

УДК 821.112

«ЧЕЛОВЕК СО ЗНАМЕНОМ РАДУГИ»: ЭТИКО-ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ПОЗИЦИИ ФРИДРИХА ВОЛЬФА В КОНТЕКСТЕ ЭПОХИ (К 125-летию писателя)

© 2013 г.

Т.А. Шарыпина

Нижегородский госуниверситет им. Н.И. Лобачевского

kafzl@yandex.ru

Поступила в редакцию 23.01.2013

Анализируется вклад Ф. Вольфа в становление немецкой социалистической драматургии XX века, рассматриваются эстетические взгляды писателя в сравнении с эпической теорией Б. Брехта в социокультурном контексте эпохи.

Ключевые слова: Ф. Вольф, Б. Брехт, историческая драма, экспрессионизм, эпический театр, «оптимистическая трагедия», катарсис.

В декабре 2012 г. исполнилось 125 лет со дня рождения Фридриха Вольфа (Friedrich Wolf, 1888–1953) – активного антифашиста и публициста, видного деятеля культуры XX века, чье художественное наследие, мало востребованное в эпоху постмодерна, тем не менее по праву занимало значительное место в культурном пространстве не только Германской Демократической Республики, но и всей Германии XX в. Говоря о немецком театре XX в., с полным правом можно отметить, что в 1930–1940-е гг. наряду с Б. Брехтом Ф. Вольф был наиболее крупным драматургом социалистического направления, частично предопределившим дальнейшее развитие не только немецкого, но и всего европейского театрального искусства.

Фридрих Вольф родился в 1888 г. в семье состоятельного еврейского коммерсанта Макса Вольфа в г. Нойвиде на Рейне. 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]. Бунтарство и тяга к приключениям и странствиям не помешали Вольфу окончить университетский курс и получить respectable профессию врача, которая помогла ему изнутри узнать тяготы жизни малообеспеченных слоев населения Германии, обнажила многие скрытые от глаз социальные проблемы, которые давали богатый материал для творчества.

Первая мировая война нарушила многие планы Вольфа. Если вначале война воспринималась им как очистительная гроза, то смерть

друга, заставила его переосмыслить свои взгляды на происходящее, вплоть до открытого антивоенного протеста. В условиях военного времени молодой военный врач мог бы быть расстрелян, но его признали душевнобольным и отправили на работу в дрезденский резервный госпиталь. Он активно включается в политическую борьбу, принимает участие в леворадикальных и антиправительственных выступлениях. В ноябре 1918 г. он становится членом Совета рабочих и солдатских депутатов Дрездена, с головой уходит в революционные события и на стороне рабочих принимает участие в боях в Дрездене, Лейпциге, Пирне. В 1923 Вольф становится членом Социал-демократической партии Германии, принимает деятельное участие в подавлении капповского путча, что едва не стоило ему жизни. Вольф получает среди рабочих прозвище «красный генерал из Ремшайда». К этому времени относится и становление Вольфа-публициста.

Одновременно с кипучей политической деятельностью Ф. Вольф активно и плодотворно занимается творчеством. Первые пьесы написаны Вольфом в русле экспрессионистской «Ich-Drama» (драмы «лирического Я»). В 1917 г. появляется его первая драма-оратория «Магомет» по мотивам Корана, затем «Это ты» (Das bist du, 1919), также написанная в экспрессионистской манере, где впервые в творчестве Вольфа поднимается проблема революционного преобразования мира, однако в духе экспрессионизма движущими силами этого преобразования должны были стать любовь и воля. Поражение революционного движения в Германии заставляет Вольфа искать иные пути обновления. Он становится участником практического социального эксперимента и ради воплощения утопической идеи «простой жизни» антикапиталисти-

ческого содружества людей вступает простым сельскохозяйственным рабочим в общину художника Генриха Фогелера в Ворпсведе. Нежизнеспособность этих идей Вольф подвергнет критике в пьесе «Колонна Хунд» (Kolonne Hund, 1926).

Считается, что на мировую сцену Ф. Вольф выходит с пьесами «Цианистый калий» (Cyankali, 1929) и «Профессор Мамлок» (Professor Mamlock, 1933), однако знаковой для творчества писателя становится работа над пьесой «Бедный Конрад» (Der Arme Konrad, 1923). Именно работая над этим произведением, Вольф находит сквозную тему своего творчества – тему народного восстания, прочно связанную с мотивами преемственности революционных идей и политического возмужания народных масс в борьбе за свои права. По сути, такой тип пьесы в творчестве Вольфа можно назвать «оптимистической трагедией».

