикально-демократические и коммунистические авторы в журнале не печатались.

Значение прессы в годы эмиграции было минимальным, но ее главная функция заключалась в объединении хаотично разбросанных по Европе и другим континентам эмигрантов. Естественно, что идея крупного эмигрантского центра, в котором могли сосредоточиться авторы и издательства, была практически неосуществимой. Во Франции, где нашли прибежище такие значимые авторы, как Г. Манн, Фейхтвангер, Дёблин и др., не было возможности создать издательство с соответствующим печатным органом. В Голландии и Швейцарии, напротив, такая возможность была, но сами страны не могли стать местом объединения немецких писателей. В этом смысле показательна не особо удавшаяся попытка создания журнала единого литературного фронта «Дас ворт» с издательством в Москве и соиздателями и авторами, рассеянным по разным странам.

2

Помимо издательств, важной вехой на пути создания объединения писателей – единого литературного фронта (die literarische Einheitsfront) – были локальные клубы и организации эмигрантов в разных странах. Формирование того или иного объединения не было связано со значительными финансовыми затратами, поэтому не вызывало особых трудностей. Организации и комитеты видели своей задачей устанавливать контакт с эмигрантами, поддерживать приезжих, устраивать дискуссии и по возможности искать пути влияния на оставшихся в Германии. В Чехословакии, Франции, Австрии, Швейцарии и Советском Союзе продолжали существовать секции основанного в 1928 г. Союза пролетарско-революционных писателей (СПРП, BPRS, Bund proletarisch-revolutionärer Schriftsteller). В Праге был открыт Клуб им. Берта Брехта (Bert-Brecht-Club), Клуб им. Томаса Манна (Thomas-Mann-Club), в Нью-Йорке – Ассоциация немецко-американских писателей (German-American Writers' Association, руков. О.М. Граф и Ф. Брукнер), в

Мехико – Клуб им. Генриха Гейне (Heinrich-Heine-Club, руков. А. Зегерс). В 1934 г. в Лондоне был организован новый немецкий центр при ПЕН-клубе. В 1934–1939 гг. официальной крупной организацией в Париже стал основанный по инициативе Р. Леонгарда Союз в защиту немецких писателей (Schutzverband deutscher Schriftsteller). Там же А. Канторович, Л. Фейхтвангер, Г. Манн и др. основали в первую годовщину со дня сожжения книг на Опернплац в Берлине Германскую Свободную библиотеку (Deutsche Freiheitsbibliothek, или Bibliothek der verbrannten Bücher), собрав несколько тысяч экземпляров книг, уничтоженных нацистами. После вторжения немцев во Францию библиотека была переправлена в Нью-Йорк.

С 1934 г. идея создания единого фронта стала казаться более осуществимой. Иоганнес Р. Бехер, секретарь немецкой секции МОПИ (IVRS, Internationale Vereinigung Revolutionärer Schriftsteller, Международного объединения революционных писателей), в 1933–1934 гг. совершил поездки по эмигрантским центрам с целью налаживания эмигрантской инфраструктуры. На Всесоюзном съезде советских писателей он призвал писателей организовать союз всех антифашистски настроенных писателей. Г. Манн одним из первых выступил за создание единого народного (иначе – литературного) фронта и на протяжении всего времени его существования оставался его центральной и символической фигурой. Формированию единого фронта способствовали международные Конгрессы в защиту культуры, проходившие в 1935 (Париж), 1937 (Испания), 1938 (Париж) гг. I Конгресс (21–25 июня) был подготовлен Г. Манном и Иоганнесом Р. Бехером. Организаторы стремились добиться единства в оппозиции режиму Третьего рейха и, действительно, на самом Съезде эту добрую волю нельзя было не заметить. В результате интенсивной работы Бехер сформулировал базовые понятия сопротивления фашизму: защита всеми объединившимися немецкими писателями существующей культуры и гуманистическое мировоззрение, которые привлекали писателей различных политических взглядов. С докладами выступили с германской стороны И.Р. Бехер, Г. Манн, Л. Фейхтвангер, А. Зегерс, Э. Блох, Б. Брехт, Э. Вайнерт, А. Керр, Л. Франк, А. Канторович, Э.Э. Киш, Р. Леонгард, Р. Музиль, Л. Маркузе, Г. Мархвица, Г. Реглер, Б. Узе, руководитель подпольного СПРП Ян Петерсен представлял под псевдонимом Клаус подпольную литературу рейха. Был избран президиум нового Международного объединения писателей в защиту культуры, в состав которого вошли представители разных стран (Германию представляли Г. Манн и Т. Манн).

Когда в сентябре 1935 г. началось формирование Подготовительного комитета по созданию единого народного фронта, разногласия, связанные с представлениями участников о политическом устройстве Германии после свержения диктатуры Гитлера, стали явными. Характерно, что II и III Конгрессы показали невозможность серьезной политической оппозиции. «Антифашизм сам по себе, – замечает Х.Л. Арнольд, – был, так же как и изгнание, которое рассеяло людей по всей земле, слишком шаткой мотивацией для продолжительного сотрудничества, для того, чтобы породить политическое единение. Общее страдание не было достаточной предпосылкой для общей деятельности»⁸. При многообразии мировоззренческих позиций эмигрировавших писателей единый литературный фронт распался на два больших лагеря: авторов с чисто художественными установками и авторов с политическими приоритетами, для которых антифашизм означал социализм.

3

В условиях эмиграции роль литературы была снова переосмыслена: писатели понимали ее как возможность если не активной политической борьбы, что не всегда было осуществимо, то, по крайней мере, как возможность просвещения читателя. В этом смысле всю эмигрантскую литературу можно считать антифашистской, то есть направленной против режима Третьего рейха. Литература изгнания ориентировалась, так же как и прочая «литература Третьего рейха», на профили национал-социалистической культуры (культ фюрера, образ великого диктатора, героика и проч.), выражая, однако, негативистское к ним отношение. Внегерманская литература была, безусловно, более политизирована, чем внутригерманская, хотя бы уже потому, что на произведения эмигрантов влияли и место, и процесс их написания. Так или иначе, они предлагали модель существования в условиях установившегося режима. Прямой политизированностью отличались произведения авторов, эмигрировавших в Советский Союз. Литература западной эмиграции была ориентирована на Германию в более философском преломлении – на осмысление и разъяснение текущих событий, своеобразие культурных традиций в свете происходящего и т. п.

Типичной проблемой для всех писателей была потеря немецкоязычного читателя. Не удивительно, что доминирующим жанром эмигрантской литературы стал роман. Роман в большей мере соответствовал литературным ожиданиям читателя и был более доступен: в отличие от лирики его легче было перевести на другой язык, в отличие от драмы его путь от автора к читателю был наикратчайшим. Роман главенствовал на литературной сцене в двух своих основных вариантах: как современный («роман о современности» – *Zeitroman*) и исторический. Если в начале периода изгнанничества было важно разъяснить происходящее (отсюда – репортажи, отчеты, короткая проза), то в следующей фазе, с началом войны, и «до-

⁸ Deutsche Literatur im Exil 1933–1945. Dokumente und Materialien. Bd. 1 // Hg. von Heinz Ludwig Arnold. – S. X.

кументальная», и историческая проза существовали уже параллельно. В 1933–1939 гг. распространение получили «произведения о Германии» (Deutschlandroman) – воссоздание предьстории Третьего рейха, а также жизни в самом рейхе. По этим романам можно проследить все этапы становления «Тысячелетней империи»: к ее предьстории обращаются А. Дёблин в романах «Прощения не будет» («Pardon wird nicht gegeben», 1935) и «Ноябрь 1918» («November 1918», 1939–1950), А. Зегерс в романе «Оцененная голова» («Der Kopflohn. Roman aus einem deutschen Dorf im Spätsommer 1932», 1933); переход от Веймарской республики к диктатуре Гитлера отражен в «Семье Опперман» Л. Фейхтвангера («Die Geschwister Oppermann», 1933), широкую панораму жизни разных слоев населения накануне прихода Гитлера к власти представляет роман Эрнста Глезера «Последний в штатском» (Ernst Gläser, «Der letzte Zivillist», 1936); подпольное сопротивление описано в романе Липмана «...приговорен к смерти» (Heinz Liepmann, «...wird mit dem Tode bestraft», 1935); бегство из лагеря – в «Седьмом кресте» А. Зегерс (1937–1939, опубл. 1947); красочной метафорой жизни при новом режиме служит «Мефистофель» К. Манна (1936).

Примерно с 1936 г., когда стало очевидно, что существование «Тысячелетней империи» затягивается и эмиграция должна восприниматься как новая форма жизни, появляется «роман об эмиграции» (Exilroman), для которого темы были продиктованы текущим опытом эмигрантской жизни. Так отраженный в творчестве А. Зегерс побег из нацистского лагеря логично завершился тягостным существованием эмигранта («Транзит»).

Примечательно, что «романы об эмиграции» – это часто «зашифрованные» произведения (К. Манн, «Вулкан», «Der Vulkan», 1939; Л. Фейхтвангер, «Изгнание», 1939), включающие большое количество реальных лиц и событийных деталей. Типичной чертой этих и многих других произведений становится своеобразный «художественный коктейль»: сочетание пассажей на духовно-философские темы с пестрым мельканием коммерчески востребованного материала о проституции, гомосексуализме, наркомании, абортах, убийствах и т. п. (Хабе, «Трое на границе», Hans Habe, «Drei über die Grenze», 1937; «Слишком поздно?», «Zu spät?», 1940; Ремарк «Триумфальная арка», «Arc de Triomphe», 1945). Играя сюжетными эффектами, подобные романы, тем не менее, не отражают специфических проблем эмиграции и эмигрантов. Максимально ответственно к теме «эмиграция» подходят А. Зегерс и Б. Брехт («Gedichte im Exil – Svendborger Gedichte, 1934–1938; Flüchtlingsgespräche», 1940–1944). Здесь акцентируются и исторические взаимосвязи, и опыт эмиграции, а привычные мотивы – тоска по родине, проблемы выживания – отходят на второй план, не становясь художественной самоцелью.

Излюбленный жанр немецких эмигрантов, вызвавший немало споров из-за своей «дурной славы» (Фейхтвангер), – исторический роман. Следует помнить, что многие исторические романы, появившиеся в первые годы эмиграции, были завершением литературной работы писателей, начатой еще до 1933 г., когда этот жанр пользовался популярностью у писателей различных мировоззренческих позиций. Основная проблема исторического романа в годы эмиграции, связывавшая жанр с его недавним веймарским прошлым, виделась в соотносении исторической реальности с современностью, в опасности эскапизма, бегства в другие эпохи (Ф.К. Вайскопф, К. Хиллер). На Конгрессе в защиту литературы Фейхтвангер выступил с докладом «О смысле и бессмыслице исторического романа» («Sinn und Unsinn des historischen Romans», 1935), в журнале «Литературный критик» в 1937–1938 гг. публиковалось исследование Д. Лукача «Исторический роман» (1937: № 7, 9, 12; 1938: № 3, 7, 8, 12). В 1938–1939 гг. на заседаниях Немецкой секции в Москве дискуссии на тему «исторический роман» проводили Бредель и Лукач. Фейхтвангер в своей речи на Конгрессе в защиту культуры опровергал идею дистанционности от реальности и бегство в мир «приключений, интриг, костюмов, аляповатых, кричащих красок, патетической болтовни, этаким смеси из политики и любви»⁹. Писатель подчеркивал стилистическое значение костюмирования ради достижения важных художественных целей: «выражения собственного (современного) мироощущения и создания такой субъективной (а вовсе не ретроспективной) картины мира, которая сможет непосредственно воздействовать на читателя»¹⁰. Примерно в том же ключе высказывался и Г. Манн, перу которого принадлежит знаменитая диалогия о короле Генрихе IV, образцовом народном герое, борце за гуманизм: «Мы всегда будем соотносить исторического персонажа с нашим временем. Иначе он был бы красивым образом, который бы нас очаровывал, но оставался чуждым»¹¹.

В центре повествования оказываются разнообразные исторические личности и эпохи: Наполеон II (Альфред Нойман), Генрих Наваррский (Г. Манн), Петр I (К. Керстен), Игнатий Лойола (Л. Маркузе), персонажи Древнего Рима (Л. Фейхтвангер, Б. Брехт, А. Кёстлер) и многие другие. Действительно, исторические произведения авторов-эмигрантов обнаруживают немало аллюзий на лица и события современности: Гитлера (герцог де Гиз в диалогии Г. Манна о Генрихе IV, 1935–1938), Геринга и Геббельса (Фейхт-

⁹ Лион Фейхтвангер. Собр. соч. в 12 томах. – М., Издательство «Художественная литература», 1968 г. Т. 12. – 667 с.

¹⁰ Там же.

¹¹ Heinrich Mann. Gestaltung und Lehre // ders. Verteidigung der Kultur. Antifaschistische Streitschriften und Essays. – Hamburg, Claassen, 1960. – S. 516.

