

ДРАМА ВОЛЬФГАНГА БОРХЕРТА «НА УЛИЦЕ, ЗА ДВЕРЬЮ»

ЦИЛИЯ ГЕЦЕНЕ

По свидетельству западногерманского литературоведа Г. Швитцке «жизнь всего народа началась с крика, раздавшегося из громкоговорителей 13 февраля 1947 года¹. После двадцати месяцев смертельной оцепенелости это был знак, что мы еще живы... Люди, которые слушали эту пьесу, были гораздо больше, нежели театральная публика. Это был нищий, ставший виновным народ, и поэтому та голодная, холодная ночь стала величайшим мгновением, которое когда-либо переживало радио. Никогда могущество и значение звучащего слова не было так велико»².

Участник второй мировой войны, политзаключенный фашистских тюрем, Борхерт отомкнул уста поколению вернувшихся, впервые рассказав миру о трагедии молодых немцев, ввергнутых в преступную захватническую войну и оказавшихся жертвами и палачами одновременно. «Мы, твои сверстники, молодые унтер-офицеры Сталинграда и Демьянска, Смоленска и Вязьмы, сидевшие, затаив дыхание возле громкоговорителей, мы слышали тебя и поняли... — было написано в одном письме, полученном Борхертом вскоре после радиопередачи — Один из наших рядов нашел в себе мужество заговорить. Кольцо ледяного молчания, самое действенное средство нашей защиты против ставшей нам чужой родины прорвалось. Мы, находившиеся в пути, опять услышали свой голос...»³.

Как и все творчество Борхерта, драма «На улице, за дверью» отражала, хотя и несколько фрагментарно, жизненно важные вопросы своего времени. Необычайная напряженность исканий Борхерта: Кто виноват, кто несет ответственность за гибель миллионов? Как предотвратить новую войну? Как жить дальше? — нашли отклик и за пределами Германии. Драма «На улице, за дверью» была принята к постановке в Америке, Франции, Швейцарии, Японии и в других странах.

Советские литературоведы и прогрессивная критика за рубежом отмечают несомненные достоинства единственной драмы Борхерта, ее

¹ Впервые драма «На улице, за дверью» была передана 13 февраля 1947 года по Гамбургскому радио. Театральная премьера состоялась 21 ноября 1947 г. на следующий день после смерти писателя.

² H. Schwitzke, Das Hörspiel, Köln-Berlin, 1963, S. 257—258.

³ W. Borchert, Gesamtwerk, Rowohlt Verlag, Hamburg.

гуманистический пафос, актуальность, необычайную искренность и экспрессию, типичность и убедительность главного героя⁴⁻⁹.

Вместе с тем острая проблематичность драмы вызывает подчас тенденциозные субъективистские толкования некоторых ее сторон. Так западногерманский критик Г. Бурггард видит в драме беспросветный фатализм, неверие в человека, для которого остается единственный выход — смерть¹⁰; американский критик А. Кларман слышит в этой драме крик беспомощного нигилистского отчаяния, где жизнь бессмысленна, только смерть может быть ответом¹¹, в таком же духе трактует «На улице, за дверью» „Das kleine Lexikon der Literatur“. Union Verlag, Stuttgart, 1958.

В настоящей статье особое внимание уделяется своеобразию гуманизма писателя, специфике борхертовского героя, выявлению главной нравственной идеи всего творчества Борхерта — мысли о личной ответственности, нашедшей яркое выражение в одном из самых значительных произведений Борхерта, в драме «На улице, за дверью».

Как уже отмечалось выше, в этом произведении впервые с необычайной силой и экспрессией нашла свое выражение трагедия поколения вернувшихся. Вместе с тем было бы неверно ограничивать значение драмы только этой темой. Судьба вернувшихся служит отправной точкой для пытливых и тревожных раздумий о месте и назначении человека в мире, где произошла инфляция нравственных ценностей, где совершались и совершаются преступления против людей.

Идейный замысел драмы определяет своеобразие ее поэтики: сочетание двух сфер — прозаично-реалистической и условно-символической. Наряду с конкретными, точно найденными будничными деталями, обозначающими место, время действия (Гамбург, первый послевоенный год), очерчивающими облик действующих лиц: Бекмана, Полковника и др., Борхерт вводит и символические образы природы (Эльба), смерти и бога. Трагедия 25-летнего Бекмана единична и типична одновременно. Она настолько значительна, что вовлекает в свою орбиту и все-ленские категории.

Действительность, представленная в драме «На улице, за дверью» — это мир, каким его видит ее герой, бывший унтер-офицер вермахта, Бекман, только что вернувшийся в Германию после долгого пребывания на фронте и в плену. Усталый мозг Бекмана с трудом усваивает изменившийся облик действительности. Зыбка граница, отделяющая усталое бодрствование героя от его беспокойного сна. Но нереальный мир драмы свободен от какого бы то ни было налета мистики — диалог героя драмы с Эльбой, Богом, Смертью, — это безостановочное движение мысли героя, работа его сознания, потрясенного пережитым и увиденным.