Замыслу пьесы помог случай. В 1922 г. писатель служил сельским врачом в Гехингене (Швабские Альпы), где в отдаленной горной деревушке познакомился с крестьянином Кристианом Фольмом, хранившим не только реликвии времён Крестьянской войны (рукописи, костюм шутовского фогта «Почтенного шутовского суда», короткий крестьянский меч), но вместе с односельчанами и саму традицию средневекового народного праздника «Почтенного шутовского суда», с которого и началось восстание «Бедного Конрада» в 1514 г. В 1923 г. Вольф и сам принимал участие в этом народном празднике. Работая над пьесой, драматург углубляется в историю, учится отбирать и обрабатывать факты, стремится раскрыть причины классовой борьбы в Германии и роль народных масс. Его уже не устраивает поэтика экспрессионистской драмы, он пишет историческую социальную драму в реалистическом ключе и отдаёт предпочтение классическим образцам «закрытой» драматургической формы. В подобных пьесах основное внимание уделяется фабуле, образующей законченное целое, состоящее из отдельных последовательных эпизодов, ориентированных на главный конфликт в пьесе. Основное действие в подобных пьесах развивается прямолинейно, всегда совпадает с основной сюжетной линией и определяется пространственно-временным и причинно-следственным детерминизмом. Сказанное определяет поэтику драмы «Бедный Конрад», все сюжетные линии которой сплетаются в один узел, заставляя зрителей сосредоточить своё внимание на противоборстве двух враждующих персонажей: крестьянского вожака Конца (Конрада) и герцога Ульриха. Подобная форма пьесы и расстановка

главных действующих сил, по мысли Вольфа, способствует основной функции театрального действия – очищающему воздействию произведения искусства – катарсису, которому он, в отличие от Брехта, придавал основополагающее значение в искусстве. Пьеса имела успех. И хотя писателя критиковали за схематизм в обрисовке образов феодалов, за употребление диалектизмов, стилистическую неоднородность, драма шла не только на профессиональных сценах, но и под открытым небом. На премьере осенью 1923 г. в вюртембергском «Ландестеатер» в Штуттгарте присутствовал Кристиан Фольм с односельчанами, критически наблюдая за происходящим. Впоследствии в очерке «Мир будет заново рожден... Несколько слов к пьесе «Бедный Конрад» (1952) Вольф вспоминал: «<...> когда Кристиана Фольма, шутовского фогта и моего пациента, спросили, как ему понравился спектакль, он сказал: «Подходящее. Только можно бы и покрепше» [1, с. 145]. Драматург остался доволен реакцией зрителей. Вольф поставил перед собой задачу по-иному, чем Гёте, Лассаль и Гауптман, отводившие главные роли в народном восстании в своих произведениях героям-одиночкам, совестливым рыцарям, изобразить расстановку сил в Крестьянской войне. Разъясняя, почему он решил написать эту драму, Вольф писал: «Совершенно иное смешение понятий допустил Гёте в «Гёце фон Берлихингене»: он превратил этого «жалкого субъекта» (как его называет Маркс в переписке с Лассалем) в героя-освободителя. В «Гёце» правильно показана «рыцарская» революция, «революция сверху», но достоверного воссоздания тех бурных времен, Крестьянской войны в Германии Гёте достичь не сумел <...> А в пьесах «Франц фон Зикинген» и «Флориан Гейер» у Лассаля и у Герхарта Гауптмана дело представлено в ложном свете, и вместо простолюдинов мятежниками выступают рыцари» [1, с. 104–105]. Во главе восстания – вождь-плебей, плоть от плоти крестьянской массы, представленной в драме не абстрактно, но в достаточно ярко очерченных индивидуализированных образах. В своих последующих публицистических произведениях драматург будет страстно призывать писателей отражать в литературе насущные проблемы современности. По сути, он не отступает от этого принципа даже в пьесе о событиях Крестьянской войны. Поскольку пьеса была написана вскоре после жестокого подавления народного восстания в Гамбурге и после кровавых событий 1918–1923 гг., исследователи отмечают удивительный феномен: в драме «Бедный Конрад» автор, казалось бы, выступает как личность со сложившимися