вангер, «Лже-Нерон», «Der falsche Nero», 1936), теорию арийской расы (инквизиция в «Сервантесе» Бруно Франка, «Cervantes», 1934). Однако, как правило (и возможно, причина в том, что замысел романов относится к еще догитлеровскому периоду), картины прошлого ограничены изображением сходных симптомов времени, не показывая на срезе эпох глубинных взаимосвязей культурно-исторического процесса и не предлагая прямого осмысления национал-социализма.

Исследователь Ханс-Бернхард Мёллер обращает внимание на существование двух подходов к восприятию исторического процесса в эмигрантском романе: «прогрессивного, социально и политически ангажированного» и «циклического»¹². Первый тип, как правило, избирали авторы, близкие к марксистской теории (Брехт, Фейхтвангер); второй тип был обычно свойствен писателям, испытавшим влияние философии «вечного возвращения» Ницше и Шопенгауэра (А. Нойман, Г. Манн с его дуализмом «власти и духа»). Это двойственное восприятие наиболее ярко проступает в отношении автора к теме диктаторства.

Фигура Гитлера, как и образ исторического диктатора, в котором без труда угадывался Гитлер, оказывались объектом пристального внимания писателей-эмигрантов и в романах о Германии, и в исторических романах. В отличие от представлений о фюрере коммунистических авторов, которые сводились, как того требовало марксистское понимание исторического процесса, к закономерной диктатуре капитализма, Гитлер в романах западных эмигрантов воплощал скорее непреходящее метафизическое зло. Не удивительно, что два наиболее знаковых романа эмиграции носят соответствующие названия – «Мефистофель» К. Манна и законченный после Второй мировой войны «Доктор Фаустус» Т. Манна, представляющий европейскую историю в целом и годы нацизма в частности как роковое заключение пакта между человеком и сатаной. Герой подобных романов, вызывающий духа злобы в силу веками складывающихся особенностей своего национального характера, словно берет на себя функцию пускового механизма. Много общего в сущности диктаторства обнаруживают, например, «Мефистофель» и роман австрийского эмигранта Эрнста Вайса «Свидетель». В романе Вайса психиатр-гуманист, типичный представитель европейской культуры, постоянно работающий над своей волей, медицинского эксперимента ради, а еще больше ради передачи собственных волевых возможностей, «из желания определить чужую судьбу»¹³ заставляет своего тяжелого пациента – некоего А. Г. – поверить в себя как в бога, разбудить в себе древнюю звериную стихию. Роман представляет Гитлера в его психопатическом образе, по своей сущности приближенном к исторической личности: в образе полудиота, маниакально заикливающего на одной-двух фразах, но одержимого разбуженным «инстинктом», который повергает толпу в состояние экстаза, обожания. «Его инстинкт [...] подсказывал ему, как одному человеку получить власть над всеми, как произносить речи сверху, чтобы другие слушали внизу, господин над рабами, маг, деспот, волшебник и страшный, жестокий священнослужитель в одном лице»¹⁴. Герой Вайса становится «свидетелем, вдохновителем, первым чудотворцем для этого необычного существа»¹⁵, по сути, так же, как герой Клауса Манна, актер Хендрик, «в течение многих лет игравший преступников»¹⁶ и прославившийся исполнением Мефистофеля. Актер тоже понимает, что «гнусная и при этом детская хитрость нацистов подогревалась именно фильмами и театральными спектаклями, в которых Хендрик обычно играл главные роли». В любом случае в демонизирующих нацизм романах речь идет о том, что появление культового диктатора было подготовлено долгим историко-культурным процессом, в результате которого «возникла новая религия. Святая вера в расу и народную общность»¹⁷.

Наряду с произведениями, представлявшими нацизм инфернальной структурой, в западной эмиграции нередки были исторические романы (обычно авторов, склонных к марксистскому мировоззрению), высмеивающие нацизм и дегероизирующие культ диктатора. В «Лже-Нероне» Фейхтвангера фюрер иронично-пародийно представлен в образе горшечника Теренция, авантюриста, которого римский сенатор приводит к власти, преследуя собственные цели. Также и Брехту важно показать на примере Цезаря в оставшемся лишь фрагментом романе «Дела господина Юлия Цезаря» («Die Geschäfte des Herrn Julius Caesar», 1939), что личность, определяющая мировую историю, – не что иное, как фикция, обросшая героическими и сверхчеловеческими чертами и достойная лишь сатирического изображения. На передний план в своем романе Брехт выводит и биографию Цезаря, и сам процесс ее составления: римский историк, от лица которого ведется повествование, желая воссоздать жизненный путь своего кумира, вынужден констатировать во время работы непрерывную череду грязных махинаций правителя. «Дела господина Юлия Цезаря» – не просто образец исторического романа, но и лепта, внесенная в теоретическую

¹² Hans-Bernhard Moeller / Literatur zur Zeit des Faschismus // Geschichte der deutschen Literatur in 3 Bd. // Hg. Ehrhard Bahr. – Bd.3: Vom Realismus bis zur Gegenwartsliteratur. – S. 396.

¹³ Ernst Weiss. Der Augenzeuge. – Kreisselmeier Verl., Icking u. München, 1963. – S. 3.

¹⁴ Ibid. – S. 186.

¹⁵ Ibid. – S. 188.

¹⁶ Клаус Манн. Мефистофель. – С. 212.

¹⁷ Ernst Gläser. Der letzte Zivilist. – Heidelberg, Freiheit-Verl., 1949. – S. 242.

дискуссию о нем. Б. Брехт, таким образом, противопоставляет свое видение истории и концепции «народности» Лукача, и концепции «положительного образа» Г. Манна.

В последние годы получили распространение художественные автобиографии (К. Манн, «На повороте», «The Turning Point», 1942; Г. Манн, мемуары «Обзор века», «Ein Zeitalter wird besichtigt», 1943–1944, опубл. 1946) и историко-философские романы, подводящие итог всей эпохе (Т. Манн, «Доктор Фаустус»).

Лирика эмигрантов занимала более скромные позиции: опубликовано было ок. 200 томов стихотворений авторов-эмигрантов, причем после войны в печати вышло несравненно больше изданий. Наибольшим успехом в силу закономерных причин пользовались поэты с «именами»: Брехт, Бехер, Вольфскель, Ласкер-Шюлер и др.

4

Для драматургов эмиграция оказалась испытанием более трудным, чем для других писателей: они были лишены не только публики, но и театра. До 1938 г. авторы могли рассчитывать на постановки в театрах Австрии и Чехословакии, после аншлуса и ввода немецких войск в Чехословакию оставались лишь сцены в Швейцарии. Большинству авторов пришлось смириться с потерей своего прежнего художественного уровня. Они вынуждены были ориентироваться на вкус публики и внутренние порядки чужих театров. Нередко пьесы ставились в переводе на языке принимающей страны («Мира не будет», «No more Peace», «Nie wieder Friede!», 1936–1937, и «Пастор Халь», «Pastor Hall», 1938, Э. Толлера).

Эмигрантская драматургия базировалась на лучших достижениях Веймарского театра, претерпевших определенные модификации. Наиболее распространенными типами эмигрантской пьесы были «драма состояний» (Aktionsdrama), драма в духе брехтовского эпического театра и комедия. Тематически им могла быть свойственна историчность (историческая драма) и притчевость (драма-притча, экзистенциальная драма).

«Драма состояний» отличалась сильным эмоциональным воздействием на публику, которая призывалась пересмотреть свои поведенческие модели. Как правило, речь шла о разьяснении истинной сущности нацизма. Тематика восходила к злободневным событиям: преследование лиц, не угодных режиму; февральское восстание австрийских рабочих; гражданская война в Испании; политика по отношению к беженцам в принимающих странах; нацистская военная экспансия. Самая известная пьеса – «Профессор Мамлок» Ф. Вольфа («Professor Mamlock», 1933). Она отличалась эмоциональным обращением к публике, однако в ней не было разьяснительной информации о нацизме, что исключало возможность длительного политического воздействия. Большой популярностью пользовалась пьеса Толлера «Пастор Халь», обнажавшая трагические линии борьбы нацизма против церкви и отличавшаяся почти документальностью во многих деталях изображения нацистской реальности. «Пастор Халь», так же как и пьеса Ф. Брукнера «Ибо время его коротко» («Denn seine Zeit ist kurz», 1942–1943) – пример адаптации творчества автора-эмигранта к культуре принимающего государства. Обе пьесы с главными героями-священниками написаны в США, где были достаточно значимы религиозные мотивы при подготовке ко вступлению во Вторую мировую войну.

В начале эмиграции еще ощущалось влияние инновационного театра Брехта и Пискатора, но даже сам Брехт постепенно обращается к относительно традиционному типу драмы («Мамаша Кураж»; «Кавказский меловой круг»; «Жизнь Галилея»). Пример подобного «эпического» влияния – знаменитая пьеса Брукнера «Расы» («Die Rassen», 1933). Информация политического характера и дух эпохи передается здесь не самым действенным, а в диалогах, смене контрастов и выражено сатирических пассажей.

Особое место в драматургии эмиграции занимает комедия, сохраняющая высокий уровень Веймарского театра и, безусловно, не в последнюю очередь рассчитанная на коммерческую постановку. К этому жанру обращается В. Хазенклевер («Конфликт в Ассирии», «Konflikt in Assyrien», 1937–1938), Э. Толлер («Мира не будет»), Ф. Брукнер («Героическая комедия», «Heroische Komödie», 1940, 1942).

Очень часто драматурги, как и романисты, предпочитают исторический материал, который той или иной гранью отражал современные политические реалии. Прекрасный образец исторической драмы, ставящей вопрос о месте в истории выдающейся личности, – написанная Вольфом во французском лагере пьеса «Бомарше, или Рождение Фигаро» («Beaumarchais oder Die Geburt des Figaro», 1940). Это трагедия творческой личности, активно принимающей участие в политической борьбе и со временем теряющей значимость как художника. Драма Брукнера «Симон Боливар» («Simon Bolivar», 1943–1944), напротив, воспевает сильную харизматическую личность, готовую установить собственную диктатуру ради победы над опасным врагом. Характерно, что вовсе не рассматривается такой вариант борьбы, как литературное сопротивление.

Наряду с историческими пьесами драматургов привлекает «общечеловеческая», надвременная тематика, хотя и она, безусловно, продиктована современной реальностью. Для таких пьес, нередко созданных на основе реальных событий современности, характерно наличие в сюжете «пограничной», экзистенциальной ситуации. Яркий пример – пьеса Г. Кайзера «Плот Медузы» («Das Floß der Medusa», 1942),

акцентированный вневременной характер которой перерастает в притчевый. Ее герои – дети как воплощение человеческой надежды на будущее, но в действительности это лишь переодетые взрослые. В критический момент дети выбирают модель поведения взрослых – решают проблему за счет убийства. Надежда сменяется историческим пессимизмом. Подобный экзистенциальный вектор свойственен трагедии Р. Леонгарда «Заложники» («Geiseln», 1941), драме Фрица Хохвельдера «Беглец» (Fritz Hochwälder, «Der Flüchtling», 1944).

О большинстве эмигрантских драм можно сказать, что они, созданные в отрыве от театра и возможности реального сценического воплощения, остались в послевоенное время, когда формировался новый взгляд на нацизм, войну, оккупационную политику и т. д., совершенно невостребованными. К концу войны театральная система в Германии была почти полностью уничтожена: здания театров разрушены, печать не налажена, возвращавшиеся из эмиграции режиссеры, драматурги и др. по этим, а также по политическим причинам (их творчество часто не устраивало теперь уже оккупационные власти) не могли продолжать работу. Да и немецкая публика предпочитала запрещенный нацизмом «мировой театр» отечественному: в послевоенное время немецкий театр был представлен преимущественно зарубежной драматургией.

II. Немецкие писатели в советской эмиграции (1933–1945)

1

Деятельность немецких писателей, переехавших в Советский Союз в годы диктатуры Гитлера, представляет интерес, прежде всего, в контексте той культурно-политической ситуации, в которой оказались эмигранты и которая не была свойственна остальным эмигрантским центрам. Эту группу писателей объединяла определенная общественно-политическая программа, и они оказались наиболее подготовленными к возвращению в Германию.

В то время как разнородная творческая интеллигенция, преследуемая или не востребованная национал-социализмом, продолжала перемещаться по миру, в Москве за короткий срок сосредоточились авторы коммунистической направленности. По сравнению с другими государствами, принимавшими немецких эмигрантов, СССР осуществлял особую программу сотрудничества с политическими беженцами, основанную на общности партийных интересов. Попасть в СССР было сложно, а с начала показательных процессов получить визу стало практически невозможно. В любом случае речь шла об идеологических соратниках, а не о случайных изгнанниках. Многие писатели ощущали себя именно добровольно работающими здесь немецко-советскими авторами. По словам одного из ведущих писателей-эмигрантов Вилли Бределя, «новую родину нашли только те, кто приехал в страну социализма и стал полноправным гражданином»¹⁸.

