

Министерство образования и науки Российской Федерации  
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования  
«Красноярский государственный педагогический университет  
им. В.П. Астафьева»

Институт (Факультет) филологический  
Кафедра мировой литературы и методики ее преподавания

ЗОЛОТКОВА НАТАЛЬЯ НИКОЛАЕВНА

МАГИСТЕРСКАЯ ДИССЕРТАЦИЯ

Тема БИБЛЕЙСКИЕ ОБРАЗЫ И СИМВОЛЫ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ МИРЕ  
АННЫ ЗЕГЕРС

Направление педагогическое образование

Магистерская программа литературное образование

Допущена к защите

Заведующий кафедрой

К.ф.н., доцент, Липнягова С. Г.

\_\_\_\_\_  
(дата, подпись)

Руководитель магистерской программы

К.ф.н., доцент, Липнягова С. Г.

\_\_\_\_\_  
(дата, подпись)

Научный руководитель

К.ф.н., доцент, Липнягова С. Г.

\_\_\_\_\_  
(дата, подпись)

Студент

Золоткова Н. Н.

\_\_\_\_\_  
(дата, подпись)

Красноярск 2015 г.

## Автореферат

Целью работы является выявление библейских образов и символов и определение динамики библейского структурно-семантического слоя в творчестве А. Зегерс.

Для достижения цели работы определены следующие задачи исследования:

- изучить теоретические основы по вопросу библейских мотивов и символов в художественной литературе;
- определить контекст творчества Зегерс в рамках антинацистской литературы;
- проанализировать тенденции использования библейских образов и символов и их интерпретации в творчестве писательницы;
- выявить динамику структурно-семантического слоя библейских образов и символов художественного мира Анны Зегерс.

В данной работе проведена попытка выявления динамики использования библейских мотивов и символов в художественных произведениях А. Зегерс, относящихся к направлению социалистического реализма. Это необходимо для полного понимания произведения, где библейские идеи и образы, к которым отсылают те или иные элементы художественного текста, раскрывают при сопоставлении с христианским контекстом, глубинное понимание художественного произведения. Рассмотрены наиболее частотно повторяющиеся такие библейские символы, как крест, собор, ад, «темные силы», деревья, огня, воды (река, море), свастики, дома, птицы, города, черного, белого, красного, золотого, желтого, синего цветов, а также образы пророка Аввакума, архангела Михаила, Иисуса Христа, Девы Марии. Выявлена динамика использования перечисленных символов, образов и мотивов, которая проявляется в произведениях Зегерс как в отображении угасания веры в бога и духовных ценностей немецкого народа, так в дальнейшем обратного поэтапного возвращения к оной. Также в работе рассмотрен вопрос того, что библейская сюжетика, символика и метафорика в прозе Зегерс рассматриваемого периода отличается предельной адогматичностью

## Содержание

Введение.....	5
Глава 1 ЛИТЕРАТУРНЫЕ И ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНЫЕ ПРЕДПОСЫЛКИ СОЗДАНЫХ ПИСАТЕЛЕМ НЕКОТОРЫХ ОБРАЗОВ И СИМВОЛОВ, А ТАКЖЕ ХРИСТИАНСКИХ МОТИВОВ В ЛИТЕРАТУРЕ СОЦРЕАЛИЗМА И ОСОБЕННОСТИ ИХ ИНТЕРПРЕТАЦИИ В НЕМЕЦКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ 20 ВЕКА. ....	11
1.1 Этапы взаимодействия института церкви и литературы в немецкой литературе 20 века.....	11
1.2 Особенности взаимодействия нацизма и церковного института в истории Германии 20 века как инструмента воздействия на народные массы Германии.....	15
1.3 Взаимодействие церкви и литературы соцреализма в немецкой литературе 20 веке как один из способов противостояния фашизму. Метатекст и интертекстуальность.....	19
ГЛАВА 2 НЕКОТОРЫЕ ОБРАЗЫ, ХРИСТИАНСКИЕ МОТИВЫ И СИМВОЛЫ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ МИРЕ АННЫ ЗЕГЕРС. ДИНАМИКА БИБЛЕЙСКОГО СТРУКТУРНО-СЕМАНТИЧЕСКОГО СЛОЯ В ТВОРЧЕСТВЕ АННЫ ЗЕГЕРС.....	29
2.1 Проблема символа в творчестве Анны Зегерс.....	29
2.2 Смерть бога и проблема духа и плоти в романах «Седьмой крест», «Прогулка мертвых девушек». Символика добра и зла. Возмездие как метод разрешения конфликта.....	32
2.3 Символика природного мира творчества А. Зегерс .....	42
2.4 Символика элементов христианской культуры.....	50
2.5 Символика цветообраза.....	77
Заключение.....	85
Список литературы.....	90

