

## РУССКАЯ ТЕМА В ЖИЗНИ И ПУБЛИЦИСТИКЕ

### Ф.ВОЛЬФА 30-х гг. XX ВЕКА (по следам забытых дат)

*Аннотация.* В статье идёт речь о творческом своеобразии одного из видных немецких писателей социалистического направления в литературе Германии XX века - Фридриха Вольфа. Анализируется влияние русской литературы и культуры на этико-эстетические принципы и поэтику социалистической драматургии писателя, в частности идей советского Пролеткульта, театральной практики Мейерхольда, Таирова, Охлопкова. Рассматриваются эстетические взгляды писателя и взаимоотношения с представителями русской и советской литературы: Вс. Вишневским и А.А.Фадеевым, в социокультурном контексте эпохи. Проводятся аналогии между монументальным стилем жанра «оптимистической трагедии» в советской драматургии и исторических драм Вольфа, а также типами героев, изображаемых в процессе становления характера. Делается вывод о том, что творческое наследие Ф. Вольфа сохраняет свою актуальность и даёт определенный импульс для развития немецкой драматургии нового политико-публицистического направления, так называемого «документального» театра.

*Ключевые слова:* Ф. Вольф, историческая драма, экспрессионизм, эпический театр, немецкая социалистическая драматургия, «оптимистическая трагедия», традиции и новаторство, взаимовлияние, «документальный» театр

В декабре 2012 года исполнилось 125 лет со дня рождения, а в октябре 2013 – 60 лет со дня кончины Фридриха Вольфа (Friedrich Wolf, 1888-1953, псевдонимы: Christian Baetz, Hans Rüedi, Dr. Isegrim) – писателя, драматурга, публициста. Даты эти оказались, к сожалению, незамеченными, как в отечественной, так и в зарубежной германистике. Однако жизнь и творчество этого выдающегося человека являются яркой страницей в международной антифашистской борьбе 30-х–40-х гг. Драматургические премьеры писателя этого периода не оставляли общественность равнодушной, вызвали дискуссии, споры. Писатель, драматург, смелый публицист и политический деятель, он всегда, отстаивая справедливость своих убеждений, находился на переднем крае событий. Особое место в становлении Вольфа-драматурга и публициста занимает русская тема.

Ещё с юности писатель испытывал сильное влияние русской литературы, прежде всего М.Горького, в творчестве которого неожиданно находит подтверждение правильности своего взгляда на жизнь Вольф неожиданно находит в русской литературе. С юности, как и М.Горький, Вольф получает мощную прививку против мещанства, мелочного расчёта, мелкобуржуазной ограниченности. Свои первые бунтарские опыты и детские сомнения Ф.Вольф впоследствии ярко описал в очерках-рассказах «Первое сомнение»(1929), «Спичечный коробок или Почему я не стал миллионером»(1948). Огромное влияние на формирование нравственных представлений мальчика оказала его бабушка, преподавшая ему первые уроки толерантности и национальной терпимости, о чём свидетельствует небольшой очерк-рассказ «Сними шапку, мальчик!» (1947), в котором описывается появление цыган в 1900 г. в немецком провинциальном городке на Рейне и проявление расовой нетерпимости среди подростков, задолго до прихода нацистов к власти. Юношеское бунтарство и тяга к приключениям и странствиям приводит к тому, что в четырнадцать лет Ф.Вольф, бросив гимназию, покидает дом и простым матросом устраивается на транспортное судно, идущее в Голландию. Как вспоминал впоследствии писатель: «В моём воображении рисовалась свободная жизнь мореплавателя, как её описывают в романах для юношества. Действительность выглядела иначе. Мне приходилось сгребать антрацит в угольной яме, плести канаты на средней палубе и чистить картошку в камбузе, побоев доставалось больше, чем еды. Пришлось вернуться в гимназию» [1, с. 6]. Подтверждение правильности своего взгляда на жизнь Вольф неожиданно находит в русской литературе. В 1906 г. он знакомится с литературным «закрытым фондом» гимназии и увлекается ранними рассказами М.Горького «Челкаш», «Старуха Изергиль», «Мальва». Ему импонирует жестокая и возвышенная судьба героев, пафос слияния человека и природы. Как и молодому Горькому, Вольфу захотелось «самому побродяжничать, пройти вниз по Волге и погреться на горячих камнях у Черного моря» [1, с. 298]. В тяжелые дни