Эмигрантская литература в СССР создавалась, таким образом, новым типом писателя – писателем-функционером. Самым успешным автором стал Йоханнес Р. Бехер, который еще до 1933 г. был секретарем немецкой секции и символом МОРИП, руководил его печатным органом «Ди Линкскурве» («Die Linkskurve», «Левый поворот») и вместе с Дьёрдем Лукачем занимался внедрением соцреализма в немецкую революционную литературу. Подобный вектор имела и деятельность прочих эмигрировавших писателей: Эриха Вайнерта, Фрица Эрпенбека, Ханса Гюнтера, Хуго Хупперта, Альфреда Куреллы, Эрнста Оттвальда. Непартийными были единицы: Теодор Пливье, Адам Шарпер.

В основном пребывание эмигрантов в Советском Союзе в результате многократного и нелегкого продления виз и вида на жительство было длительным, нередко им предоставлялось советское гражданство (Фридрих Вольф, Густав фон Вангенхайм, Мария Остен, Хуго Хупперт, Альфред Курелла). Повторные въезды и выезды из страны имели место в исключительных случаях. Так, в 1937 г. Бехеру не дали разрешения на выезд из Советского Союза для участия во II Международном конгрессе писателей в Испании, хотя о нем хлопотали Генрих Манн и Фейхтвангер. Вместо него Союз писателей направил Вилли Бределя и Эриха Вайнерта, которые, однако, столкнулись со сложностями при возвращении: оба смогли приехать лишь в 1939 г. Для творчества существовали также жесткие идейные и эстетические рамки. В литературную поэтику коммунистическая доктрина проникла в виде соцреализма, признанного уставом ССП художественной нормой. Как следствие, писатели, произведения которых печатались и ставились на сцене, должны были выбирать не только соответствующую тематику (жизнь в ее революционном развитии), но и соответствующую реалистическую форму. Однако соцреализм постреволюционной России приживался в литературе Германии, стране, находившейся на ином этапе политического развития, с трудом. Писателям приходилось – более или менее удачно – балансировать между соцреализмом и экспериментальными формами. По этой причине Бертольт Брехт никогда не рассматривал Москву как возможное место эмиграции, несмотря на то, что с 1932 г. был здесь три раза и пользовался существенной

¹⁸ Цит. по: David Pike. Deutsche Schriftsteller im sowjetischen Exil 1933–1945. Frankfurt / M., Suhrkamp Verl., 1992. – S. 186.

финансовой поддержкой советских коллег. Его инновационный подход не имел каких-либо перспектив: произведения Брехта не публиковали и не ставили на сцене – ни «Мамашу Кураж», ни «Галилея», хотя в 1935–1936 гг. такие попытки еще предпринимались. Для авторов, собственные установки которых совпадали с партийными, условия жизни и творчества в Советском Союзе до начала чисток считались оптимальными, тем более что и тематика, и формы, предписанные Союзом писателей, присутствовали в их творчестве еще до 1933 г., и, скорее всего, получили бы подобное развитие на родине.

Переехавшие в СССР немецкие писатели могли, в отличие от эмигрантов в других странах, быстро и без особых творческих потерь, связанных, прежде всего, с невозможностью использования родного языка, вписаться в уже налаженную для их соотечественников жизнь в советском обществе. С 1920-х годов до массового притока писателей-эмигрантов в СССР приглашались из Германии так называемые «специалисты» – люди преимущественно инженерно-технических профессий для строительства социализма в стране. Примерное количество «специалистов» достигало 18000, большинство, правда, вернулось в Германию после прихода Гитлера к власти, но оставшиеся получили советское гражданство и установили контакты с вновь прибывшими эмигрантами. С 1920-х годов многие писатели и режиссеры сотрудничали с советскими литературными и культурными организациями. Хуго Хупперт жил в СССР с 1928 г., режиссер Эрвин Пискатор – с 1931 г., бывший издатель журнала «Дер штурм» Херварт Вальден – с 1932 г.; Бехер выступал на Международных конференциях пролетарско-революционных писателей (1927, 1930). В тридцатые годы в СССР было четыре немецких театра: Немецкий театр «Колонне линкс», созданный на базе труппы агитпроп-театра «Колонна линкс»¹⁹ («Kolonne links», «Левая колонна») и «Труппы 1931» Густава фон Вангенхайма, Немецкий Областной театр в Днепропетровске, любительский театр в Одессе и Немецкий государственный театр (Немгостеатр) в Энгельсе. Государство поддерживало, кроме того, различные культурные проекты и издательства, из которых самым значительным было VEGAAR (Verlagsgenossenschaft ausländischer Arbeiter – Издательское товарищество иностранных рабочих). По сравнению с западными издательствами, которые за 12 лет нацизма смогли опубликовать около 500 произведений эмигрантов тиражом 3000–4000 экз., в советских издательствах книги даже не очень известных авторов выходили огромными тиражами (тиражи книг успешного Бехера составляли 100000 экземпляров). Для немецкой части населения в Москве существовала немецкая школа и немецкая радиоволна, с 1926 г. выпускалась основанная КПГ «Дойче централь-цайтунг» («Deutsche Zentral-Zeitung», «Немецкая центральная газета»).

Важной вехой в налаживании контактов между Советской Россией и Западом был I Всесоюзный съезд советских писателей (1934), целью которого было предоставить возможность либерально настроенным зарубежным авторам преодолеть стереотипно-негативное представление о советской реальности. На этом съезде был принят устав Союза советских писателей, а в 1935 г. путем реорганизации Немецкой секции МОРП при ССП была создана Немецкая секция. В ее состав вошли В. Бредель, Фр. Вольф, Д. Лукач, Э. Пискатор, К. Шмюкле, Э. Оттвальт, А. Шаррер, Т. Пливье, А. Габор, Х. Гюнтер. Работа секции прежде всего предусматривала издание ежемесячного журнала, который бы содержал сведения о пролетарской и официальной литературе Германии, освещал литературно-теоретические вопросы, знакомил бы с литературными группами в Советском Союзе. Также секция должна была поддерживать писателей, прибывших из-за границы; проводить литературные встречи для немецких рабочих на фабриках и в клубах; обсуждать немецкоязычные журналы; собирать материал для немецких радиопередач в Москве; обсуждать перевод литературных текстов на немецкий и русский языки. Так как ЦК КПГ, запрещенной в Германии, был перенесен в 1935 г. в Москву, все составляющие эмигрантской литературной инфраструктуры находились под постоянным контролем не только советских партийных органов, но и КПГ во главе с Вальтером Ульбрихтом и Вильгельмом Пиком.

2

В Москве издавалось два эмигрантских журнала. «Интернационале литератур» была печатным органом МОРП до его распада (1931–1935 гг.), и, хотя в 1937 г. был добавлен подзаголовок «Дойче Блеттер» («Deutsche Blätter»), это не изменило коммунистической направленности издания. Круг тем был широкий, и непосредственно текстам немецких эмигрантов отводилась лишь определенная часть каждого номера. По частям публиковались крупные произведения: «Молодые годы короля Генриха IV» Г. Манна, «Сталинград» Теодора Пливье, «Отцы» («Die Väter») Вилли Бределя, «Седьмой крест» Анны Зегерс. С 1935 г. стали появляться тексты таких авторов, как Т. Манн, Альфред Керр, Пауль Цех. Однако открытость журнала некоммунистическим писателям была лишь видимостью; их немногочисленные тексты печатались совсем недолго, были незначительны и находились в тени постоянных авторов журнала – его издателя (с 1933 г.) Иоганнеса Р. Бехера, а также Лукача, Бределя и Куреллы.

¹⁹ «Колонне линкс» осталась в СССР после гастролей в 1931 г. по решению Коминтерна о «культурном просвещении иностранных рабочих в Советском Союзе».

С начала образования единого литературного фронта для борьбы писателей с национал-социализмом появилась необходимость в альтернативе «Интернационале литератур» – новом соответствующем печатном издании. «Интернационале литератур» могла заинтересовать лишь немногих писателей, а попытки издавать в Праге журнал «Нойе дойче блеттер» обернулись неудачей. На Первом международном конгрессе писателей в Париже в 1935 г. было принято решение, что таким внепартийным эмигрантским журналом, способным объединить немецких писателей в антигитлеровскую лигу, станет «Дас ворт». Идейным инициатором был Иоганнес Р. Бехер, обратившийся за помощью к генсекретарю ССП А.А. Фадееву. С другой стороны, этот план поддержали руководитель крупнейшего издательства «Жургаз» Михаил Кольцов, писательница и журналистка Мария Остен (Maria Greßhöner, партийный псевдоним Osten) и А.М. Горький. Основание журнала совпало с началом сталинских чисток, поэтому он исчез сразу после ареста Кольцова (декабрь 1938 г.). Кольцов, главный редактор популярных советских журналов «Крокодил» и «Огонек», обеспечивал «Дас ворт» финансовую базу, а также предложил относительно хорошо налаженную систему выпуска и реализации номеров²⁰.

Сложности начались, однако, уже с поиска издателей. Тщетно пытаясь заручиться поддержкой Томаса Манна, бывший редактор журнала «Нойе дойче блеттер», предтечи журнала «Дас Ворт», Виланд Херцфельде сообщал ему в письме, что журнал «будет представлять не какую-то одну группу или какое-то одно направление, а все группы и все направления, которые должны сплотиться во имя утверждения гуманизма в борьбе против апостолов войны и разрушителей культуры»²¹.

Быть издателями и редакторами предварительно согласились Брехт, Бредель и Фейхтвангер. Фейхтвангер, активно выступавший за основание эмигрантского журнала не политической, а литературной и литературно-критической направленности и предложивший название журнала, тем не менее, предвидел «технические трудности», связанные с пребыванием издателей в разных странах, и долго не хотел брать на себя ответственность за то, что не мог контролировать. Генрих Манн, на которого возлагались большие надежды, в переписке с Фейхтвангером всячески подчеркивал, что «технические сложности в любой момент могут перейти в политические»: в западных СМИ издатели будут объявлены глашатаями коммунистической пропаганды и «тогда радио Германии тут же оповестит весь свет, что он (Г. Манн) стал партийным коммунистом»²². Упорное нежелание Генриха Манна сотрудничать с «Дас ворт» в качестве издателя или автора придавало изданию в политическом смысле ореол некоторой сомнительности, поскольку Г. Манн сотрудничал почти со всеми прочими немецкими газетами и журналами и его имя уже стало к тому времени символом народного фронта. «Ваше имя, – писал Генриху Манну пришедший на смену Бределю Фриц Эрпенбек, – это в большей степени, чем какое-либо другое, точка кристаллизации; целый ряд писателей, которые до сих пор опасались публиковаться в выходящем здесь издании, посчитали бы честью печататься вместе с Вами»²³.

«Дас ворт» как литературное ежемесячное издание, в первую очередь, представлял первые публикации художественных текстов: поэзии Бехера, пьесы Брехта «Страх и отчаяние в Третьей империи», фрагментов романа Бределя «Твой неизвестный брат», фрагментов романа Фейхтвангера «Изгнание», пьесы Эрнста Толлера «Пастор Хальль». Вторую часть журнала составляли статьи по эстетике и теории литературы.

Работа над журналом распределялась неравномерно, максимально задействованы были московские эмигранты – Бредель, с самого начала искавший себе замену, и Мария Остен. Брехт и Фейхтвангер выполняли скорее репрезентативную функцию. Скептицизм Фейхтвангера был справедлив: технические проблемы возникали одна за другой. В начале 1937 г. в редакцию «Дас ворт» пришла еще одна ужасная новость: планируемое Томасом Манном издание «Мас унд верт» должно было лишиться московский журнал привлекательности в глазах писателей-эмигрантов. Было очевидно, что новый журнал будет представлять правое крыло немецких эмигрантов, еще больше подчеркивая коммунистическую направленность «Дас ворт».

²⁰ С именами писательницы Марии Остен и возглавлявшего советскую журналистику того времени М. Кольцова в том же 1935 г. был связан, кстати, еще один, более частный, но весьма показательный проект – восхваляющая СССР книга для детей «Губерт в стране чудес» («Hubert im Wunderland», пер. на рус. М. Кольцова), пожалуй, самое репрезентативное произведение о советской реальности, увиденной глазами московского писателя-эмигранта. Книга с метафорическим названием имела одну судьбу, а мальчик Губерт Лостэ, увезенный из Германии в СССР для написания давно планируемого гимна о стране строящегося социализма и сделанный его героем, – совершенно другую. Губерт не был официально усыновлен, хотя и объявлен Остен и Кольцовым приемным сыном. Герой книги восторженно рассказывает о своих впечатлениях, о счастливых советских детях, встрече с маршалом Буденным и военных парадах. Мальчик Губерт, после того как шумиха вокруг его персоны улеглась, был отправлен приемными родителями не на родину, а в детский дом.

²¹ Цит. по Ursula El-Akramy. Transit Moskau. Margarete Steffin und Maria Osten. Hamburg, Europäische Verlagsanstalt, 1998. – S. 169.