⁴ И. Фралкин, Вольфганг Борхерт и поколение вернувшихся. — «Иностранная литература», 1958, № 2, стр. 183—195.

⁵ П. Топер, По ту сторону фронта. — «Иностранная литература», 1961, № 6, стр. 189—190.

⁶ Л. Симонян, Вступительная статья. Wolfgang Borchert, Answahl, Verlag für fremdsprachige Literatur, Moskau, 1961.

⁷ P. Rühmkorf, Wolfgang Borchert in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, Hamburg Rowohlt, 1961.

⁸ H. Rusch, Aufschrei einer Generation. — NDL, 1957, Nov. 11, S. 148—151.

⁹ F. Wolf, Das wahre Bild des Heimkehrers. — „Sonntag“, Berlin, 1948, N 17, S. 7.

¹⁰ Burghardt H., Wolfgang Borchert und das Erleben menschlichen Verlassenheit. — „Literarische Revue“, München, 1949, H. 4, S. 250—253.

¹¹ Klarman A., W. Borchert: the Lost Voice of a New Germany. — „Germanic Review“, New York, 1952, N 2, p. 108—123.

Чередование сна и яви психологически оправдано состоянием героя драмы. Ее действие происходит в течение трех суток, во время которых вернувшийся в свой разрушенный город человек не находит пристанища, падает от голода, усталости, нравственных потрясений, засыпает прямо на улице.

«...Солдат вернулся в Германию. И здесь он переживает сумасшедший фильм. Во время его показа он должен изредка ущипнуть себя за руку, так как не понимает, бодрствует он или ему это все снится. Но тогда он видит, что справа и слева от него люди переживают то же самое. И он осознает, что это действительность. И когда он опять с пустым желудком и холодными ногами стоит на улице, то замечает, что это всего навсего обыкновенный фильм, простой будничный фильм...»¹².

В своеобразной заставке к драме Борхерт пользуется сразу двумя ассоциациями: действительность напоминает и кошмарный сон, и обыкновенный фильм.

Использование момента сна в драматургии XX века имеет свои давние традиции. И шведский драматург А. Стриндберг, и немецкие экспрессионисты привлекали это средство для более глубокого раскрытия внутреннего мира героя, его подсознательной сферы.

Весьма примечательно то, что опыт кино, который органически входит в эстетический багаж современного художника, помог Борхерту найти в своем творчестве новые средства художественной выразительности. Так, например, творческое переосмысление некоторых особенностей техники и поэтики кино, как монтаж, чередование общего и крупного плана и т. п., оказало свое влияние на композиционное построение таких рассказов Борхерта, как «В этот вторник», «По длинной, длинной улице» и др.

В драме «На улице, за дверью» художественная действительность также в некотором роде организована по принципу фильма¹³. Быстрая смена, чередование сцен, где Бекман пытается войти в какой-то контакт с людьми, и тех, где он неизменно оказывается на улице, напоминает по своей структуре технику монтажа в кино. Заключительная сцена драмы, где перед внутренним взором Бекмана вновь как бы на вертящемся кругу проносятся встреченные им персонажи, наводит на мысль о киноретроспекции, когда крупным планом выделяется фигура вспоминающего, затем сами воспоминания персонифицируются в определенные образы.

Обращение к технике и поэтике смежных искусств — живописи и кино¹⁴ у Борхерта всегда было внутренне мотивировано идейным содержанием и ничего общего не имело с формалистскими изысканиями.

За заставкой, где авторский голос вводит читателя в атмосферу драмы «На улице, за дверью», следует пролог. В прологе Борхерт помещает Бекмана в глубину сцены, на второй план. Выделяется только его силуэт на фоне вечернего неба на мосту через Эльбу. На первом плане — служащий похоронного бюро — Смерть в своем будничном обличьи следит за человеком в старой шинели, за одним «из огромного серого ряда».

¹² Wolfgang Borchert, Auswahl, Verlag für fremdsprachige Literatur, Moskau, 1961, S. 68.

¹³ Кстати, по пьесе Борхерта в Западной Германии был поставлен фильм «Любовь 47».

¹⁴ Ц. Гецене, Рассказ Вольфганга Борхерта «По длинной, длинной улице». — LTSR Aukštųjų mokyklų Mokslo darbai. — „Literatūra“, t. VII, V., 1964, p. 157—166.

Характерным является происходящий в прологе диалог между Богом и Смертью:

«Бог: Я вспоминаю тебя совсем другой, намного худей, тоще, костлявее. Прежняя смерть всегда выглядела проголодавшейся.