капповского путча в Ремшайде, когда жизнь Вольфа и его товарищей висела на волоске, он поддерживал дух раненым, пересказывая сцены из горьковской «Матери», «где Власова, рискуя жизнью, распространяет листовки с речью своего сына и как она во время демонстрации подхватывает сломанное древко знамени и сквозь цепи царских солдат проносит знамя к рабочим» [1, с. 350]. Возможно, вспоминал драматург впоследствии, это спасло им жизнь: выломав дверь, раненые и избитые, они с боем вырвались на свободу, опрокинув стрелков отряда «Мёртвая голова».

На становление этико-эстетических взглядов Вольфа оказала влияние и драматургия Л.Толстого. В частности постановка в Немецком театре Берлина пьесы «Живой труп», о чем впоследствии вспоминает Вольф в очерке «С этого всё и началось» (1953): «Каждая новая постановка в Немецком театре была в те годы для Берлина, да что там, для всей любящей театр Германии, знаменательным событием. Мы, студенты, интересовались, правда, битвами критиков. Наверху мы стояли или сидели целый час до начала спектакля в самом радужном ожидании. Уже там вели бурные словесные схватки, но особенно сильными они были на спектакле по пьесе Л. Толстого «Живой труп». Ещё сегодня я глубоко сожалею, что не знал тогда русского языка, чтобы участвовать в азартных дискуссиях русских студентов и студенток» [1, с. 43]. Заметим, что драматургия Л.Толстого, прежде всего пьеса «Власть тьмы» оказала исключительное влияние на Г. Гауптмана в период становления его драматургической техники. В 1925 г. Вольф знакомится с эпохальными созданиями советского кинематографа, в частности «Броненосцем Потёмкиным» Эйзенштейна, который произвел на него незабываемое впечатление. Классическому репертуару немецких театров Вольф противопоставляет опыт молодого советского кинематографа, отвечающего на запросы времени: «Тогда и только тогда поэтическое произведение притягивает к себе, когда содержание настолько насыщено, что может увлечь на целый вечер, как это происходит с фильмами «Броненосец «Потёмкин», «Мать», с чудесной психологической

кинокартиной «Третья, Мещанская» [1, с. 95]. Высказывания Вольфа о классическом наследии звучали очень хлётко. И это не случайно. В те годы писатель находился под влиянием идей советского Пролеткульта, он также явно переоценивает, вполне в традициях критикуемой им немецкой эстетики Гёте и Шиллера, роль литературы и искусства, в частности театра, в политической борьбе современности: «Настоящий *драматург* не может сегодня работать в безвоздушном пространстве или в историческом музее. Происходящее для него означает: «*Сцена становится трибуналом!*» *Teatr* (курсив – Ф.Вольфа) превращается в суд и совесть времени» [1, с. 92].

В начале тридцатых годов (1931 и 1932) Фридрих Вольф дважды посещает СССР. Эти поездки сыграли немалую роль не только в политических взглядах и контактах Вольфа, но оказались плодотворными для Вольфа-драматурга. В своих выступлениях, очерках, статьях, дискуссиях и даже стихах Вольф не устаёт призывать деятелей искусства остро реагировать на события современности, черпая материал в суеде будней, забастовках, газетах, фактах статистики. Убеждения Вольфа, касающиеся социально активного воздействия театрального искусства, укрепляются во время его посещения Москвы и Ленинграда в 1931-1932 гг., поездок по другим городам России. Он встречается с ведущими деятелями культуры и искусства тех лет С. Третьяковым, Вс. Мейерхольдом, Таировым, Охлопковым. В очерке «Театр Охлопкова и западный зритель» («*Das Ochlopkow-Theater und der westliche Zuschauer*», 1935) Вольф останавливается на тех моментах режиссерской практики Охлопкова, которые были созвучны его собственным идеям на театре: тщательный отбор для изображения подлинных фактов, современных событий, показ людей в движении, в работе и борьбе, насыщенные смыслом и эмоциям диалоги. Вольф обращает внимание на то, что в спектаклях Охлопкова внимание сосредоточено не на развитии отдельно взятого индивидуального характера, режиссеру удаётся прекрасно управлять массой, «показать на сцене русский мир во всём богатстве и своеобразии его пестрых типов и судеб» [1, с.152]. Для этого мастер и