²² Цит. по: Ursula El-Akramy. Transit Moskau. Margarete Steffin und Maria Osten. Hamburg, Europäische Verlagsanstalt, 1998. – S. 167.

²³ Цит. по: David Pike. – S. 291.

Журнал «Дас ворт» не пережил чисток. После ареста Кольцова была арестована вернувшаяся из Парижа Мария Остен. Приняв советское гражданство, соиздательница «Дас ворт» не имела никакой возможности выезда из страны. В конце марта 1939 г. издателям и авторам сообщили, что «Дас ворт» ввиду нерентабельности планируется объединить с «Интернационале литератур». Примечательно, что взаимосвязи между арестом Кольцова и ликвидацией журнала единственным из издателей не захотел увидеть Брехт.

3

На страницах «Дас ворт» развернулись знаменитые дебаты об экспрессионизме, постепенно перешедшие также в журналы «Интернационале литератур» и «Ди нойе вельтбюне» и завершившиеся частной перепиской (Анны Зегерс и Дьёрдя Лукача). Это была самая яркая и значительная, но в то же время самая провокационная дискуссия в истории литературы эмиграции. Исходным пунктом дебатов был вопрос: можно ли считать экспрессионизм предтечей нацизма или, напротив, экспрессионизм следует рассматривать как предварительный этап становления антифашистского движения. Кроме того, дискуссия озвучивала еще одну проблему – состав и курс единого народного фронта: должны ли марксистские и прочие авторы противостоять национал-социализму вместе или отстаивая, прежде всего, собственные политические взгляды. Во всяком случае, Коминтерн призывал с 1935 г. именно к союзу, а журнал «Дас ворт» как рупор идей Народного фронта, этот призыв поддерживал. Результаты дискуссии, впрочем, никак не соответствовали заявленным целям.

Обращает на себя внимание тот факт, что начало дискуссии осенью 1937 г. совпало по времени с проводившейся в Мюнхене выставкой «Выродившееся искусство», то есть неприятие экспрессионизма оказалось двусторонним – в Германии нордической идеологией, в Советской России – соцреализмом. О том, кто действительно стал инициатором дискуссии, уже успели сложиться научные легенды. Обычно исследователи приписывают стратегическое планирование дискуссии, задолго до ее начала, Д. Лукачу с его критической статьей «“Величие” и “гибель” экспрессионизма» (Georg Lukács, «“Größe” und “Verfall” des Expressionismus»), опубликованной в 1934 г. в «Интернационале литератур». В статье Лукач обращал внимание на излишний пафос, уход от действительности, идеализацию войны как возможность обновления, богемность, отрицание классических традиций и призывал писателей-эмигрантов ориентироваться на классическую немецкую литературу и великих реалистов XIX века. Эта тема была, казалось, забыта, но в 1937 г. в «Дас ворт» появилась статья Клауса Манна²⁴ «Готфрид Бенн, история одного заблуждения» («Gottfried Benn, die Geschichte einer Verwirrung»), в которой оспаривалась преемственность между экспрессионизмом и нацизмом, а сближение Бенна с нацистской идеологией трактовалась как «предательство себя» (Selbstverrat). В том же выпуске – и это уже вряд ли случайное совпадение – была опубликована вторая статья с критическими рассуждениями об экспрессионизме, Альфреда Куреллы (под псевд. Бернхарда Циглера). При этом оба эссе предварялись предложением издателей открыть обсуждение экспрессионизма. Курелла отмечал однозначную взаимосвязь нацизма и экспрессионизма: «Сегодня стало очевидно, порождением какого духа был экспрессионизм и куда этот дух, если проследить до конца, ведет: к фашизму»²⁵. Текст, по всей видимости, имел программное назначение: вспыхнувшая полемика должна была приблизить современных писателей к тем доктринам, которые были приняты в среде советских эмигрантов. Тем самым поле дискуссии должно было охватывать не одну только личность Готфрида Бена, а отношение писателей-эмигрантов к наследию экспрессионизма в целом и их причастность к событиям 1933 г.; а также те литературные традиции, к которым должна была теперь обращаться современная литература.

Реакция последовала не сразу, назидательный тон статьи Куреллы отталкивал от участия в дискуссии, позднее, однако, в нее втянулись около 15 писателей, критиков и искусствоведов, в том числе и имевших когда-либо отношение к экспрессионизму (Херварт Вальден, Рудольф Леонхард, Эрнст Блох). Эрнст Блох, философский писатель, живущий в Праге, видел в бескомпромиссной позиции Лукача и Куреллы, стремившихся придать всей антифашистской литературе единообразную форму, попытку КПГ навязать собственную линию. Блох критически отозвался о манере Лукача «любую оппозицию господствующему классу, если она заведомо не исходит от коммунистов, причислять этому господствующему классу»²⁶. Политический подтекст дебатов подтвердился и их внезапным завершением.

Последнее слово осталось за Лукачем в его статье «Речь идет о реализме» («Es geht um den Realismus», «Дас ворт» № 6, 1938. – С. 112–138), в которой Лукач справедливо утверждал, что в действительности суть спора об экспрессионизме – это отношение к реализму. После этой публикации дискуссия

²⁴ Сам К. Манн признавался, что при написании своей статьи вовсе не был знаком с текстом Лукача 1934 г.

²⁵ Bernhard Ziegler. Nun ist dies Erbe zuende ... // Die Expressionismusdebatte. Materialien zu einer marxistischen Realismuskonzeption. Hg. von Hans-Jürgen Schmitt. Frankfurt / M., Suhrkamp Verl., 1973. – S. 50.

²⁶ Ernst Bloch. Diskussionen über Expressionismus // Die Expressionismusdebatte. – S. 184.

резко оборвалась. В эссе Лукач задается вопросом: «Какие литературные направления способствуют прогрессу в современной литературе?» – и, отвечая на него, подчеркивает, что настоящий художник неосознанно изображает скрытые тенденции времени, в то время как попытка «революционизировать искусство» не позволит писателю-новатору предвосхитить будущие тенденции развития. Важным пунктом этих рассуждений было отношение к литературному наследию: «Иметь живую связь с наследием означает быть *сыном своего народа*, быть несомым потоком развития своего народа»²⁷. Авангардисты, по мнению Лукача, занимают противоположную позицию. «Если полистать написанное Блохом, – продолжает Лукач, – то там говорится о наследии и наследовании только в таких выражениях, как “пригодные части наследия”, “грабить” и т. п. [...] Наследие для него – мертвая масса, в которой можно как угодно копаться, вырывать из нее пригодные элементы, которые потом по текущей необходимости можно монтировать»²⁸. Лукач не без иронии приводил в статье предложение и Ханнса Айслера раздробить классиков на фрагменты и смонтировать «подходящие куски». В этой связи в эссе прозвучала провокационная фраза, придавшая полемике частный характер: «Остается предоставить этим Айслерам оценивать монтажную ценность разрозненных кусков шедевра» (речь шла о романе Гриммельсхаузена «Симплициссимус» как об образце народно-реалистического развития литературы). Оскорбленным почувствовал себя не только Айслер, но и Брехт. Брехтом в 1938 г. было написано несколько статей, не опубликованных в журнале. Исследователи до сих пор не пришли к единому мнению – воздерживался ли Брехт от участия в дебатах по собственному решению, чтобы не спорить с Лукачем из-за их полностью несовместимых представлений и не ставить под сомнение идею единого литературного фронта; или его попытки опубликовать какой-либо материал наталкивались на отказ соиздателей²⁹. Тем не менее, когда Брехт как издатель «Дас ворт» выразил протест против публикации эссе Лукача, его требование не было принято во внимание решением Вальтера Ульбрихта. Более того, в июньском номере было объявлено об окончании дискуссии.

Дебаты об экспрессионизме – один из примеров того, как московское руководство КПП проследило литературную ситуацию. Записи Вильгельма Пика представляли Бехера, который, кстати, не принимал участие в дебатах и оставил в романе «Прощание» вопрос о своем отношении к экспрессионизму открытым, как «политического неудачника», Хупперта – как «поверхностного» и «либерального по отношению к плохим авторам», Брехта же – как «весьма усложняющего работу»³⁰. Результатом дебатов было еще большее размежевание участников народного фронта, поскольку жесткая позиция московских эмигрантов, естественно, не могла найти понимание у других писателей.

4

Немецкая литература периода советской эмиграции достаточно разнообразна, хотя к числу значительных – при этом для него не типичных – крупных произведений можно, пожалуй, отнести лишь два романа: «Прощание» Иоганнеса Р. Бехера и созданный при поддержке Бехера беспартийным Теодором Пливье «Сталинград». Преобладала малая проза. Ее лаконичная форма имела при отсутствии просветительского вектора суггестивно-агитаторскую направленность, соответствовавшую идеологической программе авторов-функционеров. Происходившее на покинутой родине, которая преимущественно была местом действия произведений до начала Второй мировой войны, интересовало эмигрантов в первую очередь в своей революционно-марксистской проекции. В то время как писатели в западной эмиграции были уверены в том, что «ложь Г. <Гитлера> объединила всех немцев от Северного моря до баварских гор, снесла все границы»³¹, Германия в литературе советской эмиграции получила образ раздвоенности, была расколота на преступников-капиталистов во главе с Гитлером и на честный немецкий народ во главе с КПП. При этом если в лирике Бехера, самого значимого, но и самого эксцентричного автора, расколотой «вечной Германии» свойственен патетически-сакральный образ поруганной родины с оскверняющим ее культом Гитлера, образ страны-смерти, овеянный, однако, надеждой на победу в «священной войне», на «воскрешение Германии», то для прозы прочих эмигрантов был характерен очень скупой, однотонный оценочный спектр. Нацизм рассматривался логичным следствием агрессии капитализма, преодолеть который могли только коммунисты. Поскольку установившаяся диктатура была, с марксистской точки зрения, закономерным и легко объяснимым явлением, литература не ощущала необходимости искать корни и размышлять о сути национальной трагедии. Представления компартии, отражаемые рассказами и повестями, нередко расходились с конкретной исторической ситуацией. Зависимость писателей-

²⁷ Georg Lucács. Es geht um den Realismus // Die Expressionismusdebatte. – S. 223 – 224.

²⁸ Там же. – S. 224.

²⁹ По воспоминаниям Фрица Эрпенбека, причина молчаливого несогласия Брехта с позицией Лукача крылась в стремлении его как соиздателя журнала не спровоцировать размежевания в рядах единого фронта подобным столкновением мнений.

³⁰ Цит. по: Die Säuberung. Moskau 1936: Stenogramm einer geschlossenen Parteiversammlung // Hg. von Reinhard Müller. Rowohlt Taschenbuchverl., 1991. – S. 16.

³¹ Ernst Weiss. Der Augenzeuge. – Kreisselmeier Verl., Icking u. München, 1963. – S. 242.

эмигрантов от марксистской теории и установок ССП не позволяла им ни отразить в своем творчестве духовную геополитическую природу национал-социализма, ставившего во главу угла не экономику, а продвижение доминирующей расы, ни хотя бы осознать ее в полной мере. Отсюда – отсутствие значительных романов, предлагающих глубокое философское осмысление эпохи.

Мысль о том, что идеология национал-социализма не только насильно навязывалась немцам, но и уже заняла прочные позиции в их мировоззрении, была совершенно чужда довоенному творчеству эмигрантов. «Реалистическая» литература немецких авторов в итоге оказалась очень далекой от реальности, что при наличии партийных трафаретов вылилось в ее схематизированность. Использование авторами набора устойчивых образов, мотивов и даже фабул – броская черта эмигрантской прозы, особенно малой, поэтому индивидуальное авторское своеобразие в произведении могла отражать, прежде всего, сюжетная аранжировка готового мотива или готовой фабулы. Значимость приобретают динамизм действия и специфика ситуации, оригинальные поведенческие схемы персонажа в стандартной ситуации. Персонажи этого периода однотипны и, так же как и их авторы, скованы положениями марксизма-ленинизма и соцреализма, поэтому не удивительно, что наиболее распространенный вид рефлексии героев – детективно-логические рассуждения о преследователях, предателях, провокаторах и листовках.

Переполненные типизированными клише художественные тексты, за редким исключением, представляют антагонизм нацистов и коммунистов в простой для восприятия черно-белой палитре. Наиболее ярко эта трафаретность проступает в малой прозе, но она свойственна и (несомненно, талантливо написанным) романам Бределя «Испытание» («Die Prüfung», 1935, пер. на рус. 1935) и «Твой неизвестный брат» («Dein unbekannter Bruder», 1937). Бредель, однако, едва не заплатил головой за то, что в романе «Твой неизвестный брат» все же попытался избежать однотонных портретов и ввести в повествование вызывающие симпатию фигуры некоммунистов, в целом сделать персонажей психологически более объемными и пластичными. В многослойном и глубоком романе Бехера «Прощание», имеющем автобиографическую направленность и проникнутом, в том числе и по этой причине, экспрессионистской поэтикой и экспрессионистским мироощущением (вопреки отречению Бехера от его скандально-экспрессионистского прошлого), грань между принятой в эмигрантской литературе идеологической схематичностью и идеализацией образов, продиктованной фабульной логикой и собственными партийными симпатиями, также весьма условна.