## Введение

В результате исследований связей мировоззренческих и эстетических принципов в художественном творчестве (С.С. Аверинцев, Э. Ауэрбах, М.М. Бахтин, Э.Х. Гомбридж, А.Я. Гуревич, Э.Р. Курциус, Д.С. Лихачев, А.Ф. Лосев, Ю.М. Лотман, А.В. Михайлов, Э. Панофски, Н. Фрай, Э. Д.Хирш, Жирмунский, Е.М. Мелетинский, В.В. Ивашева, А.С. Мулярчик, Л.Н. Татарина, М. Брэдбери, Д. Джаспер, Дж. Каренс, А. Де Витис, Дж. Лундквиса и др.) стало очевидным, что характер восприятия и интерпретации произведений литературы зависит от богатства «культурного фонда» (Д.С. Лихачев) читателя, его потребности отвечать на ассоциации, закодированные в тексте, от меры проникновения в культурные и исторические связи, в которых обнаружил себя художник. Важным этапом создания данного культурного пласта является появления образа по смысловой обобщенности - образа-мотива. Не менее важными являются христианские традиции, которые на протяжении многих столетий являлись важнейшей составляющей общественного сознания всего общества в целом. Считается также, что понимание произведения читателем будет более успешным тогда, когда имеется способность распознавать библейские идеи и образы, к которым отсылают те или иные элементы художественного текста, понимать особенности их художественного переосмысления автором, анализировать символику произведений, которая зачастую может открываться при сопоставлении с христианским контекстом.

Однако, несмотря на наличие разнообразных материалов, адресованных роли христианских идей и образов в художественном мире писателя, эта тема остается недостаточно разработанной. С одной стороны, часть литературоведов традиционно обходит молчанием библейские образы и мотивы в произведениях литературы. С другой стороны, подход к проблеме сторонников противоположного взгляда в ряде статей носит поверхностный, тенденциозный характер. Упрощенное или недостаточно грамотное освещение вопроса о роли христианских идей и образов в художественном мире писателя, неумение анализировать его с позиции современного литературоведения оказывается упущением. Учет роли христианских идей и образов в произведении, выявление особенностей их творческого осмысления писателем может стать одним из эффективных средств обогащения целостного восприятия и анализа художественных произведений,

сокращения «исторического параллакса» (Д.С. Лихачев) между писателем и читателем, приближения образов литературы прошлого к современности. Выявление авторского переосмысления традиционных для литературы христианских идей и образов может стать одним из существенных компонентов этой работы.

Целью работы является выявление библейских образов и символов и определение динамики библейского структурно-семантического слоя в творчестве А. Зегерс.

Для достижения цели работы определены следующие задачи исследования:

- изучить теоретические основы по вопросу библейских мотивов и символов в художественной литературе;

- проанализировать тенденции использования библейских образов и символов и их интерпретации в произведениях А. Зегерс;

- выявить динамику структурно-семантического слоя библейских образов и символов художественного мира Анны Зегерс.

Все вышеизложенное определяет актуальность теоретического обоснования целей, материала, методов и приемов рассмотрения отдельных образов, а также христианских идей и образов в художественном мире писателя, исследования возможностей, которые оно открывает для постижения произведения; разделения «вероучительного» и историко-культурологического подходов к феноменам христианской традиции.

