

очередь обусловлена и многочисленными символами. У Г. Канта есть и образы-символы («поезд», «рельсы», «весна»), и понятия-символы (например, «идентификация», или «опознание»), и даже ситуации-символы. Например, из-за дальтонизма Марк в родном городе не был допущен к работе на железной дороге, а в плену он начинает прекрасно различать все цвета: он видит польское синее небо, зеленые поля, серый гравий, а еще — «цвета Польши» и «цвета русских». Если к тому же учесть, что свое исцеление Марк обнаруживает в пути, сидя на локомотиве (образ «поезда» символизирует движение, путь вперед), то глубокий смысл этого эпизода становится особенно понятен: герой хоть и «ехал не на родину, но впервые за долгое время ощутил, что она есть...» (56).

Прекрасную метафору, передающую суть художественного механизма «Остановки в пути», удалось найти, как мне кажется, К. Симонову: «...бывают книги, написанные точно и показывающие точное время, но при этом мы как бы видим только внешнюю сторону, циферблат часов... А роман Канта — это те же часы, но перевернутые так, что мы видим не циферблат, не стрелки, а нутро этих душевных часов — вращение всех осей, крепление всех винтиков, сцепление всех шестеренок, колебания волоска, все, что в итоге там, с той стороны, приведет стрелки к исковому результату»¹⁶. Г. Кант написал «бесстрашную правду», — говорит К. Симонов и в связи с этим вспоминает слова Л. Толстого, который считал, что главным героем его «Войны и мира» была правда.

Эту же правдивость Канта-художника, который «умеет правду поставить превыше всего», подчеркивает и А. Адамович: «Он (Г. Кант. — Е. Л.) знает, что вся правда нужна, необходима прежде всего и больше всего самим немцам, немецкому народу...»¹⁷.

«Наша собственная история»¹⁸, — сказала Э. Симонс (ГДР) о первых двух романах Г. Канта. Думается, что то же самое немецкие читатели могут сказать и о его третьем романе.

¹ Кант Г. Мы были среди друзей — Литературная газета, 1979, 24 октября, с. 1.

² Высокий долг писателя. Анкета. — Вопросы литературы, 1976, № 12, с. 47.

³ Кант Г. Мы были среди друзей.

⁴ Кант Г. Обобщенный опыт эпохи. — Литературная газета, 1979, 23 мая, с. 15.

⁵ Кант Г. Остановка в пути — М., 1979, с. 421. Далее все цитаты даются по этому изданию с указанием страницы в тексте статьи.

⁶ Кант Г. Актный зал — М., 1968, с. 12.

⁷ Зегерс А. О глубине и широте в литературе. — В кн.: Творчество и жизнь. Литературно-художественная критика в ГДР. М., 1976, с. 100.

⁸ Кант Г. Предисловие к кн.: С. Хермлин. Вечерний свет. — М., 1983, с. 6.

⁹ Хермлин С. Вечерний свет, с. 34—35.

¹⁰ Koch Hans. Kunst und realer Sozialismus. Zu einigen Fragen der Entwicklung unserer Literatur — Neues Deutschland, 1978, 15—16 April, S. 4.

¹¹ Melchert R. Eindeutscher Bildungsroman. — Sinn und Form, 1977, № 1, S. 891—892.

¹² Иностранная литература, 1979, № 10, с. 195.

¹³ Адамович А. О современной военной прозе. — М., 1981, с. 177.

¹⁴ Schlenstedt Silvia und Dieter. Sehen Wissen Erinnern (Hermann Kant. Der Aufenthalt). — Neue Deutsche Literatur, 1977, № 6, S. 120.

¹⁵ Вопросы литературы, 1979, № 10, с. 192.

¹⁶ Симонов К. Несколько вступительных слов. — В кн.: Г. Кант. Остановка в пути, с. 7.

¹⁷ Адамович А. О современной военной прозе, с. 175.

¹⁸ Weggenossen. Fünfzehn Schriftsteller der DDR — Leipzig, 1975, S. 189.

А. С. ШЕВЧЕНКО

ЭКСПРЕССИОНИСТСКАЯ БАЛЛАДА И. БЕХЕРА

К жанру баллады И. Бехер обратился в самом начале своего творческого пути, когда он в числе других молодых поэтов-экспрессионистов примкнул к журналу «Aktion» («Действие»). «Баллада о девушке»¹, написанная в 1913 году и включенная позже в сборник «Песни против современности» (1918), является первой балладой И. Бехера. В ней передано впечатление лирического героя о капиталистическом городе и затерянном в нем человеке с его отчаянием и личной неустроенностью. Баллада фрагментарна в смысловом и стилистическом отношении, стро-

фы и даже предложения не связаны между собой, но общая тональность дискомфорта, неблагополучия сквозит в каждой фразе. Вот некоторые из них:

Но вдруг заскрежетал ужас-жеребенок	
С когтями птицы...	(5-я строфа)
Город брюзжит хрипло из узких улиц.	(8-я строфа)
Тело дребезжит.	(9 строфа)
Пугает стеклянный глаз из пещеры!	(14-я строфа)
Болтается над оконной рамой просвечивающийся	
Скелет на веревке под полумесяцем.	(18-я строфа)

(I, 317—319).