использует эмоционально насыщенные диалоги, взрывающие зрительный зал и создающие особую атмосферу «неразрывности сцены и публики», что приводит к необходимому для достижения катарсиса эмоциональному воздействию на публику. Этого, как считает Вольф, нельзя встретить в современном ему западном театре. Он противопоставляет ему практику советской сцены, в частности театр Охлопкова Вольф называет экспериментальным, удовлетворяющим всем требованиям монументального, театром эксперимента и борьбы. По сути в этой характеристике угадывается собственная программа Вольфа-драматурга. В этот же период писатель знакомится и с Всеволодом Вишневским, с которым на долгие годы его будет связывать, как личная симпатия, так и общность мировоззрений, этико-эстетических программ. Вольфу импонировала даже биография Вишневского, также служившего на флоте, затем сражавшегося против белогвардейцев в Первой Конной армии Буденного. С пьесой Вишневского «Первая Конная» Вольф познакомился в немецком переводе ещё в 1930, Вишневский к тому времени перевёл «Матросов из Каттаро» для театра Московского совета профсоюзов. Уже заочно писатели ощутили явные творческие схождения, проблемные и эстетические переключки. Для Вольфа жизнь и творчество Вишневского являлось воплощением его собственных взглядов: «Всё, что написал Вишневский,— это творческий итог собственной жизни и жизни его народа, преломленный сквозь призму страстного, яркого, художественного темперамента. Вишневский любит мыслить масштабами своей родины и создает работы в стиле монументальной живописи, близкой к фреске»[1,с.282]. Пьеса Вишневского «Оптимистическая трагедия» рождалась на глазах Вольфа, жившего у писателя в его небольшой квартирке в Москве. Произведение Вишневского утверждало Вольфа в правильности своего тезиса о том, что события современности, пережитые автором, подтвержденные массой проработанного документального материала, могут быть материалом для театра: «Я видел, как добросовестно работал Вишневский над материалом, хотя ему, матросу Красного флота и

пулеметчику Первой Конной, этот материал был знаком до мельчайших деталей. Несколько месяцев мы работали и спали в одной комнате, и я мог наблюдать, как он всё вновь и вновь изучал исторические и военно-технические журналы тех лет. Только проверив всё до мелочей, он с головой уходил в художественное творчество» [1, с. 351-352]. Ценность подобных произведений по Вольфу связана с тем, что они одновременно обращены и к современникам и к потомкам. В этом, считает драматург, заключается глубокое нравственное содержание «Оптимистической трагедии», «которое в свою очередь требует для своего воплощения монументальных форм» [1, с. 299]. Фридрих Вольф будет неоднократно возвращаться к этой мысли, подчеркивая, что величественный трагический пафос пьесы Вишневского и подобных ей вызывает к жизни «особую монументальную, отличающуюся своеобразным стилем напоминающим фресковую живопись драматургию» [1, с. 352]. Вольф был постоянным участником дискуссий, которые разворачивались вокруг постановки этой пьесы в Камерном театре. Дискутировались две проблемы: может ли трагедия быть оптимистической и не преобладает ли в этой постановке форма над содержанием? Конечный вывод из дискуссии, признававший за финалом оптимистический (а, следовательно, катарсический) смысл, посколькy наперекор всему побеждает правое дело, отвечал воззрениям Вольфа. Подобное жанровое определение писатель распространял и на фильм по сценарию Вишневского «Мы из Кронштадта», с успехом шедший не только в СССР, но и на Западе. Общение с Вишневским носило поистине творческий характер. Так в одном из писем, рассуждая о достоинствах и недостатках собственной драматургической практики и театра Вишневского, Вольф относит к досадным промахам недостаточную психологическую разработку образа Комиссара в «Оптимистической трагедии». С его точки зрения психологический портрет этой героической женщины мог бы только украсить пьесу. Но остался невоплощенным. Подобные просчёты он с сожалением находит и в собственных пьесах. Любопытны комментарии