Для осуществления цели работы и решения поставленных задач были использованы следующие **методы исследования**:

- историко-культурологический. Историко-культурологический подход к ознакомлению с библейским текстом и христианской традицией. Целесообразность учета роли христианских идей и образов в художественном мире писателя в процессе изучения его творчества является сообразной с точки зрения философии, культурологии, литературоведения, психологии. Основными принципами историко-культурологического подхода к рассмотрению явлений христианской культуры в их связях с произведениями литературы, которые определяются на основе анализа материалов по избранной проблеме в зарубежной литературе, являются:

- 1) объективность, которая понимается как отсутствие предвзятости в суждениях при освещении изучаемого произведения. Требование объективности предполагает максимально беспристрастное знакомство с христианской традицией как с феноменом мировой культуры и литературы, избегающее как преуменьшения, так и преувеличения вклада религии в сокровищницу общечеловеческих ценностей. Требованию объективности соответствует точность, достоверность сообщаемых сведений, а

соответственно, опора на фундаментальные работы по предлагаемой проблеме, по большей мере воздержанность от самостоятельных трактовок религиозного текста. Для подбора соответствующих материалов может быть использован следующий принцип: при знакомстве и комментировании библейского текста руководствоваться его трактовкой, утвердившейся в христианской традиции, признанными богословскими комментариями; для освещения проблемы «Культура и Библия», «Классическая литература и христианская традиция» опираться, напротив, на наиболее фундаментальные работы по этим проблемам светских ученых - культурологов и исследователей литературы.

2) толерантность, понимаемая как терпимость и уважительное отношение к мнениям, взглядам, убеждениям другого, предполагающая отказ от стремления насаждать те или иные мировоззренческие представления. Толерантность которая является правовой и политической категорией, должна являться основным этическим принципом. Рассматриваемая категория несовместима с использованием оценочных характеристик того или иного вероучения или атеизма, она, в частности, предполагает уважительность к христианской мировоззренческой позиции, признание того, что она является одним из возможных ответов на главные вопросы человеческого духа, и вместе с тем, отсутствие пропаганды христианства как единственно верного миропонимания.

- сравнительно-сопоставительный;

- сравнительно-типологический.

**Методологическая основа исследования.** Изучение вопроса, который можно обозначить как «художественный мир Зегерс и христианская традиция», давно применяется зарубежными филологами для анализа художественных произведений английской, немецкой, французской, итальянской и других литератур. Среди наиболее значительных монографий по теме следует отметить труды «Мимесис. Изображение действительности в западноевропейской литературе» [4], «Великий код: Библия и литература» Н. Фрайа [77], «Цели интерпретации» Э.Д. Хирша [48] и др.

Творчество Зегерс в аспекте соцреализма изучали Н. Берковский, Е. Книпович, Е. Гальперина, А. Пузиков, Н. Лейтес, Л. Юрьева, В. Адмони, В. Девекин, П. Топер. В ГДР наиболее весомый вклад в изучение Анны Зегерс внес Курт Батт. Ценные работы о ней создали также П. Рилла, Ф. Альбрехт, И. Дирзен, З. Бок, Ф. Вагнер, Криста Вольф, К. Зауер. Тема библейские символы в творчестве Зегерс лишь затронута следующими авторами: Т. Л. Мотылева не раз упоминает в своих исследованиях о символичности библейских образов, П. Топер подчеркивал притчевый характер, а также числовую символику произведений немецкой писательницы. Многое в ее произведениях,

подчеркивал П. Топер, полемизирует всем своим строем с евангельскими легендами. Литературовед Голик подчеркивает выдвинутый в творчестве Зегерс принцип историзма, раскрывающийся через индивидуальные человеческие судьбы, перекликающиеся с библейскими героями своими судьбами. Но данные наблюдения упоминаются лишь обзорно, фрагментарно и недостаточно емко.

**Научная новизна исследования** заключается в обосновании и разработке изучения произведений немецкой писательницы Анны Зегерс с учетом роли библейских идей и некоторых образов в художественном мире писательницы, при которых анализ авторского «диалога» с христианским контекстом является необходимым для углубленного постижения произведений. **Теоретическая значимость исследования** состоит в том, что дано обоснование для ознакомления с феноменами христианской традиции и их переосмыслением в художественных произведениях.

**Достоверность** результатов подтверждается основными положениями научных концепций литературоведения, психологии.

На защиту выносятся следующие положения:

- Рассмотрение произведения под призмой роли христианских идей и образов в художественном мире писательницы способствует более адекватному и глубокому постижению ряда произведений литературы, служит преодолению разрыва между современным читателем и произведением другой эпохи.