Литература эмигрантов носила, прежде всего, «воспитательный» характер и, не отражая и не объясняя реальной ситуации, пыталась внушить читателю веру в слабость нацизма и его скорое преодоление. Коммунисты и пролетарии – всегда победители, которым не знакома ни роль жертвы, ни чувство трагического. Они возвращаются из концлагерей с «излучающими свет лицами» (В. Бредель, «Эксперимент», «Das Experiment»³²) и продолжают свою подпольную деятельность, не взирая на опасность и зверские издевательства (романы В. Бределя, повесть Ф. Эрпенбека «Отпечаток пальцев», «Der Fingerabdruck»³³). Герои-коммунисты будто имеют иную природу, чем их соотечественники, персонажи западной эмигрантской литературы, которые боятся лагерей и боли, которым после того, как «они подвергались очень сильным физическим издевательствам, требовалось много времени, чтобы снова обрести мужество»³⁴. Свообразное мировоззренческое кредо писателей-эмигрантов можно увидеть в полностью построенном на клише коротком рассказе Альберта Хотоппа «Конец одного бойца» («Das Ende eines Kämpfers»³⁵). К образцовому – типовому, а потому и безымянному – коммунисту товарищу Р. нацисты врываются в дом и скидывают его с балкона под отчаянные крики жены и ребенка. Пока Р., не обращая на них внимания, цепляется за решетку балкона, в доме напротив довольный бюргер с ухмылкой доедает свой обед и наблюдает за сценой, «которая нарушила его покой» (с.41). Когда же один из нацистов ножкой стула разбивает пальцы Р., тот, по-прежнему не реагируя на крики жены и ребенка, успевает в полете выкрикнуть главное: «Да здравствует партия!» (с.42). Эти образы (идеальный функционер, жестокий нацист, пошлый бюргер, мешающая жена) вместе с непоколебимой верой в силу и победу коммунизма, а также идеей превалирования партийной работы над частной жизнью, замещения семьи партийной ячейкой составляют основу почти любого произведения, вышедшего из-под пера коммунистических авторов.

Популярная тема авторов-эмигрантов, наделяющая образ нациста и коммуниста не собирательными, а более индивидуальными чертами, и предоставляющая авторам больше художественной свободы, – борьба со шпионами и агентами гестапо. В этой борьбе коммунисты и пролетарии обнаруживают острый ум, а нацисты, напротив, выставляются на посмешище. Вопреки исторической ситуации в эмигрантских произведениях звучит убежденность в том, что даже к 1936 г. КПГ остается мощным и неуловимым для

³² Willi Bredel. Der Spitzel und andere Erzählungen. – Moskau-Leningrad, VEGAAR, 1936. – S. 51. Пер. на рус. Шпик, М.: Молодая гвардия, 1935.

³³ Fritz Erpenbeck. Deutsche Schicksale. Erzählungen. – Kiew. Staatsverlag der nationalen Minderheiten der UdSSR, 1939.

³⁴ Ernst Weiss. Der Augenzeuge. – S. 241.

³⁵ Albert Hotopp. Die Unbesiegbaren. Kurzgeschichten aus Hitlerdeutschland. – Engels, Deutscher Staatsverlag, 1935.

гестапо противником. Для подпольщиков характерен почти карнавальный антураж: они всегда ловко и быстро действуют под чужой маской. В повести Эрпенбека «В одиночку» («Ein Mann allein») все персонажи «участвуют в непривычном спектакле» (с.65), им не раз приходится переодеваться для выполнения задания: коммунисты выдают себя за нацистов, а гестапо прячется «под маской честных рабочих» (с.74). Действие повести развивается со многими неизвестными почти в детективной стилистике с разгадкой в конце. Вальтер, образцовый коммунист, должен подготовить встречу функционеров в магазине, хозяина которого ему представляют как надежного сторонника КПГ. Вальтер проявляет незаурядную наблюдательность хорошего детектива и узнает в директоре агента гестапо. Отменить встречу уже невозможно, и главный герой решается на хитроумный ход. Он дает объявление о вакансиях на фирме с указанием времени встречи партийных функционеров, и в назначенный час процессия из более тысячи человек тянется к дверям магазина. Более того, Вальтеру удается перехитрить не только шпиона-хозяина, но и давшего ему задание партийного товарища, оказавшегося тоже шпионом. Нагромождение мелких сюжетных витков в таких рассказах и повестях словно подталкивает читателя к мысли, что художественная ценность текста должна измеряться количеством рассекреченных агентов и спасенных коммунистов.

Карнавалльно-карикатурная линия изображения нацизма проходит и в драматургии, где дальше своих соотечественников идет, пожалуй, Густав фон Вангенхайм (Gustav von Wangenheim), экспериментировавший до своего переезда в СССР в стиле агитпропа. Перу Вангенхайма принадлежит написанная в 1939 г. комедия «Бурная колыбельная» («Stürmisches Wiegenlied») с эксцентричными бурлескными сценами и яркими театральными эффектами, опирающаяся на традиции Commedia dell'arte.

Действие пьесы очень динамично, включает множество игровых плоскостей и масочных персонажей, вовлеченных в непрерывное переодевание и перевоплощение. В доме профессора Шеербарта, который «по русскому методу Савадовского» проводит эксперименты с изменением пола у кур и петухов, останавливается его друг д-р Панталон Банг, крупный промышленник, и его молодая и красивая сотрудница Франческа. Банг объявляет о беременности Франчески и своем скором отцовстве, а также о намерении охранять Франческу от «преследователей». В действительности беременна ее сестра Ада, у которой нацисты хотят похитить ребенка сразу после его рождения с целью шантажа мужа Ады, антифашиста, участника гражданской войны в Испании. В дом профессора прибывают «преследователи»: нацист Рулькётер, его жена Берта, которая относит Рулькётера к разряду несущек и затевает интригу с садовником в образе итальянского комедийного персонажа Папагалло, и его подчиненный Ханс Бруст, исполняющий роль немецкого фольклорного персонажа Хансвурста. Доминантой в стиле комедии dell'arte, «театром в театре», становится разыгрываемое персонажами представление о беременности Хансвурста. Под уверения Рулькётера, что «настоящий немец» «обязан верить любому вздору [...]. Ради Германии, конечно»³⁶, – Ханса Бруста убеждают в том, что, проглотив «изобретенную лично фюрером пилюлю», он поменяет пол и сразу же родит ребенка, чем и докажет «решенность национально-биологической проблемы до конца века». Во время этого балаганного спектакля ребенок Ады появляется на свет, приезжает его отец, и семья, одержав частную победу над нацизмом, скрывается.

Нацизм кажется здесь глуповато-вульгарным, легковесным, и это политическое преуменьшение его опасности обеспечивает пьесе комизм. Вероятнее всего, обращение фон Вангенхайма к старой форме спонтанной площадной комедии объясняется его желанием не столько нивелировать угрозу гитлеровского рейха, прибегнув к обезоруживающей силе смеха, сколько вырваться в рамках допустимого из-под давления реальности и, особенно, реализма. Однако пьеса все же отражает стремительное движение от фантастического к реальности, снова и снова подчеркивая уродливость и противоестественность нового режима.

К нередкому мотиву в произведениях эмигрантов, сохраняющему отзвук карнавальности, относится ошибочная расправа нацистов над своим же единомышленником, которая представляет нацизм как поражающую самое себя систему. Похожие друг на друга, как братья-близнецы, герои иронично-гротескной повести Эрпенбека «Нудике почти стал героем» («Nudicke wird beinahe ein Held») и повести Габора «Лестница» («Die Treppe»³⁷), будучи восторженными нацистами, становятся жертвами полиции из-за приписанных им коммунистических лозунгов. Первому подкидывают красную прессу, второй проходит мимо надписи «КПГ жива!». Оба, решив расправиться с коммуной самостоятельно, действуют во вред себе: у Нудике начинается горячка с бредом, полным коммунистических лозунгов, и врач приводит полицию; герою Габора, заставившего случайного рабочего смыть надпись, спешат на помощь пролетарии, которые его раздевают и связывают. Измученный однопартийцами Нудике выходит из следственной больницы с частичным параличом (что следует понимать метафорически). В повести Габора герой-

³⁶ Gustav von Wangenheim. Stürmisches Wiegenlied // Deutsche Exildramatik 1933–1950. Hg. Von Franz Norbert Menemeier, Frithjof Trapp. W.Fink Verl., München, 1980. – S. 290.

³⁷ Andor Gábor. Die Rechnung und andere Erzählungen aus dem Dritten Reich. – Moskau, VEGAAR, 1936. Публикация сборника в 1937 г. послужила поводом для очередного скандала в Немецкой секции.

ство тупого пьяного эзэсовца, перебирающего в уме сентенции НСДАП, заканчивается его расстрелом. Когда тому удастся освободиться от пут, он видит приближающуюся полицию, которая, принимая убегающего за автора лозунга, хрестоматийно-хладнокровно его расстреливает. Нехитрая мораль в том, что быть героем – удел коммунистов. Помимо путаницы в отношениях «преступник – жертва» писателям-коммунистам импонирует и иная проекция темы перевоплощения нациста в коммуниста: внутреннее изменение убеждений. Показательно, что авторам не удается показать истинной мотивации перевоплощения. Они или приводят неубедительные доводы, или предлагают психологическое обоснование, противоречащее логике текста. В повести Эрпенбека «Возвращение» («Heimkehr») вернувшийся из концлагеря герой неожиданно сталкивается с удивительными изменениями, происшедшими за три года в родной деревне: почти все поддерживавшие нацизм жители стали тайными коммунистами. Чуждость превращения подчеркивается в повести заключительным эпизодом перевода крестьянина-нациста, арестованного за оскорбление партии, в тюрьму и его похищения односельчанами. В ночной темноте раздаются призрачные потусторонние голоса, озвучивающие антинацистские лозунги, мистическая атмосфера лесной жутки так пугает главного жандарма, что второму жандарму, убежденному коммунисту, вступившему в нацистскую партию с особым поручением, легко удается передать арестанта в надежные руки. Этот не ожидаемый главным героем счастливый конец утрирует сказочное звучание повести. Столь же непредвиденное эффектное превращение происходит в одноактной пьесе «Герои в подвале»³⁸, написанной фон Вангенхаймом для объединившихся в Немецкий театр «Колонне линкс» двух непрофессиональных трупп. Действие происходит в патрульном участке штурмовиков на двух сценах: наверху шумят неспрятные штурмовики, внизу, невидимо для зрителя, коммунисты подвергаются пыткам. Каждый раз, когда надо заглушить крики истязуемых в подвале, по сигналу вспыхивающего света нацисты начинают громко и безобразно петь. Пьеса заканчивается в стиле агитпроп (хотя именно его и старался избежать Вангенхайм, поскольку в СССР агитпроп был объявлен не соответствующим установкам пролетарского писателя): под звуки сонга «Коммунисты идут!» происходит виртуозная смена реальностей – штурмовики, появляясь на сцене, вдруг превращаются в коммунистов.

Иначе представлена тема превращения в «показательной» психологической повести Вилли Бределя «Шпик»³⁹. Программная повесть, давшая название всему сборнику, заслуживает особого внимания и ввиду обилия внутренних монологов и различных «психологических» деталей, и ввиду своей неоднозначности: она демонстрирует очевидный разрыв между интенцией автора и художественной логикой текста. Бредель обращается к сложной «маскарадной» ситуации, в которой должны быть программно показаны последствия политического малодушия, а в итоге прочитываются нравственные переживания героя, по сути, далекого от нацистско-коммунистического противостояния и загнанного во время «переодевания» в тупик обеими противоборствующими партиями.

Густав Пецольд с целью шпионажа внедряется в коммунистические круги и становится желанным гостем в доме рабочего Штюбена. Автор развивает две событийные линии соприкосновения Пецольда с коммунизмом: во-первых, Пецольд поражен простотой и сердечностью новых «товарищей», с точки зрения нацистов, «доверчивых и наивных» (с.19); во-вторых, он погружается в теорию марксизма-ленинизма. Апогеем первой линии становится чувство героя к дочери Штюбена, комсомолке, которое он, иронизируя над хрестоматийным ходом событий, в себе подавляет; апогеем второй – его весьма туманное, но столь же внезапное осознание силы коммунизма. Текст много раз обнаруживает необъяснимую природу перевоплощения: семья, принимающая героя как сына, нравится ему за ее буржуазный, а не пролетарский уклад; выученные коммунистические клише, слетающие с языка шпиона, поражают его своей легковесностью. Отвращение Пецольда к своей роли в «маскараде» и к тем, кто ему эту роль навязал, постоянно нарастает. Человеческий, а вовсе не политический фактор приводит к тому, что Пецольд выбирает сторону коммунистов, «доверчивых и наивных», как *врага своих врагов*, и осознание злоупотребления этой «доверчивостью» усугубляет его переживания. Развязка наступает после прихода Гитлера к власти, когда у героя на глазах начинают жестоко расправляться с его «товарищами». Самоубийство, на которое решается Пецольд, однако, эмоционально спровоцировано страхом смерти, поскольку героя с момента разоблачения начинают ответно преследовать коммунисты. Пецольд, рассматривая возможность открытого перехода на сторону коммунистов, получает от них уведомление о скором сведении счетов, и, хотя он и оправдывает своих преследователей-коммунистов, все же панически боится быть убитым. Герою всюду мерещатся убийцы, и самоубийством он спасается скорее от них, чем от гнетущего политического метания между двумя лагерями. Прочитанная сегодня, повесть при всей своей психологической сумбурности уравнивает обе чумы XX века – и «коричневую», и «красную» – этими двумя особенностями их приверженцев: доверчивостью и наивностью.