Смерть: Дело хорошо пошло. Одна война подает другой руку. Как мухи! Как мухи, прилипли мертвые к стенам этого столетия. Как мухи, лежат они, застывшие и оцепенелые, на подоконнике времени.

Бог: Но икота? Отчего эта омерзительная икота?

Смерть: От обжорства. Просто от обжорства. В наши дни просто невозможно от икоты избавиться»¹⁵.

В этом диалоге появляется характерное для Борхерта сочетание абстрактных «высоких» понятий (смерти, бога) с «низкими» признаками, сообщающими образу достоверность и глубину. Выбор конкретного признака, оживляющего традиционный образ, строго продуман и призван раскрыть идейную суть образа. Внешний облик смерти изменяется в соответствии с ее функцией: «прежняя смерть всегда выглядела проголодавшейся». Во время войны она принимает облик генерала, в послевоенное время люди чаще всего умирают на улице от голода, холода, отчаяния — смерть одевает форму служащего похоронного бюро, который икает от обжорства.

Массовая гибель анонимов, смерть миллионов людей на войне как таковая, сопоставляется в пьесе со страшной будничностью трагедии отдельного человека, унтер-офицера Бекмана. Люди, как мухи на подоконнике времени¹⁶ — это безразличная, бесчеловечная констатация смерти, с которой на протяжении всей пьесы спорит автор, раскрывая значительность только одной человеческой жизни.

Место действия в драме, как и во многих рассказах Борхерта, — улица. Это очень важное и многозначительное понятие в системе художественных образов Борхерта. Борхертовский герой — обитатель улицы большого города в прямом и переносном смысле. В прямом, потому, что у него еще нет дома. В переносном, потому, что улица — это сама жизнь, где герой еще не обрел устойчивости, еще в пути. И вместе с тем в образе улицы несмотря на весь трагизм состояния героя, есть и положительный оттенок: возможность выбора, отличительного от того, который уже сделали сидящие «за дверью».

Борхерт начинает движение своего героя в «На улице, за дверью» с той крайней ситуации, которой обычно заканчиваются драмы — с самоубийства. В первой сцене, следующей за прологом и сценой сна, выясняются мотивы, приведшие Бекмана к горькому решению. Вернувшись из плена, хромым, с негнущейся ногой, Бекман постучался в свой дом. Здесь его постигают утраты одна тяжелее другой. Город разрушен, маленький сын погиб во время бомбежки, жена, не дождавшись, нашла другого.

Но «предшествующий момент» отнюдь не ограничивается личными взаимоотношениями, крушением семьи, дома. «Предыстория» вбирает в себя прошлое Бекмана, прошлое унтер-офицера фашистского вермахта, сражавшегося на Восточном фронте. По мере развития действия, именно этот общественный план оказывается решающим для раскрытия идейного замысла драмы.

Замечено, что одним из общих признаков драмы XX века является ярко выраженная дуплановость действия, которая развивается как личные взаимоотношения персонажей и отношения каждого из них

¹⁵ W. Borchert, Auswahl, S. 71.

¹⁶ В западногерманском фильме «Расплата» по роману М. Грегора «Мост» эта метафора нашла интересное кинематографическое решение: трупы юношей на мосту напоминают маленькие черные точки мух на огромном сером подоконнике.

к общим жизненным и общественным проблемам. Наблюдающееся при этом отклонение от линии частной жизни совершается во имя выяснения общественного, главного для действия драмы плана.

Общественная подоплека трагедии Бекмана уже обнаруживается в начале драмы в сцене с Девушкой. После неудачной попытки к самоубийству Бекман остается лежать в полузабытии на прибрежном песке у Эльбы. Здесь его находит Девушка. Первый шаг вверх по улице (у Борхерта постоянно повторяется лейтмотив: темная улица, освещенная фонарями — жизнь с ее влекущими дверьми, из которых за одной должны ждать человека, — находится наверху; путь вниз ведет к Эльбе, к смерти, небытию) должен как будто помочь герою заново утвердиться в жизни. Его ждут любовь, дом, тепло. Но, по мнению Борхерта, трагедия бекманов не может разрешиться идиллией вдвоем — слишком несовместимы эти величины. Любовь — это только недолгая остановка, кроткий свет фонаря в ночи, еще полной «кровавого вопля лежащих в братских могилах». В доме Девушки не случайно Борхерт повторяет мизансцену из «предыстории» Бекмана: герой драмы еще раз становится действующим лицом треугольника — женщина, ее возлюбленный, ее муж, не вернувшийся из плена. Но на этот раз в завидной роли третьего, причинившего неимоверные страдания солдату, вернувшемуся из плена, оказывается он, Бекман. Одноногий муж Девушки, найдя у своей жены другого, отчаявшись бредет к Эльбе.