- Постижение роли христианских идей и образов в художественном произведении помогает развить умение интерпретировать произведение на фоне историко-культурного контекста, анализировать философский пласт и символику произведения, выявлять особенности авторской поэтики и ее связь с культурными традициями и миропониманием писателя.

- Историко-культурологический подход к вопросу о роли христианских идей и образов в художественном мире писателя находит отражение в целях, в выборе материалов, методов и приемов обращения к феноменам христианской традиции.

- В зависимости от особенностей поэтики произведения в целом и изучаемого его аспекта, в частности, находится использование определенных форм обращения к христианским идеям и образам: комментария библейской реминисценции; сопоставления с соответствующим фрагментом библейского контекста; обзорного знакомства с христианской традицией.

- Возвращение к христианским идеям и образам, переосмысленным писательницей Анной Зегерс, предоставляет возможность проследить за развитием многовековых

традиций в искусстве, формирует более высокий уровень суждений о традициях и новаторстве, соотношении мировоззренческих и эстетических принципов в художественном творчестве.

Творчеству А.Зегерс посвящено множество работ как отечественной, так и западной литературной критики. Литературоведение накопило большой опыт исследовательской, текстологической и комментаторской работы. Уже в годы второй мировой войны появлялись статьи, в которых Зегерс получила глубокое истолкование (статьи Ю. Гай, работы Я. Металлова, Е. Книпович, М. Чеченовского, Т. Мотылевой).

В советское время развернулась огромная работа по собиранию и публикации литературного наследия творчества зарубежных писателей, по изучению их жизни и творчества. «...В нашей стране об Анне Зегерс писали, в частности, Н. Берковский, Е. Книпович, Е. Гальперина, А. Пузиков, Н. Лейтес, Л. Юрьева, В. Адмони, В. Девекин, П. Топер. В ГДР наиболее весомый вклад в изучение Анны Зегерс внес безвременно умерший К. Батт. Ценные работы о ней создали также П. Рилла, Ф. Альбрехт, И. Дирзен, З. Бок, Ф. Вагнер. Вдумчиво и по-своему, в свободной манере художника-прозаика, пишет об Анне Зегерс Криста Вольф. Из иностранных знатоков творчества Зегерс обращается в последние годы и прогрессивная литературная критика ФРГ – стоит, в частности, упомянуть содержательную маленькую монографию К. Зауера» [57 – номер источника; 10 – номер страницы].

На примере известных произведений Анны Зегерс рассмотрим образы Иисуса Христа, Архангела Михаила, некоторые иные евангельские символы, мотивы и аллюзии, а также символы природы и цветосимволики в таких произведениях, как романы «Седьмой крест» (1942), «Транзит» (1943), «Оцененная голова» (1933), Восстание рыбаков в Санкт-Барбаре» (1928), «Соратники» (1932), «Спасение» (1937), «Мертвые остаются молодыми» (1948), рассказы «Крисанта» (1950), «Странные встречи» (1971).

В последние десятилетия вопрос об интертекстуальных связях произведений литературы и библейского текста, а также о роли христианской традиции в художественном мире ряда писателей стал одной из наиболее продуктивных проблем литературоведения. Это обусловлено тем, что, с одной стороны, такой подход позволяет рассматривать литературное произведение, не отрывая его от «целостного контекста культуры» а, с другой, анализ авторского переосмысления библейских образов, сюжетов и мотивов помогает раскрыть существенные аспекты поэтики рассматриваемых произведений. Ибо «...прием цитирования, заимствований, аллюзий, реминисценций в литературе совсем не нов, но во всякое время он имеет свой смысл. В литературе конца

XIX — начала XX века цитата из поэтического средства, подобного другим, превращается в излюбленный, как бы заново обнаруживаемый, в самом произведении на глазах читателя творимый и постигаемый прием. Наступает время цитаты» [22; 105].

Изучение вопроса, который условно можно обозначить как «художественная литература и христианская традиция», давно применяется зарубежными филологами для анализа художественных произведений английской, немецкой, французской, итальянской и других литератур. Среди наиболее значительных монографий по теме следует отметить труды «Мимесис. Изображение действительности в западноевропейской литературе» [4], «Великий код: Библия и литература» Н. Фрайа [77], «Цели интерпретации» Э.Д. Хирша [48] и др.