Вольфа по поводу работы над переводом «Оптимистической трагедии» на немецкий язык и тех изменений, которые он позволил себе, чтобы содержание пьесы соответствовало немецкому менталитету, а, следовательно, для того, чтобы пьеса имела на немецкую публику полное воздействие: «Не считая стилистических уточнений и реалий, придающих пьесе *«аромат»*, я внес в текст очень мало изменений драматургического плана (курсив – Ф.Вольфа). Нам, западным зрителям, покажется более естественным предложенная мною короткая развязка, иной вариант был бы слишком мелодраматичен, Ты уж мне поверь!» [1, с. 181] Были и сложности с переводом, обусловленные духом времени. Так слово «вожак» по-немецки “Der Führer” в 1936 году ассоциировалось с Гитлером, поэтому возможны были только переводы «Anführer» или «Breitschultrige» (просторечное, употребляемое по отношению к бандам или неорганизованным массам). Вольф отмечает то, что в советской драматургии Вишневского, Погодина, Вс. Иванова сформировался особый, принципиально новый тип героя, несущего в себе здоровое, сильное, устремленное вперед начало, «их пример даёт людям опору, открывает перспективы» [1, с.352]. Именно в этой захватывающей патетике и силе художественного воплощения видит Вольф преимущество советского театра и советского киноискусства. Впоследствии Вольф будет неоднократно восторженно писать о Горьком, Серафимовиче, Гладкове, Погодине, Симонове. Особо писатель останавливается на значении романа Фадеева «Разгром», поскольку и в этом случае чувствует родство идейной позиции. Вольфа поражает «глубокая внутренняя правда», проступающая сквозь занимательность сюжета. Его подкупает и то, что Фадеев использовал в романе свой личный партизанский опыт, что вполне отвечало убеждению Вольфа, что писать нужно только о том, что знаешь, что пережил сам. Ему как драматургу импонирует то, что Фадеев изображает прорвавшихся товарищей Левинсона в процессе становления характеров [1, с. 351]. Это не случайно, поскольку изображение героя в революционном развитии – лейтмотив всего творчества самого Ф.Вольфа. Он знакомится с

Фадеевым в 1930 году, а в 1941-1944 годах знакомство перерастает в дружбу с «пламенным гражданином Советского Союза,<...> трезвым, рассудительным наблюдателем»[1, с. 351].

После возвращения в Германию Вольф с новыми силами окунается в творчество и политическую борьбу. По заданию партийных товарищей весь свой талант он отдаёт работе в агитпропе и организует театральную труппу «Зюд-Вест». Любопытно, что несколькими годами раньше Б.Брехт также обращается к так называемому жанру «учебных» или «поучительных» пьес, цель которых заключалась в том, чтобы путём проигрывания моделей жизненных ситуаций подвигнуть рабочих к правильным активным действиям в реальном мире. Как и Брехт, Вольф страстно ищет новые формы воплощения современного политического материала и новые способы воздействия на зрителя. Он понимает, что остропублицистический материал, экономическая подоплёка политических событий требуют новых форм воплощения, и тут нельзя не вспомнить известных слов Брехта о том, что «нефть протестует против пяти актов» [2, с. 86]. Однако если Брехт пытался прежде всего пробудить разум и дать наглядный пример действия, то Вольф прежде всего хотел воздействовать на зрителя эмоционально, при помощи катарсиса добиться сопричастности зрителей происходящему на сцене. Вольф экспериментирует, пробует перо в различных жанрах и темах. Так чуть ранее появляется радиопьеса «Красин» спасает «Италию» («"Krassin" rettet „Italia“», 1928) о спасении экспедиции Нобиле, фрагментарная пьеса «Марш на Мосул» (1928–1929), в которой он хотел показать борьбу Запада за богатые нефтью районы Ближнего Востока (тема, которая оказалась актуальной и сейчас, более восьмидесяти лет спустя!). В 1931 г. написаны драма «Тай Янг пробуждается» («Tai Yang erwacht»), в которой стремление драматурга к катарсису приводит к некоторой надуманности и заданности перерождения образа главной героини и политическое ревю «Парни из Монса» («Die Jungens von Mons»), увидевшее свет только в постановке «бродячих» трупп безработных актёров, поскольку ни одна из