Уже в этой сцене обнаруживается внутренняя суть борхертовского героя, связанная со вторым, общественным планом драмы. «Вернувшийся» Борхерта принадлежит к той части бывших солдат вермахта, у которых ни фашизм, ни война не притупили голоса совести, способности мыслить. Основным определяющим признаком борхертовского героя является обостренное чувство сопричастности к страдающему человечеству, высокие требования к жизни, к человеку и как следствие — осознание личной ответственности за злодеяния, совершаемые или совершенные против людей.

Этот общечеловеческий подтекст постоянно «размыкает» каждую ситуацию частной жизни героя. Бекман человек-правдоискатель не вменяется только в рамки Бекмана-солдата и Бекмана-вернувшегося. Это определяет как бы двойной аспект действия — внутренний и внешний. В своем восхождении «по улице» Бекман сталкивается с конкретными людьми, преследует определенную цель: ищет пристанище, работу, родителей и т. д. Но каждый раз, находясь во власти своей «сверхзадачи» — в поисках человечности, справедливости, способа жизни, достойного человека, Бекман оказывается вовлеченным в решение общественно важных проблем: личная ответственность, назначение искусства и прочее.

Именно поэтому, в отличие от мужчины, которого Бекман нашел у своей жены, он не может остаться с Девушкой, принявшей его. Муж Девушки, обер-ефрейтор Бауэр, оказавшись одним из бывших подчиненных унтер-офицера Бекмана, обнажает его прошлое. Выполняя бессмысленный приказ Бекмана («обер-ефрейтор Бауэр, вы должны удержать этот пост во что бы то ни стало»), Бауэр потерял ногу. Для Бекмана настолько невыносим этот груз больной совести, что он готов отказаться от своего такого «я», от своего имени: «Я не хочу быть больше Бекманом... Как я могу дальше жить, когда существует одноногий, который вечно повторяет Бекман?.. И он говорит это так, как говорят гроб. Или как говорят убийство, или собака, который произносит мое имя как говорят: конец света!»¹⁷.

¹⁷ W. Borchert, Auswahl, S. 85.

Вернувшись вновь к исходной точке — на улицу за дверь, Бекман вспоминает, что в этом городе живет тот полковник, который и заставил Бекмана отдать бессмысленный приказ отстоять захваченные позиции. Бекман направляется к «хорошему, bravому солдату, всю жизнь выполняющему только свой долг», для того, чтобы выяснить, как себя чувствует человек, на совести которого тысячи убитых.

Борхерт не случайно подключает мотив долга к проблеме ответственности. В первые послевоенные годы в Германии особенно возрос интерес к нравственной оценке долга: можно ли считать виновным человека, который совершил преступление, руководствуясь приказом, исполняя свой долг чиновника и солдата? Фашистские идеологи немало потрудились, чтобы заглушить в человеке голос совести, внутреннего морального критерия личности, чтобы сузить человека до беспрекословно повинующегося автомата — идеального исполнителя. Категория долга была окружена в нацистском государстве мифическим ореолом, подкреплялась демагогическими фразами — долг перед фюрером, Германией и т. д.¹⁸

В драме «На улице, за дверь» Борхерт художнически выражает свое отношение к этому вопросу и разными способами — прямо — устами Бекмана, косвенно — группировкой героев и всем образным подтекстом драмы выявляет свою позицию.

Центральным эпизодом в сцене с Полковником является рассказ Бекмана о кошмарном сне. Видение Бекмана гротескно заострено. Ему снится очень толстый мужчина, который играет военные песни на огромном ксилофоне из человеческих костей. При этом он чудовищно потеет. Но вместо пота по его брюкам сбегает две полосы темной теплой крови. От этого мужчина становится похожим на жирного кровавого генерала.

Спору нет, все это уже было, в драмах экспрессионистов, в экспрессионистской живописи. Было все, кроме последнего момента, важнейшего акцента, ради которого и выдуман этот сон. «Я пришел сдать вам ответственность, — говорит Бекман Полковнику, — ответственность за одиннадцать убитых в моем отделе 14 февраля у Городка в сорокадвухградусный мороз. В этот день вы отдали приказ занять лес восточнее города и сказали: вы отвечаете за выполнение приказа. Мы выполнили приказ, но одиннадцать человек погибли». На примирительную, успокаивающую реплику Полковника, что Бекман придает всему слишком серьезный смысл, он отвечает: «Все-таки, господин Полковник. Только так это надо понять. Ответственность ведь не только слово, не химическая формула, по которой светлое человеческое тело превращается в темный прах земли. Нельзя же допускать гибель людей из-за пустого слова. Где-то мы должны разобраться с нашей ответственностью. Мертвые не отвечают. Бог не отвечает. Но живые, те ведь спрашивают»¹⁹.