Автором использовались первоисточники, а также книги следующих авторов: Т. Л. Мотылева «Анна Зегерс. Личность и творчество» [57], Иллюстрированная полная популярная библейская энциклопедия [33], Холл Дж. «Словарь сюжетов и символов в искусстве» [79], Энциклопедия символов, знаков, эмблем [80,81] и др.

# ГЛАВА 1. ЛИТЕРАТУРНЫЕ И ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНЫЕ ПРЕДПОСЫЛКИ ХРИСТИАНСКИХ МОТИВОВ В ЛИТЕРАТУРЕ СОЦРЕАЛИЗМА И ОСОБЕННОСТИ ИХ СОВРЕМЕННОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ В НЕМЕЦКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XX ВЕКА

## 1.1 Этапы взаимодействия института церкви и литературы в немецкой литературе 20 века

Задолго до рокового 1933 года многие крупнейшие мастера немецкого критического реализма - Генрих и Томас Манны, Арнольд Цвейг, Лион Фейхтвагнер в своих произведениях настойчиво предупреждали читателя о грядущих зловещих переменах, приведших с приходом к власти Адольфа Гитлера страну к необратимым последствиям. Начало своего правления гитлеровцы ознаменовали подавлением рабочего класса, уничтожением буржуазно-демократических свобод. Гитлеровцы разожгли костер из тысяч книг, которыми по праву гордился весь мир. Лучшие произведения писателей, не побоявшихся реакции, в том числе и книги Анны Зегерс, обрели в ту пору особое значение.

Оставшиеся в Германии писатели, такие как Гауптман, Г. Фаллада, Б. Келлерман, Рикарда Хух, почти не участвуют в литературной жизни своей страны. Зато окрепла и выросла литература «внутренней эмиграции», были созданы романы «Испытание» (1935) В. Бределя, «Седьмой крест» (1939) и «Транзит» (1943) А. Зегерс, пьесы Ф. Вольфа (1888-1953), лучшие пьесы Брехта «Мамаша Кураж и ее дети» (1939), «Добрый человек из Сезуана» (1938-1940), «Карьера Артуро Уи» (1941), первая редакция «Жизни Галилея» (1938-1939). Лучшие книги этого времени, проникнутые озабоченностью судьбами Германии и всего человечества, вписали славную страницу в историю немецкой гуманистической литературы. И поскольку во все времена задачей литературы, соизмеряя это с политическими, духовными и культурно-бытовыми целями, было организовать тот класс, выражением которого она являлась, единственно верным был выбор такого литературного направления, как социалистический реализм.

Д. Лукач в «Эссе о реализме» пишет: «В первые послевоенные годы, по существу, закладывался самый фундамент литературы ГДР, происходит целенаправленный отбор литературных традиций, пригодных для демократического и социалистического преобразования жизни. Эти традиции — при учете известных современных переакцентировок — в главном были определены верно, что подтвердило и все дальнейшее развитие» [75; 432]. Буржуазный реализм в свое время явился реакционным,