политическими и эстетическими взглядами. В этом отношении произведение как будто «опережает» политическое и эстетическое взросление самого автора [6, с. 85]. В 1928 г. Фридрих Вольф вступает в Коммунистическую партию Германии и Союз пролетарских революционных писателей. С этого времени свою творческую деятельность он рассматривает как литературную партийную работу. Во второй половине 1920-х гг. отчётливо определяется политическая и прочно связанная с нею эстетическая позиция Вольфа, что находит отражение в ряде ярких, написанных в эмоциональном, приподнятом стиле статей. Еще в 1926 г. в статье «Писатель и совесть эпохи» Вольф страстно призывает собратьев по перу отражать конфликты современности: «Неужели мы так стары, что должны согреваться лишь прошлым, обретать вкус к жизни лишь при взгляде на павлиньи хвосты, хотя рядом с нами пламенеет жизнь, превосходная и жестокая? <...> Неужели вас пугает поклёп слишком нежных душ, подвергающих сомнению вечность вашего содержания, когда они объявляют вас *тенденциозными писателями*? Ну что ж, вы в хорошей компании! Разве комедии Аристофана не сплошь злободневны и тенденциозны и разве он не схватывал всегда быка за рога?» [1, с. 84–85]. Задачу писателя Вольф видит в том, чтобы быть «совестью эпохи», «срывать украшения с гробов попавленных, служить суровым и нелицеприятным зеркалом своей эпохи» [1, с. 85].

В 1928 г., выступая на съезде Всегерманского союза рабочих театров, Вольф четко сформулировал своё эстетическое кредо, ставшее названием опубликованной в 1929 г. брошюры, содержащей развернутые теоретические положения его доклада: «Искусство – оружие!» (Kunst ist Waffe!). Писатель резко выступает против тезиса «искусство ради искусства». «На данном витке истории поэт не творит в увитой розами мансарде; в этот решающий час поэт – барабанщик, марширующий под знаменем» [1, с. 92], – вторит Вольф своему знаменитому предшественнику Г. Гейне. В полемическом запале Вольф провозглашает: «Хватит стенаний в массовой печати и крокодиловых слёз! Дайте молодёжи работу, хлеб, пространство, чтобы дышать, и постель, чтобы спать! Только оставьте их в покое с Ифигенией и Вильгельмом Теллем, для молодого рабочего он *сегодня* всё равно что угарный дым и пустая трескотня. Одобряю Арно Хольца: Права ты, мама, это ясно, // Хоть я ничуть, ничуть не рад: // «Шекспир иль Кант, – да что он даст нам? // Голодному кусочек масла // Дороже «Фауста» в стократ». Хватит болтать о «вечности» некоторых произведе-

ний искусства! С нашими темпами лет через пятьсот никто и не вспомнит о Шиллере и Гёте» [1, с. 93]. Эти высказывания напоминают известное предложение Маяковского «сбросить Пушкина с корабля современности». 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!*» *Театр* (курсив – Ф. Вольфа) превращается в суд и совесть времени» [1, с. 92]. В своих выступлениях, очерках, статьях, дискуссиях и даже стихах Вольф не устаёт призывать деятелей искусства остро реагировать на события современности, черпать материал в суеде будней, забастовках, газетах, фактах статистики. Эстетическая программа Вольфа, по сути, полно отражала классовую, политическую составляющую, что же касается того, какими художественными средствами должны были достигаться новые цели искусства, то об этом в публицистике Вольфа того времени говорится весьма расплывчато: писатели должны создавать хорошие произведения.

В 1931 и 1932 гг. Вольф посещает Советский Союз. Эти поездки сыграли немалую роль не только в формировании политических взглядов Вольфа, они оказались плодотворными для его творчества. Ещё с юности писатель испытывал сильное влияние русской литературы, прежде всего М. Горького. В Москве, Ленинграде, во время поездок по другим городам 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: тщательный отбор для изображения подлинных фактов, современных со-

бытий, 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, а на том, как режиссеру удастся 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 монументальности, 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 г., 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 являлись 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 документов, могут быть материалом для театра. Ценность подобных произведений, по Вольфу, связана с тем, что они одновременно обращены и к современни-

кам, 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 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? В итоге дискуссии за финалом признавался оптимистический (а следовательно, катарсический) смысл, поскольку наперекор всему побеждает правое дело, что отвечало воззрениям Вольфа. 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 наибольшее 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 г. 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 вперёд 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 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», прорывающаяся 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 товарищей Левинсона в процессе становления характеров. Это не случайно, поскольку изображение героя в революционном развитии – лейтмотив всего творчества самого Ф. Вольфа.