При сопоставлении экспрессионистских драм о вернувшихся с первой мировой войны с драмой Борхерта правомерно говорить о схожести мотивов, но не о тождестве цели. Герои экспрессионистской драмы тоже жестоко травмированы войной, их тоже посещают кровавые видения. («Антигона» В. Газенклевера, «Превращение» и «Хромой»

¹⁸ На Нюрнбергском процессе фельдмаршал Кейтель на все отвечал, как рядовой вермахта: «Выполнял приказ...». Палач Польши Франк валил на Гиммлера: «Я был всего-навсего административным карликом». Илья Эренбург, Люди, годы, жизнь. — «Новый мир», 1965 г., № 1, стр. 119.

¹⁹ W. Borchert, Auswahl, S. 94.

Э. Толлера). Но эти видения большей частью абстрактны, не соотносены с личностью героя; они как бы призваны иллюстрировать жестокость войны вообще, несправедливость мироустройства. Вопрос об ответственности отдельного человека проходит где-то едва различимым мотивом.

Сны Бекмана, которые не дают ему покоя ни днем, ни ночью — конкретны. Это не только жестокость войны, это и его личная сопричастность к этой жестокости, потому, что, приняв участие в этой войне как приказывающий и исполняющий, Бекман имеет в ней и свою личную долю — одиннадцать убитых товарищей.

Критика, ссылаясь на экспрессионистские истоки драмы Борхерта²⁰, не выделяет, однако, принципиально нового подхода Борхерта к антивоенной теме. В отличие от экспрессионистов, Борхерт углубляет мысль о личной ответственности человека. Зная, что зло совершается людьми, он не относит все за счет абстрактного феномена войны, а требует осознания своей вины, своих поступков. Чувство личной ответственности становится отправной точкой самосознания личности, основой человечности, положительности героя драмы.

Важно и то, что откликаясь на самую важную в послевоенной Германии нравственную проблему о вине и ответственности немецкого народа за преступления, совершенные против человечества, Борхерт полемизирует со сторонниками абстрактной вины. Известно, что в первые месяцы после капитуляции нацистской Германии оккупационные власти в одинаковой мере обвиняли немцев без различия нацистов и антифашистов. От рассуждения о тотальной вине немецкого народа западные идеологи кинулись в другую крайность: к разговорам о прощении, необходимости предать забвению прошлое, не ворошить старых ран.

Борхерт дифференцирует вину Бекмана и Полковника. Различие между Полковником и Бекманом заключается не только в том, что один из них сознательный убийца, а другой невольный соучастник. Их отличает еще и то, что Полковник несколько не раскаивается в своем прошлом, считает свои действия нормой, единственным достойным поведением хорошего солдата и настоящего немца. И даже страшный рассказ Бекмана, даже недвусмысленное обращение к нему, Полковнику: «Вы можете спать, господин Полковник? С двумя тысячами ночных призраков вы можете жить, господин Полковник, как вы можете вообще жить хоть одну минуту и не кричать?»²¹ не нарушает его бездумной самоуверенности. Крик бекмановой души Полковник находчиво воспринимает как впечатляющий анекдот. Знаменательно, что этот убежденный милитарист снисходительно относится к антивоенным тирадам Бекмана как к чему-то модному, преходящему, не совсем нормальному и с оскорбительным сочувствием советует последнему обратиться со своим юмористическим талантом в цирк.

Парадоксальность этой ситуации закономерна. В то же время она выявляет сомнения самого Борхерта в действенной силе одних филлипик, направленных против Полковников и Генералов.

Но подобные мысли не нарушают веры писателя в необходимость правдивого слова. Долг писателя Борхерт как раз и видит в том, чтобы сказать правду о человеке на этой войне и человеке, вернувшемся

²⁰ Р. Зелигер, Куда идет западногерманская литература? — «Литературная газета», 1958. VII. 15.

²¹ W. Borchert, Auswahl, S. 94.

с такой войны²². Искусство должно помочь людям в осознании трагического опыта и для этого писателю нужно первому назвать вещи своими именами. «Писатель должен дерево назвать деревом, женщину — женщиной. И да и нет сказать громко, ясно, несколько раз и без конъюнктива». Так писал Борхерт незадолго перед смертью в прозаическом отрывке «Это наш манифест».

Директор кабаре, к которому Бекман приходит в поисках работы, выступает как внутренний оппонент Борхерта по вопросу отношения искусства к действительности.