³⁸ Gustav von Wangenheim. Helden im Keller. Kiew-Charkow, Staatsverlag der nationalen Minderheiten der UdSSR, 1935.

³⁹ Willi Bredel. Der Spitzel und andere Erzählungen.

Интересно, что подпольная работа КПП с акцентуируемой экзистенциальной значимостью и туманно прочерченными целями становится самодостаточной темой. Об этой работе, тем не менее, говорится лишь как об опасном распространении политических лозунгов разнообразными оригинальными способами: в пачках сигарет, в газетах (Х. Вайс⁴⁰, «Сигареты», «Zigaretten»; «Путь через границу», «Der Weg über die Grenze»), на ботинках (А. Хотопп, «На говорящих подошвах», «Auf sprechenden Sohlen») и т. п. Упомянутый товарищ Р. из рассказа Хотоппа считает работу своей ячейки налаженной, после того как «печатный станок был приведен в исправность, бумага по его инициативе была приобретена и спрятана» (с. 39). Сами листовки ни в одном произведении не разъясняют сути происходившей катастрофы, в основном лишь сигнализируют о существовании некоего нелегального противника нацизма.

Рассуждения о природе нацизма, о готовности немцев его воспринять в произведениях эмигрантов обычно вовсе отсутствуют или сводятся к упоминанию о стремлении правительства развязать некую войну, но фигуру Гитлера и все мировоззренческие нюансы нацизма с его языческой символикой, мифотворчеством и почти оккультной ритуальностью, что было важно для европейских эмигрантов, в советской эмиграции писатели обходят молчанием. Очень редко герои-нацисты изображаются в моменты их необъяснимого воодушевления образом и словами фюрера, их «религиозного иступления», и даже в этом случае герои-коммунисты не пытаются разглядеть в культе фюрера духовной основы нацистской пропаганды, а лишь иронизируют над ней, багательтизируя нацизм как мировоззрение. «Все мы должны проникнуться верой. Ведь мы закоренелые грешники [...]. Как мелки, как презренны мы все, ничтожные черви рядом с ним! Мы все должны искупить свои ошибки и преступления. И я тоже! И я! И я!» – фанатично проповедует свою религию персонаж Бределя лавочник Дайзен. Молодой коммунист Карл Фишер ставит этим и прочим откровениям Дайзена однозначный, но при этом частный, не распространяющийся на весь механизм нацистской идеологии диагноз: «Нет, это уже не политика [...]. Это религиозное иступление. И какие у него глаза – огромные, стеклянные, невидящие»⁴¹. «Маньяк», «записался в библейскую секту», «свихнулся», «совсем спятил, впал в религиозное помешательство. Послушаешь его, так прямо волосы дыбом встают», – так на разных страницах романа типичный коммунист определяет типичного обывателя, вобравшего в себя дух нацистской идеологии. Серьезнее к культу вождя относится Бехер, который, правда, в принципе предпочитал высокий слог и считал долгом поэта «шагать через вечность» и всему «придавать священный смысл»⁴²; он в изобилии использует и неприметные, и колоритные понятия религиозного обихода, которыми пестрила нацистская мифология.

Второй крупный тематический блок эмигрантской литературы образуют произведения о Советском Союзе. В лирике СССР представлен как Отечество в противовес «стране рождения» Германии (Франц Лешницер, «Мое Отечество», «Mein Vaterland»⁴³); как гостеприимная страна (И.Р. Бехер, «Благодарность друзьям», «Dank an die Freunde in der UdSSR»⁴⁴). Вместе со страной социализма воспевались и ее вожди Ленин и Сталин (Эрих Вайнерт, «В Кремле еще горит свет»⁴⁵, «Im Kreml ist noch Licht»; Ф. Лешницер, «Армия из огня и стали», «Armee aus Feuer und Stahl»; Хедда Циннер, «Новые люди», «Neue Menschen»⁴⁶; Хуго Хупперт, «Памятник Ленина в Кремлевском зале», «Standbild Lenins im Kremlsaal»⁴⁷). Наконец, лирика доносила до читателя привычный образ врага советского государства – Гитлера, Троцкого, их шпионов.

Прекрасный образец соцреализма в драматургии, представляющий СССР в период бурного научно-технического прогресса, с превосходными бытовыми условиями (большими квартирами, икрой и прочими деликатесами на столе), – пьеса Юлиуса Гая «Танька открывает глаза» (Julius Gay, «Tanjka macht die Augen auf»). Она появилась в 1937 г. в журнале «Дас ворт» и была написана, по свидетельству супруги Гая, в течение нескольких дней в результате пари как пародия на соцреализм. Действие пьесы происходит в эмигрантской семье и имеет типизированный сюжет: немецкому «специалисту», не принявшему нацизм, архитектору Вальтеру Виганту поручено руководить строительством нового госархива. К нему подсланы диверсанты-шпионы с заданием раздобыть секретную информацию, но в дело вмешивается домашняя прислуга, деревенская девушка Татьяна, которая, воплощая образ России, от природы очень талантлива и обладает удивительной интуицией. Чтобы лишить ее доверия хозяев, шпионы – инженер-«специалист» Вольгемут и поэтесса Райнарцит – обвиняют Татьяну в воровстве. В решающий момент де-

⁴⁰ Hans Wendt (Helmut Weiss). Heer im Dunkeln. Geschichten aus Hitlerdeutschland. – Kiew. Staatsverlag der nationalen Minderheiten der UdSSR, 1937.

⁴¹ Вилли Бредель. Твой неизвестный брат. Пер. с нем. рукописи Я.И. Рецкера. Журнально-газетное объединение, М. 1937. – С. 178.

⁴² Johannes R. Becher. Im Namen Deutschlands // Dank an Stalingrad. Gedichte. Moskau, Verl. für fremdsprachige Literatur, 1943. – S. 10.

⁴³ Franz Leschnitzer. Verse. Kiew, Staatsverlag der nationalen Minderheiten der UdSSR, 1939.

⁴⁴ Johannes R. Becher. Gedichte 1936–1941. Berlin-Weimer, Aufbau Verl., 1966.

⁴⁵ Erich Weinert. Gedichte 1933–1941. Berlin-Weimer, Aufbau Verl., 1975.

⁴⁶ Hedda Zimmer. Geschehen. Gedichte. Moskau, Mezhdunarodnajakniga, 1939.

⁴⁷ Hugo Huppert. Vaterland. Gedichte. Kiew, Staatsverlag der nationalen Minderheiten der UdSSR, 1940.

вущка все же застает Вольгемута за копированием чертежей и спасает проект. Драма сразу стала классикой соцреализма, она выдержана в характерных черно-белых тонах с броским искажением повседневной действительности.

В понимании эпохи у эмигрантов многое меняется в 1940-х гг., с началом общения с немецкими военнопленными. По крайней мере, постепенно изживает себя образ если не раздвоенной Германии, то Германии, расколотой на два равнозначных лагеря.

5

В 1932 г. в Москве была проведена Международным объединением революционных театров (IRTВ, der Internationale Revolutionäre Theaterbund, МОРТ) первая Олимпиада революционных рабочих театров, в которой с германской стороны участвовала одна лишь «Колонне линкс». Однако уже со следующего, 1933 г., режиссерами-соперниками Эрвином Пискатором, известным теоретиком «политического театра», а также автором одноименной книги⁴⁸, и Густавом фон Вангенхаймом предпринимались попытки основать свой постоянный театр в столице, в репертуар которого планировалось включить западную революционную драматургию. В Москве, однако, получить в свое распоряжение сцену не удалось из-за финансовых трудностей. Более перспективным в качестве базы для крупного эмигрантского центра нового типа казался Немгостеатр в Энгельсе, столице исторически населенного немцами Поволжья. Основанный в 1931 г. и в начале своего существования уступавший театрам в Одессе и Днепрпетровске, Немгостеатр нуждался в твердой руке реформатора. Руководить проектом культурного эмигрантского центра партийные власти предложили Пискатору, который в 1934 г. был назначен президентом МОРТ. План режиссера порадовал своей систематичностью и логикой в целом, однако имел и стратегические упущения. Пискатор, как он об этом и доложил Коминтерну, собирался сразу решить две основные проблемы: во-первых, возродить культуру немецкого Поволжья; во-вторых, обеспечить работой эмигрировавших из Германии актеров, режиссеров и писателей. Основанная Пискатором «фабрика кино» должна была иметь свою актерскую школу, печатный орган, в котором могли бы публиковаться все эмигрировавшие писатели и ежегодно выпускать около 5 фильмов. Это было бы, по мнению режиссера, «доказательством того, что при социализме немецкая культура особенно процветает и укрепляется, в то время как фашизм создать новую культуру не в состоянии»⁴⁹. Немгостеатр начал активно приглашать из Германии немецких актеров в качестве «специалистов» для создания профессионального состава. Следствием высоких требований Пискатора стало постепенное вытеснение из театра волжских немцев более профессиональными актерами, приехавшими из Германии.

Пожалуй, действительная суть проекта театрально-кинематографического центра в Энгельсе заключалась в создании базы для театральных экспериментов, сложном взаимодействии традиции мало востребованного в СССР стиля агитпроп, драматургии Брехта и Вольфа и режиссуры Пискатора. Показательна в этом смысле запланированная на 1937 г. (Пискатора в Энгельсе уже не было) программа, включавшая пьесы: «Натан Мудрый» Лессинга, «Трехгрошовая опера» Брехта, «Петер возвращается» («Peter kehrt heim», 1936) Вольфа, «Штаны» («Hose») Штернхайма, а также – как пример советской драматургии – сценическую версию «Поднятой целины» Шолохова.

Брехт сразу отнесся к идее «культурного комбината» скептически, тем более что у него и Пискатора был общий недоброжелатель, признанный Лукачем положительным примером – Густав фон Вангенхайм. Впрочем, при существовавших художественных доктринах и соответствующем вкусе публики не только у Брехта, но и у Вольфа, фон Вангенхайма⁵⁰ и Пискатора было одинаково мало шансов продолжать работу в прежней манере.

В эмиграции все труппы перестраивались на совершенно иные театральные традиции, к которым они часто не были готовы. При сотрудничестве с советским театром было необходимо знакомить зрителя с текущими событиями в Германии, с противодействием фашистским силам, подчеркивать общность двух народов. Постановки, рассчитанные на немецкого зрителя, имели иные задачи, просветительские и агитационные. От методов агитпроп скоро пришлось отказаться: то, что находило отклик в столице, в регионах вызывало протест соотечественников (представления труппы фон Вангенхайма были, например,

⁴⁸ Политический театр требовал новой драматургии и нового воздействия на зрителя, который должен был включиться в творческий процесс: «Публика стала режиссером [...]. Театр стал для нее действительностью, и скоро уже не было сцены напротив зрительного зала, но был единый огромный зал, единое поле битвы, единая большая демонстрация. Именно это единство окончательно доказывало силу воздействия политического театра // Erwin Piscator. Das Politische Theater. Adalbert Schulzverl., Berlin, 1929. – S. 69 – 70.

⁴⁹ Цит. по: Peter Diezel. Die Theaterarbeit deutscher Emigranten in der Sowjetunion // Exil in der UdSSR. Frankfurt / M.: Röderberg Verl., 1979. – S. 307.

⁵⁰ Почти все созданное фон Вангенхаймом в эмиграции, не опубликовано: «Агенты» («Agenten», 1933–1934), «Генрих Леттландский» («Heinrich von Lettland», 1938), «Бурная колыбельная» и др. Единственная пьеса, которую удалось поставить на сцене, – «Die Friedensstörer» («Противники мира», 1938).