В подобном ключе написаны еще две ранние баллады II. Бехера — «Баллада» (1914), входящая в тот же сборник, и «Баллада о броневике» (1918, сборник «Всем! Всем!»). В последней еще больше лексико-стилистических и даже пунктуационных новаций. Двосточие может находиться между стрóf либо открывать поэтическую строку, а может дважды замыкать слово, которое одно составляет начальную строку 6-й строфы. Множество восклицаний, многоточий, будто чувства переполняют душу поэта и не хватает обычных слов, чтобы их высказать, и тогда начинается удивительное словотворчество, не оправданное никакими нормами немецкой грамматики:

«—: Werweitergehtwirderschossen...»	
«—: Ктопойдетдалеебудетрасстрелян...»	(1-я строфа)
Aber::	
Dennoch dennoch trotzdem	
Über über	(6-я строфа)
Acker strömender Peitschen-Rücker.	
Über dich dich dich euch trist verendendes Menschenherz-Tier...	
Но: :	
Поэтому поэтому несмотря на это	
Над над	
Полями стремящиеся спины плетей.	
Над тобой тобой тобой вами разбито скончавшееся человеческое сердце-зверь...	

(II, 21).

Подобный каскад грамматических и интонационно-речевых вольностей в духе экспрессионистской эстетики может только ошеломить читателя, но не в силах заставить его проникнуться теми же бунтарскими настроениями, какими охвачен автор, так как мысль, крайне расплывчатая и едва уловимая, не может воздействовать целенаправленно. Ни в одной из перечисленных баллад нет никакой связи между действиями. Фабула в ее классическом виде, как последовательное развитие событий, отсутствует. Поэзия подобного рода, как и суггестивная лирика, находится на грани алогичных построений и воздействует лишь на эмоциональную сферу читателя. Это та ранняя ступень развития литературного экспрессионизма, где выражен бунт ради бунта. Не случайно во всех трех балладах, активно используя средства пунктуации, автор ни разу не ставит знак вопроса. В хаосе словесно-образной конструкции доминантой является неприятие буржуазного мира со всеми его институтами — без понимания объективных закономерностей развития общества — и в этом отношении для автора никаких вопросов нет и не может быть. Однако при всей неясности, нечеткости образно-речевой структуры первых баллад II. Бехера в них можно обнаружить не только бунтарский пафос, но и интерес к человеку, сочувствие к его трагической судьбе. Таково отношение к девушке («Баллада о девушке»), для которой воедино слились кошмары яви и сна; к людям, напоминающим «танцевальных куколок» — («Tanztürchen» — («Баллада»)); к рабочим, расстреливаемым гвардейскими драгунами («Баллада о броневике»). В этом видится гуманистическая основа ранних баллад II. Бехера, которая в дальнейшем обретет характер социальной критики в «Балладе о «Большом Ненасытном» (III, 330—333), «Балладе о крике» (III, 364—365), балладе «Сон о голоде» (III, 393—395).

«Балладу о крике» II. Бехера, как и произведения изобразительно-го искусства, посвященные той же теме, можно отнести к наиболее характерным в творчестве левых экспрессионистов. Во-первых, потому что экспрессионисты стремились к эмоциональному воздействию на читателя, зрителя. Все их произведения «кричат», передавая самое большое, крайнее напряжение сил и ничего не оставляя для читательского домысла. Во-вторых, крик, как таковой, явный, открытый, мощно-лавинный, выплеснувшийся в мир и захлестнувший его, выражает в представлении экспрессионистов предельную форму человеческого отчаяния. «Баллада о крике» начинается типичным для экспрессионистского произведения вступлением, передающим картину внешнего покоя и обывденности: люди продолжали заниматься своими привычными делами в этот день, обычный, как все. Однако повторение слов *Abend, am Abend* (вечер, вечером), ориентирующих на конкретное время суток, способствует нагнетанию напряженности: будто наступающая долгая ночь окончательно поглотит все надежды.