стационарных трупп не решилась его поставить. Задание товарищей по созданию агитационного мобильного театрального коллектива Вольф выполнил, и руководимая им группа «Зюд-Вест» добивается признания и успеха. Созданные в 1932 г. пьесы «Где проходит линия фронта» («Wie stehen die Fronten?»), «От Нью-Йорка до Шанхая» («Von New York bis Schanghai»), «Крестьянин Бетц» («Bauer Baetz») стали шагом вперёд с точки зрения художественного воплощения замысла. Вольф пытается ввести в агитпроповские пьесы элементы «закрытой драмы», преодолеть схематизм и поверхностную типизацию, хотя сам жанр этого политического театра требовал упрощения изображаемого характера. С другой стороны агитпроповской пьесе по своей природе был присущ характер ревью, политического комментария в форме зонгов.

В марте 1933 г. Вольфу чудом удаётся избежать ареста гестапо: на лыжах с рюкзаком за плечами он пересекает границу Швейцарии. Однако и там, в Базеле, он не чувствовал себя в безопасности. В любой момент швейцарские власти могли выдать его гестапо. Он уезжает во Францию, где контактирует со многими крупными известными литераторами, в частности с Жаном Ришаром Блоком. В том же 1933 году Фридрих Вольф переезжает в Москву, где долгие годы будет жить в Нижнем Кисловском переулке. Его сыновья учились в советской школе, сражались на фронтах Великой Отечественной войны. Писатель разворачивает активную антифашистскую деятельность. Событием в жизни Вольфа становится участие в работе Первого съезда советских писателей, в работе которого принимала участие представительная группа деятелей немецкой антифашистской культуры: И. Бехер, В. Бредель, Ф. Вайскопф, В. Херцфельде, О.М. Граф, А. Шаррер, Э. Толлер, К. Манн. Во время съезда наконец произошло знакомство Вольфа с М. Горьким, которого он называет «поэтом природной стихии и подлинной человеческой страсти» [1, с. 298] и подчеркивает роль Горького в становлении молодой советской литературы. Советский классик положительно отзывается во время беседы о пьесе Вольфа «Матросы из Каттаро», которая тогда шла на сценах советских

театров, ещё и ещё раз убеждая своего собеседника, что писать нужно только о лично пережитом, в процессе творчества переживая события заново.

С трибуны Съезда немецкие писатели-антифашисты заявили мировой общественности о своей готовности действовать, о существовании как легальной, так и нелегальной антифашистской литературы, дали её достижениям первую оценку. В докладах И. Бехер, В. Бредель, Ф.Вольфа справедливо констатировалось, что вопросы о существовании и развитии немецкой антифашистской литературы не являются сугубо национальными, но имеют решающее значение для консолидации прогрессивных писателей в борьбе против фашизма. В своем выступлении на Съезде Вольф, один из наиболее оперативных и ярких пропагандистов периода 1941-1945 гг., отстаивал преимущественное право писателя-антифашиста на особые публицистические приёмы творчества, необходимость «действовать агитационными формами, применять особые приёмы срывания масок, прибегать к тем приёмам, которые <...> некоторые недалёковидные критики скверно, пренебрежительно называют публицистическими приёмами» [3, с. 332]. Вольф подчеркивал связь агитационной деятельности немецких писателей-антифашистов с традициями советского народного искусства 20-ч – начала 30-х г. Несомненно, опыт оперативности, умение чутко реагировать на факты современности нашли своё продолжение в пропагандистской и агитационной деятельности немецких писателей-антифашистов периода Великой Отечественной войны. Правоту Ф. Вольфа подтвердила пропагандистская деятельность немецких антифашистов в период Великой Отечественной войны, первые неудачи которой были связаны с отсутствием навыков оперативности, «маневренности». В докладах Ф.Вольфа и В. Бределя поднимался важнейший вопрос о влиянии антифашистской литературы на читателя. Писатели выступили против примитивного понимания тезиса о непосредственной действенности искусства. Отмечая достижения антивоенной литературы периода Первой мировой войны, немецкие писатели не умалчивали и об ошибках, допущенных в