социалистический отличен от первого продолжением реакции, то есть активностью. Социалистический реализм не просто познает мир, а стремится его переделать. Соцреалист целеустремлен, он вычленяет те силы, которые останавливают движение, и те, которые соответствуют его стремлению к единственно возможной цели. Деятельность этих и многих других литераторов, нашедшая свое организационное выражение в создании Союза пролетарско-революционных писателей (1928 г.), не была прервана с приходом к власти фашизма. В мрачные годы нацистской диктатуры их творчество воплощало все лучшее, что сохранялось в немецком народе. «Социалистическая и антифашистско-демократическая немецкая литература в 1933-1945 гг. развивалась вне Германии, и весь громадный гуманистический социальный опыт, накопленный лучшими немецкими писателями за эти годы, оставался неизвестным и недоступным немецкому народу вплоть до лета 1945 г., когда в Германии снова стали публиковаться произведения Генриха Манна, Томаса Манна, Лиона Фейхтвангера, Иогенесса Р. Бехера, Бертольда Брехта, Анны Зегерс и многих других всемирно известных писателей» [14; 58-59]. Образовался разрыв между идейностью писателей и немецким народом. Как пишет И. Мюнц-Кёнен, «...преодоление этого разрыва стало важнейшей задачей антифашистско-демократического периода, пусть даже в течение первых четырех лет данный разрыв еще и не был окончательно преодолен». Если учитывать только лишь вышеозначенные обстоятельства, то их достаточно, чтобы признать вполне правомерными следующие размышления Хорста Хаазе: «Тогда, однако, мы отнюдь не могли быть абсолютно уверены в том, что творчество И. Р. Бехера и Б. Брехта, Э. Вайнерта, Ф. Вольфа и А. Зегерс, Г. Манна и А. Цвейга станет определяющим в зоне оккупации. Такой путь развития стал возможен лишь в результате острой борьбы и ожесточенных эстетических споров [14; 58-59]. «Связанная живыми нитями с революционной борьбой рабочего класса, эта литература видела задачу в неустанной борьбе против бесчеловечности и варварства фашизма, в осуществлении сформулированной Иоганнесом Р. Бехером идеи "очеловечивания" человека. Основными принципами этой литературы были интернационализм, стремление к революционному изменению мира, глубокая вера в социалистическое общественное устройство, в его победу» [65; 6].

При всем этом любая литература неразрывно связана с многолетними традициями, одной из которых является вопрос религии в жизни людей на разных временных отрезках, в особенности роли влияния религии на литературные искания людей на разных этапах. Для более полного освещения вопроса рассмотрим этапы взаимодействия религии и литературы. Двадцатый век является одним из наиболее противоречивых периодов в

истории человечества. С одной стороны, это эпоха научного, технического, интеллектуального прогресса, небывалого прорыва во всех областях человеческой деятельности. С другой стороны, двадцатый век был веком глубокого духовного кризиса, переоценки традиционных ценностей и ломки издавна устоявшихся в сознании человека представлений о добре и зле.

Одной из причин этого кризиса является, в том числе, и изменение отношения к христианскому вероучению, что и было констатировано Ф. Ницше в 1880-е годы в известной формуле «смерти Бога»: «Понятие «Бог» было до сих пор сильнейшим возражением против существования... Мы отрицаем Бога, мы отрицаем ответственность в Боге: этим впервые спасаем мы мир» [59; 408]. Это высказывание немецкого философа, отражающее характерный для нашей эпохи кризис веры, по сей день вызывает дебаты среди философов, теологов, культурологов. Кризис веры, имевший место как на Западе, так и в России, несмотря на разнообразие причин и последствий этого кризиса, оказал влияние на многие области человеческой деятельности, включая и литературное творчество. Однако нельзя забывать, что, по словам Томаса Манна, «... христианство является одним из двух устоев, на которых зиждется западная цивилизация. В такие тревожные времена, как наше, всякий сколько-нибудь вдумчивый и духовно свободный человек, испытывает потребность вновь поразмыслить о непреложных основах, вновь их осознать и отстаивать. Критика... Поправки, вносимые в нее (христианскую мораль) соответственно современному жизнеощущению, как бы далеко они не заходили, как бы значительно они ее не преобразовывали, все же касаются лишь поверхности. Сокровенных глубин - всего того, что созидает, определяет и связует, христианской культуры людей Запада, того, что однажды, будучи обретено, уже не может быть утрачено, - они не затрагивают» [51; 212]. Что касается мифологии, то «...интерес к ней и ее отношение к литературе неразрывно вплетен в историю гуманитарных наук, начиная, по крайней мере с представителей мифологической школы, у истоков которой стоят братья Якоб и Вильгельм Гримм» [57; 25]. Трудно найти литературное произведение за последние две тысячи лет, где полностью отсутствует тема религии, веры, Бога. Множество вариаций этой темы - христианские образы, символы, аллюзии, ассоциации, философские размышления о Боге и дьяволе встречаются в произведениях авторов разных эпох, различных жанров, направлений и стилей. «Эта живая связь выявляется уже в самом выборе тем, героев. Анна Зегерс сказала однажды, что тема художественного произведения не есть что-то случайное, она является "...соединительным звеном между автором и обществом, в котором возникают книги. В выборе темы отражается не только