Бекман, по мнению Директора кабаре, не созрел еще как художник. Самый большой недостаток начинающего — сверхправдивость. Внешность Бекмана — уродливые очки, поношенная шинель, остриженная голова, хромота, его песня — бесхитростные куплеты о трагедии, им самим пережитой — о двойной измене — измене его жены и измене встреченной им Девушки своему мужу, — все это слишком правда, слишком пессимистично, чтобы, по мнению Директора, называться искусством. Самое неудобное заключается в том, что Бекман напоминает о прошлом и заставляет задуматься о настоящем. Директор, которому драматург дает точную характеристику: («он желал бы быть смелым, но охотнее остается трусом»), боязливо прячется от действительности «за дверь» благоустроенности, требует от Бекмана больше оптимизма, легкости, положительности, утверждения:

«Директор: Это все слишком мрачно, слишком в лоб. Вы озлобите мне публику. Нет, мы не можем кормить людей черным хлебом. Бекман: ...черным хлебом.

Директор: Когда они хотят бисквит... Это довольно резво, но это еще не искусство.

Бекман: Искусство, искусство! Но это же правда!

Директор: С правдой искусство ничего общего не имеет!

Бекман: (тупо) Нет.

Директор: С правдой вы далеко не пойдете.

Бекман: (тупо) Нет.

Директор: Этим вы только напортите. Что бы мы делали, если бы все вдруг захотели говорить правду! Кто это сегодня хочет что-нибудь знать об истинном положении вещей? Гм? Кто? Это вещи, о которых нельзя забывать»²³.

Директор кабаре, как и Полковник, как и фрау Крамер, которая спокойно обосновалась в доме Бекмана после самоубийства его родителей и так же спокойно пожаловалась сыну на расточительство его родителей, израсходовавших на свою смерть месячную норму газа, являющихся антиподами Бекмана и по своим нравственным качествам и по ситуации. Если обостренное чувство ответственности, растревоженная совесть являются одним из нравственных критериев Борхерта, то в этих персонажах все безнравственно — жизнерадостность Полковника, трусливая самоуспокоенность Директора, душевная черствость фрау Крамер. Отчаяние Бекмана, его скепсис, «разорванность» по сравнению с цельностью Полковника, Директора и фрау Крамер являются качествами нравственными, и в данном контексте социально полезными.

²² Борхерт писал «На улице, за дверью», будучи неизлечимо больным. Он знал о близкой смерти и чувствовал ответственность писателя за настоящее и будущее человечества. «Я не могу иначе, — жаловался он в бессонные ночи своей матери. — Я должен опять и опять писать о всех страданиях и бедствиях...» (A. M. Darboven, Wolfgang Borchert der Rufer in einer Zeit der Not, Hannover, 1957, S. 14.)

²³ W. Borchert, Auswahl, S. 104.

И в самом деле, положительность Бекмана в данной конкретной ситуации вытекает из конфликтного отношения к такой действительности, к таким людям, к такой их линии поведения. Свое отрицательное отношение к сидящим «за дверью» филистерам, их самодовольству, эгоизму и безответственности, нежеланию осознать жестокую правду Борхерт и выражает через бесконфликтность этих персонажей. Тенденция избежать конфликта, обойти его стороной часто характеризует человека с отрицательной стороны, выявляет в этой неспособности к действию определенную реакционность гражданской позиции.

Надежда Борхерта на торжество демократии, которая должна была утвердиться после окончания войны, на преодоление нацизма и милитаризма, которое было обещано союзниками на Потсдамской конференции, не оправдалась в условиях послевоенной Западной Германии. Наоборот, Западные правительства изменили потсдамским решениям, не уничтожили идейных и материальных основ немецкого милитаризма. Начавшаяся в октябре 1945 г. политическая чистка нацистов проводилась поверхностно и непоследовательно. Западные оккупационные власти всячески способствовали тому, чтобы во главе государственных и хозяйственных органов были поставлены бывшие нацисты. Действительность, представшая перед героем драмы после его отсутствия, настолько не соответствует его надеждам, представлению, что вызывает не чувство удивления, а более негативные эмоции: возмущение, отрицание. В противопоставлении человека бесчеловечной действительности и людям, примирившимся с нею, заключается основной конфликт драмы.

Но конфликт драмы не следует отождествлять с теми противоречиями жизни, раскрытию которых он служит, хотя, безусловно, жизненные отношения определенной эпохи концентрируются в конфликте и обуславливают его. «Проблема драматического конфликта есть проблема эстетического отношения искусства к действительности. Способствуя раскрытию общей идеи драмы, конфликт, как искусство вообще, не копирует факты и явления жизни, а художественно их обобщает и типизирует в вымышленном повествовании»²⁴.