После возвращения в Германию Вольф весь свой талант 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 подвинуть 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» [6, 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 себя в различных жанрах и темах.

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: после тяжелых принудительных работ он начинает писать пьесу о Бомарше (Beaumarchais, 1940). 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 бежавшего из Парижа, вызывала к жизни как исторические, так и современные параллели. Впоследствии писатель напишет, что хотел 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 писателя на прочность: под угрозой выдачи гитлеровцам Вольфу было предложено подписать провокационный документ, в награду ему было обеспечено приглашение в США. Вольф 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 предоставило Вольфу гражданство, что спасало его от выдачи гестапо.

Вернувшись в СССР, Вольф активно включается в антифашистскую борьбу. Фридрих Вольф был одним из организаторов антинацистской радиопропаганды на немецком языке, адресованной немецким войскам, участвовал в создании антифашистского комитета «Свободная Германия». Он ведёт активную пропагандистскую работу среди немцев, пишет листовки, проводит радиобеседы, выступает среди военнопленных [4; 5; 6; 8].

В 1945 г. Фридрих Вольф возвращается в Германию. Разрушенный Берлин, руины на месте театров, в которых до войны шли постановки его пьес, произвели на него удручающее впечатление, но «духовная разруха» огорчала более, чем материальная. Следуя своим высоким жизненным принципам, Вольф развивает активную общественную и культурную деятельность в Восточной зоне. Будучи учредителем и председателем Объединения немецких народных театров, он занимается восстановлением как самих театров, так и репертуарной политики, участвует в перестройке радиовещания, в организации киностудии ДЕФА, высту-

пает на митингах, конференциях, собраниях. Как и Бертольт Брехт, он озабочен воспитательным предназначением театра, его удручает политическая индифферентность как руководителей театральных коллективов, так и писателей, приводившая к тому, что «хороших немецких антифашистских пьес написано вполне достаточно, но администрация театров отдаёт предпочтение англо-французским снобистским пьесам», в которых события прошедшей войны освещаются либо однобоко, либо заведомо ложно, представляя мотивы и причины Второй мировой войны как «психогенное, мистическое состояние духа» [1, с. 287], против которого бесполезно бороться. В письме Вишневному он сетует на то, что его предостережения «словно глас вопиющего в пустыне»: «Нигилистические же и пессимистические пьесы, напротив, включены в репертуар всех наших театров, даже в *русском секторе*, – *просто эпидемия какая-то!*» [1, с. 287]. В это время появляется полемический «Разговор с Брехтом», поводом для которого становится постановка «Матушки Кураж». Вольф справедливо замечает, что, «шагая к общей цели», они с Брехтом вышли «из различных гарнизонов драматургии» [1, с. 129]. Поводом для полемики становится нарочитая установка эпического театра на разум зрителя, как считает Вольф, обедняющая эмоциональное воздействие спектакля. С его точки зрения, воздействие «Матушки Кураж» на зрителя могло бы стать ещё эффективнее, если бы слова Кураж «Будь проклята война!» нашли бы прямое подтверждение в действиях героини. В подобном споре драматургов трудно было прийти к общему знаменателю. Это понимал и сам Вольф, констатировавший, что «среди вавилонской неразберихи в театре «его «вопросы преследуют лишь одну общую для нас цель: каким образом может наш немецкий театр показать народу, что нам сейчас необходимо?» [1, с. 131]. Среди самых значительных произведений этого времени следует назвать киносценарий для фильма «Совет богов» (*Der Rat der Götter*, 1949) о пагубном сотрудничестве немецких учёных с химическим концерном «И.Г. Фарбениндустри», написанный в соавторстве с Филиппом Гехтом. В 1949 написана комедия «Бургомистр Анна» (*Bürgermeister Anna*), в которой Вольф показал строительство новой жизни в ГДР. В 1951–1952 гг. выходит роман «Менетекел, или Летящие блюда» (*Menetekel oder Die Fliegenden Untertassen*), где, соединяя фантастическую условность с реалистическими деталями, автор выступает против политики «холодной войны».