личный опыт писателя, его творческие интересы, не только опыт и судьбы его поколения, но и потребность времени, общества» [64; 6]

Взаимодействие культур, в ходе которого происходит изменение элементов культуры, проходящих процесс адаптации другой культурой, и наполнение культурных ценностей новым содержанием под влиянием осваивающей их культуры оказывает влияние на эволюцию обеих культур [73; 14]. И если под культурой понимать идеалообразующую сторону человеческой жизни, обусловленную соответствующей религией и произрастающей из базовых сакральных идеалов этой религии, то для определения особенностей развития европейской культуры необходимо наметить основные направления взаимодействия религий в эволюции культуры. В литературе эволюция религии изучается в двух аспектах: во-первых, как объединение представлений, идей, верований и обрядов, различающихся по степени своего развития, но являющихся по существу однопорядковыми (соединение анимистических, полидемонических и политеистических верований или монотеистических и политеистических элементов в единую систему) [62; 93]. Во-вторых, – как специфическую взаимосвязь религии с рациональными элементами, принципиально отличающимися от нее по своему генезису и гносеологической природе [37; 23-24].

Что касается периода становления писательницы Анны Зегерс, то «...западногерманский исследователь Йорг Б. Бильке, изучивший этот период жизни писательницы по архивным документам Гейдельбергского университета, установил, что студентка Нетти Рейлинг, помимо занятий по своей основной специальности, посещала лекции по ряду других предметов. «Она изучала не только историю, историю искусств, синологию, но и стремилась освоить ряд смежных дисциплин, которые могли стимулировать ее духовно-политическое развитие». Уже в первый год обучения она прослушала специальные курсы профессора Эмиля Ледерера, считавшегося в то время глубоким знатоком марксизма: «Социальная теория марксизма», «Теория социализма», «Социальная политика и социальное движение». Она слушала лекции известных философов – Г. Риккерта («От Канта до Ницше»), К. Ясперса («Логика и философская систематика», «Этика»). В круг ее занятий вошли также отдельные лекции по романистике, германистике, русской литературе» [83; 19]. Позднее услышанное было осмыслено в произведениях «Седьмой крест», «Сила слабых», «Транзит», «Оцененная голова», рассказах. «Анна Зегерс - впервые в немецкой прогрессивной литературе - создала правдивый, убедительный образ рядового социал-демократа, заблуждающегося, но честного пролетария... События современной международной жизни, рост силы и

влияния коммунистических и рабочих партий подсказали Анне Зегерс тему ее новой книги "Линия" (1950). Это - сборник рассказов о коммунистах разных стран. Он посвящен "Иосифу Виссарионовичу Сталину к его семидесятилетию". Вопреки вражеской клевете о коммунистах, как людях, которые якобы механически выполняют директивы "сверху" Анна Зегерс показывает идейную сплоченность коммунистов, творческое участие низовых работников в осуществлении политики партии, но вместе с тем утрату жизненно важных духовных ценностей [82; 35]. И многие согласятся, что "...при рассмотрении творческого пути «буржуазных» писателей ....., которые честно и логично прошли свой путь от пацифизма до творений под знаком «О человек!», от утопии - к социалистической реальности, что *cum grano salis* можно сказать, пожалуй, об Анне Зегерс, Фридрихе Вольфе, а также о Брехте», - считает Ф. Вольф [12; 138]. Итак, фашизм будучи откровенным злом, сам того не ведая, дал толчок развитию немецкого крыла соцреализма в его лучшем виде. И Анна Зегерс – его эталонный представитель с ярко выраженными чертами литературного направления соцреализма.

## 1.2 Особенности взаимодействия нацизма и церковного института в истории Германии 20 века как инструмента воздействия на народные массы Германии

Инструментом воздействия на народные массы Германии явился также своего рода толчок к новому витку и в литературе договор о сотрудничестве фашистов и церкви. Определим семантическое поле термина «фашизм». Наиболее общее определение фашизма представлено в Большой советской энциклопедии, где, в частности, в словарной статье указывается, что слово «фашизм» произошло от итальянского «fascismo», «fascie», что буквально означает – пучок, связка, объединение [46]. Фашизм – это политическое течение, возникшее в капиталистических странах в период общего кризиса капитализма и выражающее интересы наиболее реакционных и агрессивных сил империалистической буржуазии. Фашизм у власти – это открыто террористическая диктатура самых реакционных кругов монополистического капитала, осуществляемая с целью сохранения капиталистического строя.