Раскрывая трагическую судьбу вернувшихся, Борхерт в драме «На улице, за дверью» совсем не преследует цели дать сколок с жизни бывших солдат. Поэтому необоснованы упреки некоторых критиков в том, что Борхерт слишком сгустил краски, нарисовал слишком мрачную картину, не соответствующую действительному положению вещей²⁵. Борхерт преломляет немецкую действительность через призму своего мировосприятия, своего опыта, своих целей в искусстве. Писатель вовсе не стремится передать действительность в формах самой жизни. В этой драме его привлекают условные формы реалистического искусства, заключающие в себе высокую степень обобщения. Мир, в котором страдает, ищет и не находит Бекман, безусловно скуден по возможностям, мрачен по своему колориту. В нем слишком сгустились серые краски, темнота, слишком навязчиво отчаяние Бекмана. Но для этого *слишком* есть свое оправдание: сознательное сгущение красок, выбор крайних ситуаций усиливают нравственную одержимость героя и тем самым способствуют выявлению основного конфликта драмы, ее общей идеи.

Идейный замысел драмы, специфика ее конфликта и особенность нравственного облика Бекмана органически определяют и напряженность лирической интонации «На улице, за дверью».

²⁴ Е. Горбунова, Вопросы теории реалистической драмы, М., 1963, стр. 131.

²⁵ F. Harnack, A. Voetiroem, Das wahre Bild des Heimkehrers. — „Sonntag“, Berlin, 1948, N 17, S. 7.

Известно, что способ страстного лирического самовыражения героя имеет свои давние традиции в немецкой драматургии, начиная с «бури и натиска» через Бюхнера к экспрессионистам.

В этой связи советский литературовед Н. Павлова справедливо указывает на близость лиризма Борхерта, вмещающего широкие проблемы времени, к наследию левого экспрессионизма²⁶.

Свое отношение к действительности герой Борхерта выражает спонтанно, непосредственно, эмоционально. Это — первичная реакция. Неторопливое осмысление, сопоставление явлений в их причинной зависимости придет в западногерманскую литературу позже. У Бекмана нет еще данных для объективного взгляда на мир: война слишком близка, и в мирной жизни нарушены привычные понятия. Бекман еще многого не понимает. Единственное, что он знает, так не должно быть.

Бекман требует от общества создания таких условий, в которых «родившись человеком, можно было бы остаться им». Но его справедливые требования повисают в воздухе. В этой действительности он может стать новым человеком, только натянув старый костюм своего полковника-убийцы. Трагизм положения Бекмана заключается и в том, что он постоянно колеблется между двумя полюсами — желанием найти связь с людьми, с миром и желанием сохранить независимость своей личности, своих нравственных убеждений.

Внутреннее «высокое напряжение» главного героя драмы объясняется еще тем, что Бекман является *единственным носителем* конфликта в пьесе. «Движущая страсть» (Гоголь) Бекмана — чувство личной ответственности, столкнувшись с недостойной человека действительностью, вызывает такое движение, которое по сути своей является конфликтным, драматическим. Коллизия, ситуации, выбранные Борхертом, помогают незаметному человеку с «тихим голосом» раскрыться в своем основном положительном качестве, доказать себя как личность, которая не хочет подчиниться враждебным обстоятельствам.

В процессе драматической коллизии не происходит роста, кристаллизации характера героя. Каждая сцена демонстрирует разные нюансы одной черты — нравственной одержимости Бекмана. А. Миллер отметил по этому поводу: «Чем герой пьесы теснее связан с основным конфликтом драмы, тем трагичнее его существование. Отсюда вытекает интенсивность его чувства и необходимость в остро эмоциональных сценах в пьесах, которые в большей мере построены на кульминации напряжения, чем на оригинальности зрелища»²⁷.

Пройдя целый ряд «остановок», ища убежища у природы, людей, бога, Бекман опять как будто возвращается к исходной точке — на улицу, за дверь. Но это не признак безысходности, не констатация неизменяемости бытия. Герой Борхерта и не думает смириться. Возмущение Бекмана достигает в финале своего апогея. Неприятие такой действительности как бы предвосхищает, подготавливает почву для более чистой, более достойной человека жизни.

На титульном листе черновика «На улице, за дверь» Борхерт написал: «Инъекция нигилизма часто действует так, что из сплошного страха опять черпают волю к жизни». В печатном варианте этих строк нет. Очевидно, писатель считал, что драма сама по себе достаточно выясняет авторскую позицию. Эта мысль находит свое продолжение

²⁶ Н. Павлова, Экспрессионизм и реализм. — Вопросы литературы, 1961, № 5, стр. 141.

²⁷ Цит. по книге Е. Горбунова, Вопросы теории реалистической драмы, М., 1963, стр. 192.

в более поздних работах Борхерта и, в особенности, в вышеупомянутом прозаическом отрывке «Это — наш манифест»: «...наше нет — это протест... Мы должны в этом ничто опять утвердиться, опять строить. Дома должны мы строить в чистом воздухе нашего отрицания... Дома из дерева и разума, камня и мыслей...»²⁸.