пропагандистской деятельности тех лет (отсутствии исторической перспективы в оценке фактов, антивоенная литература развивалась «параллельно» растущему антивоенному настроению). Ошибки эти были учтены впоследствии в пропагандистской работе 1941-1945 гг. Пропагандисты и агитаторы, в частности Вольф, не останавливались на скупой констатации факта. Они обращались к предыстории, стремились заставить думать о будущем послевоенной Германии.

Вторая мировая война застаёт Ф.Вольфа на юге Франции. Как и многие антифашисты, немецкий драматург был арестован и брошен в концлагерь Верне, в барак для «опасных иностранцев». Однако и здесь, в нечеловеческих условиях Вольф остаётся борцом: среди ужасов мрачного барака, при свете обгорелого фитиля, среди 180 заключенных, больных, замученных людей, после тяжелых принудительных работ он начинает писать пьесу о Бомарше («Beaumarchais», 1940). Вольфа прежде всего интересует такая злободневная проблема, как социальная и политическая активность писателя в катаклизмах современности, место писателя в народной борьбе, проблема выбора и возможность компромисса. Фигура Бомарше, выходца из третьего сословия, чьи произведения вдохновляли французский народ на борьбу за свои права, в решающий момент предавшего свои же идеи во имя материального благополучия и бежал из Парижа, вызывала к жизни как исторические, так и современные параллели. Впоследствии писатель неоднократно будет возвращаться к размышлениям о мотивах, побудивших его взяться за перо, доказывая, что хотел создать не колоритную историческую драму, но вывести на сцену образ, «типичный как для целой группы писателей того времени, так и для современных писателей. Речь идёт о миссии писателя<...> Имеет ли право современный писатель в наше адски тревожное время, в минуты крайней опасности, угрожающей нашему народу, быть в стороне от борьбы, похоронив себя где-нибудь в загородном доме на Боденском озере у границы с Швейцарией?<...> И в наше время существуют бомарше, спасающиеся бегством через черный ход, в то время, когда горит Бастилия, и

тем самым, не подозревая об этом, они обрывают нити, связывающие их с жизнью своего народа, и, подобно Бомарше, терпят крах под маской литературного нейтралитета» [1, с. 230-231]. Жизнь не замедлила проверить самого писателя на прочность: под угрозой выдачи гитлеровцам Вольфу было предложено подписать провокационный документ, в награду за что ему было обеспечено приглашение в США. Писатель ответил отказом, мотивируя его тем, что писатель не может подписывать всё, что угодно, поскольку его позиция видна всем, как боевое знамя, которое нужно нести с честью. Советское правительство представило Вольфу гражданство, что спасало его от выдачи гестапо.

Вернувшись в СССР, Вольф вновь включается в антифашистскую борьбу на разных уровнях. В период 1941-1945 гг. он пишет пьесы, поэмы, очерки, рассказы, крупные эпические произведения, ведёт активную пропагандистскую работу среди немецких войск, пишет листовки, проводит радиобеседы, выступает среди военнопленных. Фридрих Вольф был одним из организаторов антинацистской радиопропаганды на немецком языке, адресованной немецким войскам, участвовал в создании антифашистского комитета «Свободная Германия». Публицистическая деятельность Ф.Вольфа 40-х гг. является особой страницей в его многогранном творчестве рассматривалась в работах отечественных исследователей [4;5]. Писатель и активный и бесстрашный общественный деятель, Вольф был награжден орденом Красной Звезды и многими медалями. В полемическом «Разговоре с Брехтом», опубликованном в 1949 г. под названием «Formprobleme des Theaters aus neuem Inhalt» в журнале «Volk und Kunst», Вольф справедливо заметил, что, «шагая к общей цели», они с Брехтом вышли «из различных гарнизонов драматургии» [1, с. 129]. В эпоху постмодерна драматургические опыты Ф.Вольфа оказались в тени славы Б.Брехта, его знаменитого соратника и оппонента. Тем не менее творческое наследие Ф. Вольфа, его опыт в использовании традиции античного катарсиса, адаптировав, а также стремление сделать сюжетобразующим началом в

драме сам процесс истории станут определенным импульсом для развития немецкой драматургии 1960–1970-х гг., в частности для пьес нового политико-публицистического направления, так называемого «документального» театра.