Однако самым зрелым и значительным, но и наименее изученным произведением последне-

го периода творчества Ф. Вольфа становится историческая хроника «Томас Мюнцер, человек со знаменем радуги» (*Thomas Münzer. Der Mann mit der Regenbogenfahne* (драма и киносценарий были написаны в 1952–1953 гг.)). Эту пьесу можно назвать лебединой песней Ф. Вольфа, в ней аккумулирован весь жизненный и эстетический опыт драматурга. Знаменательно, что темой Крестьянской войны в Германии и проблемой развития и становления героя и народной массы в борьбе за свои права Вольф занимался всю жизнь. С этой точки зрения драмы «Бедный Конрад» и «Томас Мюнцер» закономерно обрамляют творческий путь писателя, а фигуры главных героев этих произведений свидетельствуют о той эволюции, которую претерпели мировоззрение и эстетические принципы драматурга. Если Конц символизировал собой героя из народа, который смог возглавить народное восстание, то образ Томаса Мюнцера – теолога, страстного проповедника и борца за народные права и объединение Германии – давал возможность обратиться к религиозно-философским, экономическим, национальным проблемам эпохи, о чём свидетельствует и послесловие Вольфа к пьесе, в котором драматург, используя документы эпохи, проясняет читателю теологические и политические позиции Мюнцера, человека, с его точки зрения, опередившего своё время. Исторический материал, связанный с теологической полемикой Томаса Мюнцера и Мартина Лютера, давал возможность выйти к такой животрепещущей проблеме, как социальная и политическая активность личности в катаклизмах современности, о месте личности в народной борьбе, проблеме выбора и возможности компромисса, как в 1940 г. в пьесе «Бомарше». Вольф аргументирует значение теологического аспекта в катаклизмах Крестьянской войны в Германии. Церковная полемика напрямую соприкоснулась с политическими проблемами эпохи, а толкование Нового Завета Томасом Мюнцером поддерживало крестьян в борьбе против злоупотреблений властью имущих. Так, уже в 1-й картине он провозглашает: «Закон, направленный против человека, не является более законом» [10, с. 296]. Сподвижники Мюнцера должны были заниматься как политическими, так и экономическими преобразованиями, ибо, по его убеждению, «рука, что сеет хлеб, должна и распоряжаться им» [11, с. 348], а царство небесное должно быть построено на земле» [10, с. 362]. Пламенные проповеди Мюнцера воспаляют умы людей. Так, даже сподвижник Лютера альштедский пастор Симон Хафериц (реальное историческое лицо) приветствует многие лозунги Мюнцера, однако отсту-

пает, испуганный свободным толкованием Нового Завета. Но Томас Мюнцер убежден: «Время меняет и человека, и слово Божье. Я не приемлю мертвой буквы, а прислушиваюсь в себе к слову внутреннему, для меня оно – раскрытый разум» [10, с. 316]. Одной из важнейших в пьесе являются проблемы единства восставшего за свои права народа и объединения Германии – вопрос, который не мог не волновать самого Ф. Вольфа после образования ФРГ и ГДР. Оппонентом Мюнцера в пьесе является Генрих Пфайфер, проповедник из Мюльхаузена, также реальное историческое лицо, готовый бороться за свой Мюльхаузен и погибший в этой борьбе, но отказывающийся помогать братьям «за Майном». В начале 9-й картины Мюнцер с юмором замечает, что если готовить только свою похлёбку, никто не будет сыт. Образ Мюнцера выписан Вольфом с большим психологическим мастерством и теплотой. Он не только несгибаемый носитель идеи, но человек, сомневающийся, ошибающийся, страдающий, пламенно верящий в то, что его гибель не напрасна и лучшие времена на земле Германии наступят. С этой точки зрения Вольф остался верен себе: перед нами произведение в жанре «оптимистической трагедии», в основе трагического конфликта которой лежит судьба народного вождя, опередившего свое время. Исследователи (Б.И. Пуришев, В.Н. Девекин) отмечали, что несомненной удачей Вольфа является речь героя. Реальный Мюнцер обладал блистательным красноречием, именно поэтому Лютер, примкнувший к партии власть имущих, требовал пресечь его деятельность проповедника. Историческая хроника Вольфа состоит из 11 динамичных картин, в каждой из которых образ Мюнцера раскрывается новыми гранями. Вольф виртуозно использует документы эпохи, вплетая их в общий ход происходящего. Приверженец закрытой формы драмы, в этом произведении Вольф использует элементы открытой формы: песни, зонги. Пьеса имеет своеобразное музыкальное обрамление: она открывается песней студента из Виттенберга Маркуса Штюбнера: «Рожден я слишком рано, и в этом вся беда...» [10, с. 403]. В конце также звучит голос Штюбнера, которому мужественно вторит сам Томас Мюнцер: «Ich könnt' s nit greifen heuer, // Das Eissen muß durchs Feuer, // Soll es geschmeidet sein» («Не сразу всё даётся! // Ведь и тесак куется, // Лишь побывав в огне!») [10, с. 403]. Вольф не дождался премьеры пьесы, которая состоялась 23 декабря 1953 г. и прошла с большим успехом. Он скончался 5 октября в своём кабинете от инфаркта.