Движение героя в драме помогает выявить основную нравственную идею всего творчества Борхерта — чувство личной ответственности. Человек не вправе свалить свою вину ни на бога, ни на сложность жизни, ни на хаос войны, ни на чувство долга. Окружающая человека действительность обуславливает его поведение, но в решающий момент он сам делает выбор и отвечает за него. Возвращаясь в финале к исходной ситуации, Борхерт всем ходом действия как бы изнутри преображает, переосмысливает ее. Человек не должен оставаться за дверью, его путь все-таки ведет вверх по улице, к жизни. Борхерт в письме к Максу Грантцу от 27 февраля 1947 года отметил принципиальную важность того, что в конце пьесы Бекман не кончает жизнь самоубийством: «...Бекман в конце не идет в Эльбу. Он требует ответа... Он спрашивает о смысле жизни в этом мире! И он не получает ответа. Нет ответа. Сама жизнь — ответ...»²⁹.

Последний монолог Бекмана соотносен с первым появлением героя в драме. По сравнению с прологом, где человек находится в качестве статиста, а на первый план выдвинуты бог и смерть, Бекман в финале выходит на авансцену, прямо обращаясь в зрительный зал. Сопоставление финала с прологом способствует выявлению мысли Борхерта о том, что человек не должен быть марионеткой, послушной чужой воле, а сам ответственен за свою судьбу. Это ясно высказано писателем в том же манифесте: «...Потому, что завтра, которое встает за мокрыми крышами, зависит от тебя... И за всем. И за всем, что ты называешь бог, поток и звезда, ночь, зеркало или космос, Эвелин и Гильда — за этим всем стоишь ты, всегда ты сам... Твоя любовь. Твой страх. Твоя надежда»³⁰.

«На улице, за дверью» — драма с открытым горизонтом. Борхерт не преследует цели ответить на вопросы, поставленные в ней. Как и во многих пьесах современных драматургов, драма предлагает задуматься зрителю и самому искать ответ на вопрос, что делать, чтобы земля стала домом, в котором может жить человек.

Вильнюсский государственный университет
им. В. Капсукаса
Кафедра зарубежной литературы

Поступило
в апреле 1966 года

VOLFGANGO BORCHERTO DRAMA „LAUKE, UŽ DURŲ“

CILIJÀ GECIENE

Reziumė

Straipsnyje nagrinėjama pažangaus Vakarų Vokietijos rašytojo Volfango Borcherto (1921—1947) drama „Lauke, už durų“. Joje autorius su nepaprasta jėga ir ekspresija pirmą kartą vokiečių literatūroje išreiškė grįžusios iš II pasaulinio karo kartos tragediją.

²⁸ W. Borchert, Auswahl, S. 145.

²⁹ „Akzente“, 1955, H. 2, München, S. 118.

³⁰ W. Borchert, Auswahl, S. 143.

Ypatingas dėmesys skiriamas autoriaus humanizmo savitumui, atskleidžiant pagrindinę dorovinę visos Borcherto kūrybos dominantę — asmeninės atsakomybės problemą.

Kartu parodyta, kad grįžusiųjų likimas yra išeities taškas nerimątingoms rašytojo mintims apie žmogaus vietą ir paskirtį pasaulyje, kuriame įvyko dorovinių vertybių infliacija, kur nuolat nusikalstama prieš žmogų.

Straipsnyje analizuojamos Borcherto meninės išraiškos priemonės, visuomet idėjinio turinio motyvuotos ir nieko bendra neturinčios su formalistiniais ieškojimais.

WOLFGANG BORCHERTS DRAMA „DRAUßEN VOR DER TÜR“

CILIJÀ GECIENE

Resümee

Im vorliegenden Artikel wird das Drama von Wolfgang Borchert (1921—1947) „Draußen vor der Tür“ betrachtet, in dem der progressive westdeutsche Schriftsteller mit besonderer Ausdruckskraft die Tragödie der Nachkriegsgeneration gestaltet hat.

Es geht in dem Artikel darum, die Eigenart des Humanismus von Wolfgang Borchert zu untersuchen, die sittliche Hauptidee seines ganzen Schaffens, die Idee der persönlichen Verantwortung, aufzudecken.

Es wird auch darauf eingegangen, daß das Schicksal der Heimkehrer der Ausgangspunkt unermüdlicher Betrachtungen des Schriftstellers über die Bestimmung des Menschen im Leben ist, im Leben, wo eine Inflation moralischer Werte vor sich gegangen ist, wo an der Menschheit Verbrechen begangen werden.

Einer eingehenden Analyse werden auch die künstlerischen Gestaltungsmittel des Dramas unterworfen, die durch den Ideengehalt bestimmt werden und mit den formalistischen Suchungen nichts Gemeinsames aufweisen.