На полотне художника-экспрессиониста Э. Мунка «Крик» также изображен вечер. Тревожный красный отсвет заката лежит на всем: догорающей заре, поле, дороге, фигуре и облике кричащего. Красноватые оттенки вечерней зари пронзают самый воздух, нагнетая атмосферу беспокойства. Благодаря тому, что художником было найдено удачное образно-цветовое решение темы, доминантой становится всепоглощающий крик. Жгуче-страстные звуки, передающие высшее нервное напряжение, словно обрели цвет и пламенем легли вокруг. Кричит каждая частица изображенного пейзажа. Крик главенствует.

Баллада II. Бехера о крике во многом напоминает литературный вариант упомянутой картины Э. Мунка с той разницей, с какой словесное искусство богаче передает палитру жизни, нежели искусство кисти². Крик раздался внезапно, мощный и жуткий, как крик гибнущих животных. Люди остановились, пораженные, недоумевая: кто может так кричать?; предполагая: у кого жизнь такая тяжелая, что нельзя удержаться от крика?; строя догадки: от горя умер кто-то; от страха — перед надвигающейся ночью? и утверждая: крик ужаса — словно кто-то впервые в жизни открыл рот. Он кричит во Время, кричит, убрав руки ото рта, от чего его крик теряет целенаправленность и уходит в Пространство. Глаза его становятся широкими, но «Он не видит ни начала, ни конца — — —»

Крик раздается в каждом ухе, он звучит в каждом из людей *bald fern, bald nah* (то далеко, то близко). Его умножают крыши и подвалы домов. Он тормозит, он беспокоит, он заставляет вопрошать, напряженно думать. Рассказчик как бы из фрагментов слагает целую картину, ничем до сих пор не выдавая своего отношения к ней. Только теперь у него вырвалось короткое «да», свидетельствующее о том, что и его смущает тревожно-напряженный крик, и он находит точное обобщающее сравнение:

Да, словно мертвые
Раскрыли свои рты,
Кричат из могил,
Кричит ираненная земля.

Можно ли от него спрятаться за ограды тем, кто всегда был глух к крикам? Крик вобрал в себя мощь миллионов, разлился в Пространстве и устремился во Время, его нельзя не услышать:

Вам не поможет, что вы уши
Закупорите — крик слишком громкий.

Его не остановить, над ним не властно ничто:

Надвигается долгая ночь,
И останется единственный крик.

Такой трагически-напряженной нотой заканчивается баллада II. Бехера. Мир оставлен в состоянии тревоги и ожидания поворотных событий.

Наше сравнение «Баллады о крике» с картиной Э. Мунка требует уточнения. У Мунка крик вобрал в себя голоса отчаяния, душевной боли, безысходности. Бехер идет дальше. В балладе, затронувшей проблему противостояния сил, крик олицетворяет вместе с тем мощь человеческого единения. У Мунка царит бесперспективность. В «Балладе о крике» — пафос утверждения.

Баллада «Сон о голоде» продолжает тему крика, в ней используется тот же прием сочетания необычного с земным, обычным. По содержанию баллада делится на три части, которые можно условно назвать: Сон. Пробуждение. Призыв. Сон голодного, дикий и фантастичный, навеян тяжелой безысходной реальностью: голодающий длинным пожом вырезает пласт земли и съедает, приправляя дождем. Он долго бродит по улицам города, в котором много еды, но она недоступна. Возмущение несправедливостью выливается в месть: голодный вонзает свой нож в «толстое брюхо». Заканчивается эпизод сценой расправы палача над голодным.

Вторая часть — Пробуждение героя. Чувство облегчения приносит ему осознание того, что он жив и что сцена с палачом — лишь тяжкий сон. Земля привлекательна, она уже не «мокрая и холодная», «пахнущая трупам», как во сне, она «пахнет пряностями» и приглашает на обед всех, кто голоден. В этой части впервые появляется упоминание о множестве таких же несчастных:

Всех приглашает к еде,
Чтобы мы не были голодными.

Третья часть — вывод, обобщение пережитого, совет таким же обездоленным. Вся третья часть написана в форме эпитафии, которую желал бы иметь на своей могиле несчастный, когда умрет от голода: у него не было пристанища, он ел землю, камень, пил дождь и оставался голодным. Это ощущение не покидает его. Заканчивается мнимая эпитафия не призывом к прохожему остановиться в молитве, а требованием громко кричать о своем голоде, чтобы все испугались: не есть то, что ел он, а смело войти в дверь и взять все, что нужно из еды. Заключительные две строки баллады адресуются не одному случайному прохожему, прочитавшему эпитафию, а множеству голодающих:

Возьмите, что вам нужно из еды!
Вы не должны быть голодными!