Ф. Вольф прожил насыщенную событиями и счастливую жизнь. Несмотря на бурную об-

щественную и политическую деятельность, он большое внимание уделял семье и воспитанию детей. Жена и сыновья писателя разделяли его взгляды. Его сыновья оставили заметный след в истории ГДР: Маркус Вольф (1923–2006) почти 30 лет возглавлял внешнюю разведку ГДР, а Конрад (1925–1982) стал известным кинорежиссёром. Общественные, политические взгляды Вольфа отличались жизнеутверждающим оптимизмом, целостностью и социальным утопизмом, как и у его любимого героя Томаса Мюнцера, «человека со знаменем радуги», а потому это определение мы относим и к самому Ф. Вольфу (отсюда и название данной статьи). Нужно сказать, что до падения Берлинской стены писатель не дождался разочарования в идеалах, которым служил всю жизнь, не испытал.

Драматургическое наследие Ф. Вольфа, его попытки использовать традиции античного катарсиса, адаптировав этот основополагающий театральный принцип к новым общественным условиям, а также стремление сделать сюжетобразующим началом в драме сам процесс истории станут определенным импульсом для развития драматургии 1960–70-х гг., для пьес нового политико-публицистического направления, в частности для «документального» театра Р. Хоххута, П. Вайса, Х. Киппхардта и других.

Список литературы

1. Вольф Ф. Годы и люди: Пер. с нем. М.: Прогресс. 1988. 374 с.
2. Вольф Ф. Искусство – оружие. Статья. Очерки. Письма. М.: Прогресс, 1967. 431 с.
3. Девекин В.Н. Фридрих Вольф (до 1945 г.) // История немецкой литературы. Т. 5. М., 1976. С. 295–311.
4. Девекин В.Н. Фридрих Вольф (после 1945 г.) // История литературы ГДР. М., 1982. С. 218–229.
5. Мюллер-Вальдек Г. Фридрих Вольф // Писатели Германской Демократической Республики. М., 1984. С. 80–94.
6. Шарьпина Т.А. Традиции *Kalendergeschichte* в публицистике Ф. Вольфа 30–40-х гг. // Электронный журнал «Новые российские гуманитарные исследования». <http://www.nrgumis.ru> 2012. № 7.
7. Pollatschek W., F. Wolf. Eine Biographie, B., Aufbau-Verlag, 1965. 416 S.
8. Müller H. Wer war Wolf. Friedrich Wolf (1888–1953) in Selbstzeugnissen, Bilddokumenten und Erinnerungen. Röderberg, Henning Müller (Hrsg), 1989. 264 S.
9. Wolf F. Aufsätze 1919–1944. Brl. und Weimar: Aufbau-Verl., 1967. 574 S.
10. Wolf F. Gesammelte Werke in sechzehn Bänden. Dramen. Brl.: Aufbau-Verl., 1960. Bd. 6. 432 S. (Перевод с нем. автора статьи, кроме стр. 403, цитируемой по работе В. Девекина)

**«THE MAN WITH A RAINBOW BANNER»: ETHICAL AND AESTHETIC POSITIONS OF FRIEDRICH WOLF IN THE CONTEXT OF THE EPOCH
(ON THE OCCASION OF THE WRITER'S 125TH ANNIVERSARY)**

T.A. Sharypina

The contribution of F. Wolf to the making of German socialist drama of the 20th century is considered, his aesthetic views are compared with B. Brecht's epic theory in the sociocultural context of the epoch.

Keywords: F. Wolf, B. Brecht, historical drama, expressionism, epic theatre, «optimistic tragedy», catharsis.