сорваны в Донецкой области). Фридриху Вольфу, который находился в некоторой изоляции от общей московской группы писателей, пожалуй, больше других удалось сохранить в своем творчестве доэмигрантскую линию, балансируя в рамках дозволенного между стилем агитпропа и традиционными формами Веймарского театра. Наибольшим успехом на столичных сценах пользовались постановки его пьес «Профессор Мамлок» (1935, театр им. МГСПС, Моссовета), «Флоридсдорф» (перв. пост. 18.11.1936, театр им. Е. Вахтангова), «Троянский конь», («Das Trojanische Pferd», 1937, МТЮЗ). Если фон Вангенхайм сочетал в своих постановках элементы стиля агитпропа и техники веймарского театра, то Вольф категорически отвергал идею наследования традиций немецкой «классики», его интересовали исключительно социально-политические проблемы и революционное движение. В, пожалуй, самой популярной пьесе, созданной незадолго до переезда в СССР, «Профессор Мамлок», Вольф видел своей целью внести раскол в мировоззрение публики: было важно не показать тот или иной путь развития западной демократии, а смутить зрителя, выявив слабые стороны его убеждений. «Флоридсдорф» – историческая хроника о героической борьбе австрийского пролетариата, выглядевшая очень актуальной на фоне войны в Испании. Пьеса сочетала возможность самоидентификации зрителя со сценическими персонажами, но в то же время имела и *этический* аспект: от публики ожидалась оценка исторического процесса, который и был главной темой произведения. Публика Вольфа изначально подразумевалась более зрелой в ее политическом самосознании, чем у фон Вангенхайма, пьесы которого были скорее адресованы политически дезориентированным слоям и часто предлагали конкретные модели поведения.

Новые пути развития эмигрантского театра стал сразу искать руководитель колхозного театра в Днепропетровске, Максим Валлентин (Maxim Vallentin). На сцену выносились будничные проблемы, но шла работа и над адаптацией «классического» материала. Эту линию Валлентин продолжил, когда ему пришлось в 1937 г. вступить в должность руководителя Немгостеатра в Энгельсе: в 1936 г. Эрвин Пискатор в качестве президента МОРТ был командирован в Париж, где его настигло сообщение о том, что необходимости в его возвращении в Энгельс нет. Под руководством Валлентина была завершена постановка пьесы Вольфа «Троянский конь», поставлена «Нора» Ибсена, «Мария Магдалина» Геббельса и планировалась постановка «Многомного больного» Мольера, но театр закрылся.

Несколько неожиданным, но символическим заключительным аккордом в Энгельсе прозвучала 29 октября 1937 г., когда труппа Пискатора уже прекратила свое существование и театр покинули последние эмигранты, пьеса Вольфа «Петер возвращается». Премьера была приурочена к 20-летию революционных событий, и содержание пьесы (оккупация Украины германскими войсками в 1918 г. и возникновение конфликта между немецкими военными частями, диаспорой этнических немцев и немецкими военнопленными, которые возвращаются из русских лагерей и насильно зачисляются в армию захватчиков) полностью соответствовало тематике фестиваля.

Иллюзии насчет «культурного комбината» нового типа в Энгельсе разрушили чистки. Жизнь Пискатора поменяла свое русло. В Париже он познакомился с богатой вдовой и погрузился в роскошь, подвергаясь осмеянию со стороны бывших соратников. В 1939 г. Пискатор переехал в Нью-Йорк и основал там театральную школу, которая впоследствии сыграла судьбоносную роль для семейства Брехтов. В Энгельсе местные кадры, вытесняемые профессиональными актерами, нашли действенный способ борьбы с ненужными конкурентами: на эмигрантов строчились доносы с обвинениями в шпионаже.

6

Немецкие эмигранты в СССР составляли во время сталинских чисток особую категорию⁵¹. Во-первых, из-за связи троцкистских кругов с Германией эмигрантов всегда можно было подозревать в шпионаже и работе на гестапо; во-вторых, писатели-эмигранты, за редким исключением, были активными партийными функционерами, интересовавшими НКВД, опять же, как потенциальные сторонники Л.Д. Троцкого.

К началу чисток и в течение всего существования Немецкой секции ее заседания проходили в атмосфере раскола на отдельные враждующие стороны. Несмотря на общее коммунистическое мировоззрение, идейного единения у писателей-эмигрантов (как и во всем ССП) не было, разногласия и интриги имели преимущественно политическую, а не художественную природу. Наиболее агрессивной была группировка писателей вокруг Дьёрдя Лукача. Если принадлежавший к ней Андор Габор выступал против оскудения пролетарской литературы, то сам Лукач вел настоящую войну против любых экспериментальных направлений, к которым относилось, прежде всего, творчество Брехта. В этом Лукача поддерживали Альфред Курелла и Фриц Эрпенбек (та же расстановка сил наблюдалась и в развязанных в 1937 г. дебатах об экспрессионизме). Резким нападкам со стороны Габора подвергалась литература и личность Вилли Бределя, который, по мнению Габора, представлял собой «в большей мере партийного

⁵¹ По статистике американского исследователя Дэвида Пайка, во время чисток пострадало 70 % немецких эмигрантов творческих профессий, включая журналистов и издателей, составлявших примерно 130 человек.

функционера, чем художника»⁵². Кроме того, замечал Габор, изначальный художественный уровень Бределя точно соответствует политическому уровню партийного работника тех лет: «сухой и бесцветный, предлагающий силуэты и контуры вместо людей, готовые политические результаты вместо живых процессов». Лишь немногие, считал Габор, подвергают марксистской критике подобную литературу так, как это делал Лукач в его «Линкскурве». Характерной чертой критики Габора было то, что для своего анализа он выбирал политические тексты, не отличавшиеся особой художественной ценностью, причем тех авторов, которые создавали пролетарскую литературу 1920-х гг.

С началом чисток атмосфера на заседаниях стала еще более невыносимой. В августе 1936 г. во время первого процесса председатель КПП Вильгельм Пик предложил проверить всех немецких эмигрантов и две трети выслать обратно в Германию. В начале сентября было проведено четыре ночных закрытых заседания Немецкой секции СП СССР, непосредственно положивших начало арестам. Одни участники этих заседаний были в скором времени арестованы (Юлия Анненкова, Александр Барта, Ханс Гюнтер, Эрнст Оттвальд). Другие – Хуго Хупперт и Лукач – стали обвинителями, но и они не избежали ареста в последующие годы.

Союз писателей поддержал приговоры первого процесса. Вилли Бредель, представляя Немецкую секцию, выступил с речью, которая содержала призыв к проверкам в среде немецких писателей. Покинувшие зал до завершения заседания Бехер и Ганс Гюнтер вынуждены были публично признать это «политической ошибкой» на ночном заседании Секции. Эти заседания проходили, по воспоминаниям участников, в особой атмосфере ужаса и истерии, писатели с удручающей нервозностью обменивались обвинениями. В эмигрантской среде распространялись слухи о том, как писатели и члены их семей составляют друг на друга доносы. Литературная критика быстро приобрела политическое звучание.

7

После подписания Пакта о ненападении «Интернационале литератур» была вынуждена воздерживаться от комментариев происходящего в Германии, была прекращена публикация романов «Седьмой крест» Анны Зегерс и «Изгнание» Фейхтвангера, а Немецкая секция утвердила новую линию деятельности, которая преимущественно сводилась к переводческой работе. В сентябре 1941 г. немецкие писатели были эвакуированы в Казань, а затем почти все (кроме Куреллы, Бределя и Вайнерта) в Узбекистан. В начале 1942 г. в Москву вернулись Бредель, Вайнерт и Вольф для улучшения фронтовой пропаганды, которая, однако, как в этом при общении с военнопленными первым убедился Вайнерт, а после и остальные, большого смысла не имела. Бредель и Вольф накопленный опыт использовали под Сталинградом: через громкоговорители они призывали солдат и офицеров вермахта к капитуляции или переходу на сторону Красной Армии, пытаясь разубедить своих соотечественников в том, что Красная Армия не оставляет военнопленных. И хотя они проявили бесспорное мужество, на 6-ю Армию, от которой Гитлер жестко требовал понятного ему одному «принесения себя в жертву», их возвания никакого впечатления не произвели. Неэффективная пропаганда под Сталинградом имела, однако, и положительные результаты: с учетом промахов летом 1943 г. был создан при помощи немецких писателей-эмигрантов «Национальный комитет Свободная Германия» и «Союз немецких офицеров».

Восприятие войны немецкими авторами в Советском Союзе заслуживает особого внимания. Для эмигрантов в силу их особого статуса действия Третьего рейха стали не просто частью Второй мировой войны, но и частью Великой Отечественной войны, которую они – добровольно или принудительно – пережили на стороне русского народа. Не удивительно, что наиболее яркое художественное воплощение в произведениях эмигрантов нашли сражения под Москвой и Сталинградом.

Военная литература предваряется написанным Иоганнесом Р. Бехером накануне Второй мировой войны романом «Прощание» («Abschied. Einer deutschen Tragödie erster Teil. 1900–1914», 1940, рус. пер. 1942) как предвидение скорой катастрофы. Роман проникнут смакованием смерти, частной и национальной. Ощущение смерти и крушения мира исходит от самоубийств и смерти второстепенных персонажей, автобиографического суицидального эпизода, когда герой Гастл, как и сам Бехер в юности, совершают двойное самоубийство, имеющее «знаменитый историко-литературный образец»⁵³ (Генриха Клейста и его возлюбленной); жажды Гастлом великой войны. Внутренняя готовность немцев к такой войне и новым вождям звучит в патетическом призыве героя к «священной войне»: «О, если бы явился гений, социалистический вождь, который кликнул бы клич! Ведь тысячи людей жаждут подвига, тысячи готовы принести нечеловеческие жертвы. А он, великий, объявил бы войну войне, и все мы пошли бы на эту войну, священную, справедливую [...]. Голос его услышали бы все народы, по всей земле. Миллионы от-

⁵² Цит. по: David Pike. Deutsche Schriftsteller im sowjetischen Exil 1933–1945. – S. 193.

⁵³ Rolf Selbmann. Skandal als Literatur // Literatur als Skandal: Fälle – Funktionen – Folgen. Hg. von Stefan Neuhaus u. Johann Holzner. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2007. – S. 37.

кликнулись бы и последовали за ним. [...] Ведь должно же родиться новое учение о жизни, о смерти и о бессмертии!»⁵⁴.

Литература о войне отражает прежнее видение Германии в ее раздвоенности, и хотя листовка в трагедии Бехера «Битва за Москву» по-прежнему гласит, что страна расколота на «Германию обезумевших от мании величия правящих кругов» и на «другую Германию – Германию народа»⁵⁵, в произведениях проскальзывают новые тенденции. Во-первых, герой-антифашист не обязательно оказывается также и «образцовым коммунистом», хотя все же ему близок; во-вторых, нацизм поддерживают все слои населения – здесь ощущается опыт общения авторов с военнопленными. Типичный герой фронта – солдат, открывающий для себя правду о войне и стремящийся поделиться этой поразительной правдой с другими. Таков главный герой совершенно разных по художественному исполнению произведений: повести Фр. Вольфа «Русский тулуп» («Der Russenpelz», 1942) и новеллы В. Бределя «Завещание фронтовика» («Das Vermächtnis eines Frontsoldaten», 1942). Оба героя-солдата рискуют жизнью, не столько сражаясь во время военных действий под Москвой, сколько опровергая мифологию о героизме немецких солдат и героической доминанте войны, о заботе правительства о рядовых солдатах и т. д. Примечательно, что герои-антифашисты хотя и действуют как одиночки, но неожиданно они вливаются в мощный поток соратников, поэтому ощущение прежней расколотости Германии на два равнозначных лагеря между строк все же прочитывается. Для героя-одиночки, не попавшему ни в один из этих лагерей, находит место Иоганнес Р. Бехер в своей пьесе «Зимняя битва» («Битва за Москву», 1942, первая публ. в «Интернационале литературы»), которая, по признанию автора, выводит на сцену «фигуру Гамлета». В трагедии Бехера, сочетающей стихотворные и прозаические пассажи, немало аллюзий на трагедию Шекспира, которые в своей совокупности задают тон, роднящий «Зимнюю битву» с шекспировской пьесой. Немецкий Гамлет, орденносец и «неизвестный солдат» Восточного фронта, влюбленный в свою Родину, поэт и почитатель Гёльдерлина и некое самовыражение самого Бехера (именно с их именами созвучно имя героя), Иоганнес Хёрдер проходит путь «от верующего до отступника»⁵⁶, с тоской шекспировского героя ищет на протяжении всей «немецкой трагедии в пяти актах» истину, свободу и справедливость. Хёрдер не приемлет ни пути национал-социализма, ни движения сопротивления в том виде, который свойственен его другу, перешедшему перед битвой за Москву на сторону русских. Трагедия Бехера интересна исповеданием героем «инаковости» в жестких рамках существующей идеологии (и это не только непостижимость русских, которых Хёрдер многозначно характеризует как «другие»), поиском «третьего пути», абсолютной, негибкой нравственности, что приводит героя к казни.