Начинается третья часть повторением первой строфы баллады, но с некоторыми изменениями: события, ощущения передаются не в прошедшем времени (Ich wußte nicht mehr...), а в настоящем (Ich weiß schon nicht mehr...). Это уже не рассказ о пережитом. Это сама нескончаемая в своей безысходности действительность, грозящая голодающим гибелью. Так найденная автором форма передает тревожное состояние и одновременно подготавливает обобщения социального характера. На самом деле, круг испытаний, переживаний касается не одного героя. Баллада, написанная от первого лица и являющаяся, в сущности, монологом, в своих кульминационных моментах — во второй и третьей частях — адресуется массам голодающих. Это выражается заменой *ich* на *wir*, *ihr*. Таким образом, горестный опыт героя как бы умножается, усиливается, превращаясь в общее требование, способствующее объединению людей. А употребление множественных местоимений лишь придает значительность моменту обобщения, усиливает его смысловую нагрузку.

Баллада П. Бехера «Сон о голоде» передает отнюдь не психофизиологическую картину. В ней — противопоставление двух миров: обездоленных и «толстобрюхих», между которыми нет примирения. И хотя месть совершилась в одиночку и пока во сне, а не наяву, баллада не оставляет сомнения в том, что сила — в объединении. Герои баллады — обобщенные типы, но совершенно очевидна их социальная детерминированность, и, отсюда, общий социальный пафос произведения.

Анализируемые баллады И. Бехера относятся к числу экспрессионистских по творческому методу, хотя между ними есть существенные различия в форме, содержании, мировоззренческой позиции автора. Так в балладах только одного сборника («Человек, который шел в строю», 1932) прослеживается эволюция творческого сознания поэта. В «Балладе о «Большом Ненасытном» и в «Балладе о крике» главными объектами изображения являются вымышленные образы, концентрирующие в себе отрицательные стороны немецкой действительности. В балладе «Сон о голоде» вся фантастика переносится в область сна или полусна, а главным персонажем является реальный человек с его земными потребностями и действиями. В орбиту действий главного объекта изображения вовлечено много людей, судьбы их слиты. Авторский замысел указать проблему, поднять ее до общечеловеческого звучания и донести до масс, очевиден. В рассмотренных балладах И. Бехера, как и в любом экспрессионистском произведении, все держится на силе экспрессии. В них доминирует стремление поэта в предельно эмоциональной форме выразить свое неприятие действительности, страстное желание передать свое состояние читателю-современнику, открыть ему глаза на уродливую картину мира и, в конце концов, стимулировать активное действие. Но какого характера действие и к чему оно должно привести в конкретном социально-политическом плане, автору не ясно, поэтому борьба за иное, новое состояние человека и общества перенесена в абстрактно-гуманистическую плоскость. Действительно, в рассмотренных балладах И. Бехера нет речи об истоках социального зла, его первопричинах, зато крупным планом показано само зло. На это делает ставку автор, в этом ему видится главная творческая задача. Можно сказать, что налицо ситуация, когда «овцы пожирают людей». Но английский социалист-утопист, прибегая к этой поэтической формуле, указывал, как известно, и на истоки бедственного положения английских крестьян XVI века. Экспрессионизм же как мировоззрение основывался на буржуазно-либеральной платформе, неизбежно приводившей к расплывчатости социально-политического кругозора, неясности идеала. Естественно вытекающая отсюда дисгармония между решительным неприятием буржуазной действительности и нечеткостью собственного политического кредо приводила немецкую творческую интеллигенцию к положению неустойчивого равновесия, выход из которого она находила в экспрессии, эмоциональной перенасыщенности своих произведений.

Итак, рассмотренные баллады свидетельствуют о творческой эволюции поэта. Если чисто экспрессионистские эксперименты делали стихотворения И. Бехера недоступными для читателя и ослабляли силу воздействия его поэзии («Баллада о девушке», «Баллада», «Баллада о броневике»), то последующие баллады («Баллада о «Большом Ненасытном», «Баллада о крике», «Сон о голоде»), сохраняя черты экспрессионистской поэтики, уже содержат в себе тот сгусток анархо-революционной энергии, который послужит отправной точкой для будущего Бехера — поэта социалистического реализма.

¹ Все баллады цитируются в переводе автора статьи по изданию: Becher I. R. Gesammelte Werke. In d. 18 Bd. — Berlin und Weimar, 1966—1981.

² См.: Лессинг Г. Э. Лаокоон, или О границах живописи и поэзии. — М., 1933.

А. В. НИКОНОВ

О ЛИТЕРАТУРНО-КРИТИЧЕСКИХ ВЗГЛЯДАХ Н. М. КАРАМЗИНА

Карамзин вошел в историю русской литературы не только как писатель-сентименталист, но и как выдающийся литературный критик. В. Г. Белинский назвал его «первым критиком и, следовательно, основателем критики в русской литературе»¹. С оценкой Белинского нельзя не согласиться. Карамзин действительно был основоположником русской сентименталистской критики, им были разработаны основные проблемы теории литературно-художественной критики.