### *Список литературы*

1. **Вольф Ф.** Годы и люди. – М., 1988. – 374 с.
2. **Мюллер-Вальдек Г.** Фридрих Вольф // Писатели Германской Демократической республики.– М., 1984.– С. 80-94 .
3. Первый Всесоюзный съезд советских писателей. Стенографический отчёт. – М., 1934.– 718 с.
4. **Девекин В.Н.** Антифашистская драматургия Ф. Вольфа («Профессор Мамлок»). – М., 1974.– 96 с.; **Девекин В.Н.** Фридрих Вольф (до 1945 г.) //История немецкой литературы. – Т. 5. – М., 1976. – С.295-311; **Девекин В.Н.** Фридрих Вольф (после 1945 г.) // История литературы ГДР. – М., 1982. – С.218-229
5. **Шарыпина Т.А.** Традиции *Kalendergeschichte* в публицистике Ф.Вольфа 30-40-х гг. // Электронный журнал «Новые российские гуманитарные исследования» <http://www.nrgumis.ru> 2012. № 7.
6. **Wolf F.** Aufsätze 1919-1944. – Brl. und Weimar: Aufbau-Verl., 1967. – 574 S.

*T.A. Sharypina*

### **RUSSIAN SUBJECT IN F. WOLF'S LIFE AND SOCIAL AND POLITICAL ESSAYS OF THE 1930S (IN THE TRACKS OF FORGOTTEN DATES)**

*Abstract.* The article concerns the Friedrich Wolf's creative originality, one of the eminent German authors of socialist school in German literature of the 20<sup>th</sup> century. The analysis concerns the influence of Russian literature and culture on the ethical and aesthetic principles and poetic manner of author's socialist drama, particularly the ideas of Soviet Proletkult, Meyerhold's, Tairov's, Okhlopkov's theatre practice. It's considered the author's aesthetic views and the interrelation with representatives of Russian and Soviet literature (Vs. Vishnevsky, A. A. Fadeev) in the sociocultural climate of epoch. The analogies are drawn between the monumental style of genre «optimistic tragedy»

in Soviet dramaturgy and Wolf's historical dramas as well as types of heroes, are being depicted in the process of character formation. It is drawn a conclusion that F. Wolf's creative heritage remains its actuality and gives the certain urge to develop German dramaturgy of the new political journalistic school, so-called "documentary" theatre.

Keywords: F. Wolf, historical drama, expressionism, epic theatre, German socialist dramaturgy, «optimistic tragedy», traditions and innovation, interaction, "documentary" theatre.

### ***References***

Wolf F. *Gody I ljudi*. Moscow, 1988. 374 p.

Müller-Waldeck, G. *Friedrich Wolf/ Pisateli Germanskoj Demokrateskoj respubliki*. Moscow, 1984, pp.80-94.

Perwyj Wsesojusnyj sjesd sowetskich pisatelej. Stenografitcheskij otchet. Moscow, 1934, 718 p.

Dewekin W.N. *Antifaschistskaja dramaturgija F.Wolfa («Professor Mamlok»)*. Moscow, 1974, 96 p.; Dewekin W.N. *Friedrich Wolf//Istorija literatury GDR*. Moskow, , 1976, vol 5, pp.295-311; Dewekin W.N. *Friedrich Wolf(posle 1945)// Istorija literatury GDR*. Moskow, 1982, pp.218-229.

Sharypina T. *Tradiziji Kalendergeschichte w publizistike F.Wolfa//Elektronnyj zurnal «Nowyji rossijskije gumanitarnyje issledowanija»»* <http://www.nrgumis.ru> 2012 .№ 7.

Wolf F. *Aufsätze 1919-1944*. Brl. und Weimar: Aufbau-Verl., 1967.574 S.