Пожалуй, только один автор, непартийный Теодор Пливье, оставшийся в Москве после I Всесоюзного съезда советских писателей пережить диктатуру Гитлера, вовсе избегает темы конфронтации социализма и национал-социализма. В цикле небольших, связанных друг с другом рассказов, «Ёж» (Theodor Plivier, «Der Igel»⁵⁷), происходящее в сожженной немцами русской деревне показано в двух перспективах: глазами выживших крестьян и отдельных солдат. Меняя фокус и не касаясь идеологии, автор передает глубокую трагедийность военной жизни: в деревне немцы мародерствуют и убивают, а через несколько месяцев они идут обратно через ту же деревню вызывающими сострадание оборванцами, получают письма от родных как обычные люди, а не озверевшие фашисты, но – немецкий писатель снова переводит объектив – из лесов возвращаются их жертвы, уцелевшие крестьяне, и вместе с партизанами уничтожают немецкую часть. «Бывают такие и такие», – выводит мораль русский герой повести, – «некоторые плохие, а некоторые неплохие. Вот они лежат рядком, и так они правильно лежат» (с.64).

Теодор Пливье, получивший во время работы над фронтовой пропагандой благодаря Бехеру доступ к переписке немецких солдат с родными, а также возможность разговаривать с военнопленными, создает выдающийся (парадоксальным образом – благодаря идеологическим ограничениям) роман «Сталинград» («Stalingrad», 1943–1944, рус. пер. нет), поставивший вопрос о духовной сущности нацизма и частной вине. Роман сразу стал бестселлером и был переведен на многие языки, исключая русский по причине поэтически замаскированной, но все же ощутимой неприязни к советской стороне. «Сталинград» отличает выраженный, не типичный для эмигрантской литературы религиозный подтекст и экспрессионистская образность, превращающие документальное описание военных событий в роман-мистерию. При традиционной постановке этической проблемы «преступления – наказания» Пливье выбирает самобыт-

⁵⁴ Бехер, И.Р. Прощание. 1900–1914. – М.: Государственное издательство художественной литературы, 1944. – с. 288.

⁵⁵ Johannes R. Becher. Winterschlacht: Schlacht um Moskau. Eine deutsche Tragödie in fünf Akten mit einem Vorspiel. – Berlin, Aufbau Verl., 1953. – S. 94.

⁵⁶ Klaus Schuhmann. Im Zeichen der Polarität-Umriss einer Poetik des Exilgedichts bei Bertolt Brecht und Johannes R. Becher // Deutschsprachige Lyrik von 1933 bis zur Nachkriegszeit. Hg. von Jörg Thuncke. Rodopi, Amsterdam-Atlanta, 1998. – S. 47. Пьеса была поставлена в 1955 г. Б. Брехтом в его театре; в Западной Германии была подвергнута желчному осмеянию.

⁵⁷ Theodor Plivier. Erzählungen. Moskau, Verlag für fremdsprachige Literatur, 1942.

ную форму: оригинальную перспективу изображения войны, а также метафорическую композицию текста-«котла». Сталинградский котел, в котором находилась окруженная советскими войсками 6-я армия вермахта, превращается в мистическое измерение с новыми пространственными, световыми и звуковыми характеристиками. Техника «киностиля», визуализирующая и озвучивающая судьбу 6-й армии под Сталинградом, позволяет автору достичь суггестивной имитации скольжения по стенкам «котла» при низкой температуре, ослепительном свете и контрастной череде звуков смерти – оглушающего скрежета войны, неистового экспрессионистского крика и потусторонней самодостаточной тишины. Роман пульсирует как маятниковый механизм, перемещая акцент с одной антиномичной метафоры на другую: низ – верх, тьма – свет, шум – тишина, преступление – наказание. Текст построен на постоянных переходах от невыносимого ужаса и боли еще живой, но разлагающейся человеческой плоти к бесстрастию нереального белого пространства залитого солнцем неба и заснеженной земли, на которой бледно-голубые заледеневшие трупы словно не вписываются в безобразную картину смерти.

В романе Пливье у 6-й Армии нет антагониста: смерть и безысходный страх, которые «клубящейся усталостью»⁵⁸ обволакивают измученных людей, исходят не от советских солдат, а имеют трансцендентную природу. Немцы, показывает Пливье, умирают не от пуль и взрывов, а от голода, морозов и ощущения великой катастрофы, насылаемой Господом Богом за великое преступление. Место антагониста 6-й армии, и в этом следует видеть не только религиозное авторское сознание писателя, но и его нежелание принимать в художественном военном противостоянии советскую сторону, занимает не советская армия, для которой эта война – Отечественная, а справедливый Бог. Бог как действующее лицо появляется на страницах романа в оппозиции «Бог – фюрер», для многих персонажей постепенно замещающая Гитлера в системе идейных ориентиров и вытесняющее военное противостояние вермахта и советской армии на задний план. В тексте Пливье проступает убежденность в том, что Вторая мировая война как итог диктатуры Гитлера со всеми его языческими «жертвоприношениями» (Opfergang) может быть рассмотрена лишь в теологической парадигме. «Сталинград» – роман о признании на фоне всеобщего преступления частной вины, частного греха, с которым человек в полном одиночестве («при дневном свете под открытым небом – и ни дерева, ни возвышения, никакого укрытия»⁵⁹) предстает перед Богом, и судьба каждого отдельного персонажа в романе зависит от его собственной постановки вопроса вины.

Невероятный факт публикации романа в журнале «Интернационале литератур» можно объяснить заинтересованностью советской культурной политики в произведениях о поражениях вермахта и протекцией Иоганнеса Р. Бехера, который, как показывают написанные уже в Германии далекие от совершенства «продолжения» романа, в своих воспоминаниях оставил почти пророческую запись: «Пливье до сих пор не осознал и, пожалуй, никогда не сможет осознать, чем он как писатель обязан Советскому Союзу»⁶⁰.

Сам Бехер посвящает Сталинграду патетическое стихотворение «Благодарность Сталинграду» («Dank an Stalingrad», 1943), в котором город-герой получает много сакральных эпитетов: «Вечный город», «благословенный», «город в империи Бессмертия», «воскрешение свободы народов». Торжество победы охватывает все клетки жизни – площади, колодцы, картины, статую святого на мосту, грядки; это торжество, наполняясь звуками благодарности, перерастает в симфонию, которую «исполняют все города»⁶¹.

Разительным контрастом кажется повесть Вилли Бределя «Зондерфюрер» («Der Sonderführer», 1943). Сталинградский кошмар увиден глазами военного журналиста, восторженного нациста и гротескно-безнадежного глупца Оцхаузена. Этот фашистский журден долго воспринимает белизну и пустоту степи, 40-градусный мороз и слепящее солнце, в отличие от героев Пливье, как курортную погоду. Среди тел пьяных офицеров и пустых бутылок он видит немецкий порядок и «верность Нибелунгам» (Nibelungentreue), пишет вычурные до крайней глупости статьи о мужестве, о мертвом солдате, у которого нашли мешочек родной пшеницы и тут же посадили ее на его личной могиле. Заканчиваются похождения фашистского прохвоста, так и не понохавшего пороха, в лазарете, где он симулировал тяжелое ранение. Неловко-абсурдная глупость Оцхаузена, полностью построенная на мифологемах Третьего рейха, приобретают оттенок символичности: на фоне смерти и поражения национальные постулаты теряют свой глянец и предстают абсолютной бессмыслицей, чуждой здравому рассудку – ведь пока нацизм воспеваает павшего солдата и его верность родине, заледеневший труп скидывают в общую шахту, сапоги снимают, а горсточку зерен съедают. Повесть многие западные исследователи считают подражанием Пливье, однако она не имеет ничего общего со знаменитым романом. Сталинградские события, в которых Бредель лично участвовал, писатель воссоздает в традиционном для эмигрантской литературы ключе, однако не с позиции трагедийности, а через призму абсурдности нацистского мифа.

⁵⁸ Цитируется издание, воспроизводящее текст в его оригинальном, журнальном, варианте 1943–1944 гг.: Theodor Plievier. Stalingrad. – Kiepenheuer & Witsch, Köln, 2003 (1. изд. 1983) – S. 102.

⁵⁹ Там же. – S. 60.

⁶⁰ J.R. Becher. Auf andere Art so grosse Hoffnung. Tagebuch 1950. – Berlin, Aufbau-Verlag, 1951. – S. 112.

⁶¹ J.R. Becher. Dank an Stalingrad. – S. 111 – 117.

После краха Третьего рейха запрет на творчество и угроза жизни формально потеряли свою актуальность. В оккупационных зонах началось стремительное восстановление культурной жизни: издательств, театров и проч. Однако репатриация эмигрантов протекала с большими трудностями, вызванными не в последнюю очередь новыми порядками в зонах оккупации. Для тех, кто не вернулся на родину сразу, решающим временным рубежом стал 1949 г. – разделение Германии на два новых государства.

К концу войны многих не было в живых. К. Шмюкле, Э. Оттвальд, Х. Вальден, М. Остен, Я. ван Годдис, Г. Кольмар были убиты. К. Тухольский, В. Беньямин, К. Айнштайн, В. Хазенклевер, А. Вольфенштайн покончили с собой. Раньше других и относительно в полном составе в Германию прибыли немецкие писатели из советской эмиграции. В мае 1945 г. вернулся Бредель; Бехер сразу основал новое издательство (Aufbau Verlag), издавал журналы «Aufbau» и «Sonntag»; Вольф занялся реорганизацией киноиндустрии; Вайнерт стал вице-президентом Центрального ведомства Народного образования; Эрпенбек – театральным критиком. Одним из последних (1948) вернулся Брехт. Г. Манн скончался непосредственно перед отъездом. 16 из 40 беженцев, нашедших приют в Калифорнии, не вернулись вовсе (Фейхтвангер), частично переселились в соседние с Германией страны: Италию (Стефан Андрес, Альфред Нойманн), Францию (А. Дёблин), Швейцарию (Т. Манн, Карл Цукмайер, Роберт Нойман), – или вернулись незадолго до разделения Германии и уже в ГДР (А. Зегерс – 1947, А. Цвейг – 1948, Эрих Арендт – 1950).

Послевоенное осмысление литературной деятельности эмигрантов было затруднено и политикой оккупационных властей, и поколенческим разрывом между эмигрантами и молодыми писателями («Группа 47», например, проигнорировала созданное во время эмиграции). Этот своеобразный излом литературных эпох – между периодом эмиграции и послевоенной литературой – не коснулся только немногих авторов, таких как Брехт, Цукмайер или Т. Манн, для прочих изгнание как будто продолжалось. Одни не могли получить разрешения на возвращение (особенно в западную зону), другие, уже вернувшиеся, оказывались на периферии культурной жизни. Из вернувшихся драматургов один Брехт смог быстро разобратся в новой ситуации, осознать возникшие за 12 лет изменения в сценическом стиле, актерском исполнении и ментальности зрителя. Фон Вангенхайму, например, который после возвращения и до 1946 г. был интендантом Восточноберлинского Германского театра (Ostberliner Deutsches Theater), не удалось поставить ни одной своей пьесы, написанной в эмиграции. В западной Германии распространяемая литература должна была соответствовать определенным критериям, среди этих книг не было вовсе произведений авторов-эмигрантов. До сих пор нет собрания сочинений Ф. Брукнера, издание сочинений Э. Толлера датируется лишь 1978 г.

История литературы эмиграции показывает, что понятие «час ноль», объявленный философом Теодором Адорно, применимо скорее к общему состоянию культуры послевоенной Германии, но никак не к литературе как таковой. Литературный процесс в годы эмиграции немецких писателей не прерывался, лишь тематический круг расширился реалиями иных национально-культурных пространств, поэтому с 1945 г. наблюдается дальнейшее развитие тех форм и тенденций, которые занимали литературную сцену до 1933 г. Более того, была и другая грань этого историко-культурного понятия: «Знаменитый “час ноль” с его обновлением культуры не состоялся в обеих частях Германии. Место внутреннего нового осмысления немецкого народа заняла культурная революция и реставрация сверху и извне»⁶². Опыт эмиграции был надолго вытеснен консервативной политикой оккупационных властей, которые, вместо того чтобы культивировать осмысление недавно происшедшего, старались развернуть культуру лицом к ее веймарскому периоду, придать ей социалистическую форму, как в восточной зоне, или форму американской демократии, как в западной.

Е.А. Зачевский (Санкт-Петербург, СПбГУ)

НАЦИСТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Собственно нацистская литература, несмотря на все предпринимавшиеся попытки создать её, как таковая не состоялась. Представителей консервативной фёлькиш-национальной, народнической литературы, составлявших костяк официальной литературы Третьего рейха, при всей их близости к отдельным проявлениям идеологии национал-социализма, трудно отнести к прародителям «новой литературы», да они и не пытались вникать в проблематику времён нацизма, ограничиваясь лишь предысторией возникновения т. н. «движения» в опосредованном виде.

Молодые же писатели, вышедшие из недр нацистского «движения», «не создали ничего выдающегося, что можно было бы с чистым сердцем связать с литературой»¹. Уже через год после прихода к

⁶² Alexandar Stephan. *Dir deutsche Literatur 1933–1945*. – München, C.H. Beck, 1979. – S. 227.