Важнейшие отличительные черты фашизма – это использование крайних форм насилия для подавления рабочего класса и всех трудящихся, воинствующий антикоммунизм, шовинизм, расизм. Внешняя политика фашизма характеризуется как политика империалистических захватов [3; 13].

Однако наряду с этими определениями существует множество других, каждое из которых в той или иной степени раскрывает политическую сущность этого противоречивого для XX в. явления.

Французский историк фашизма Пьер Милза пишет о том, что в целом существует три интерпретации фашизма и первая из этих интерпретаций – теория «нравственной болезни» Европы [9; 36].

Общеизвестным является тот факт, что в борьбе за создание массовой социальной базы фашизм выдвинул систему взглядов, составивших так называемую фашистскую идеологию, которая представляет собой беспринципный конгломерат реакционных учений и теорий, сложившихся до появления фашизма.

В центре фашистской идеологии – идеи военной экспансии, расового первенства (теория «народного сообщества» и «корпоративности»), вождизма («принцип фюрерства»), всевластие государственной машины (теория «тотального господства»).

Одной из черт тоталитаризма выделяется монополизация инструментов коммуникации и навязывание обществу одной единственной идеологии [38; 56-64]. По мнению многих исследователей фашизма, весьма существенной чертой фашистской идеологии является стремление выступать под чужим флагом с целью маскировки своего истинного содержания.

А. И. Борозняк в статье «Историки ФРГ о нацизме» констатирует, что к концу 60-х годов многим западногерманским ученым стало ясно, что доктрина тоталитаризма не может претендовать на универсальное объяснение феномена германского фашизма [9; 9].

Можно наблюдать тот факт, что многие исследователи, в частности, у Ю. Каграманова, утверждают, что идеология национал-социализма не представляла собой законченной системы. И в связи с этим «...для определения фашизма нужно спуститься глубже уровня идеологии, поскольку фашизм рождается в тех слоях сознания (и подсознания), где стихийно совершается религиозный выбор и формируются сообразные с ним основные психологические установки. В этом смысле совершенно правомерным представляется утверждение Ж. Батая о том, что фашистская власть характеризуется прежде всего тем, что её основание является одновременно и военным и религиозным, причем эти элементы нельзя разграничить: таким образом, фашистская власть уже в самой своей основе предстает как завершенная концентрация [55; 20-23]. Очень важно, что идеологический арсенал, который был использован германскими фашистами для завоевания влияния на массы, утверждения своего политического господства в стране, установления в ней режима кровавого террора и развязывания захватнической войны, не был их собственным [15; 3]. Ко всему вышеизложенному следует добавить то, что некоторые исследователи фашизма считают целесообразным выделить основные приметы фашизма, поскольку именно в этом случае можно будет охарактеризовать такое сложное явление, как фашизм [54; 16].

Первая примета – неприятие истории. Реальная действительность сложна, запутанна и многообразна. Однако фашизм ценит лишь простые и механические решения вопросов исторического бытия.

Вторая примета – это наличие врагов. Отсюда – первоначальная задача – разделаться с врагами. Гитлер выступал против христианства и коммунизма, поэтому очень легко было объявить врагами евреев, которые, якобы, придумали как христианство, так и коммунизм.

По сути, получается, что фашизм бросает вызов всей истории христианского человечества. И, по мнению Ю. Каграманова, германский фашизм тяготел не просто к

языческим, а даже к архаическим формам [36; 23]. «Для западногерманских авторов фашизм - чаще всего внесоциальная, внеклассовая категория, воплощение некоего вечного зла, проявление темных и низменных инстинктов немецкого бюргера, а война - одно из выражений всемирного «хаоса», мрачной непостижимости истории и полного бессилия отдельной личности. Герой их книг - неизменно жертва, страдающий объект, «маленький человек», которого размалывают мощные, противостоящие друг другу «аппараты власти» [65; 10]. Нужно заметить, что сразу покончить с христианством было трудно, и поэтому Гитлер и Муссолини, мечтая о новой вере и о времени, когда будет создан «новый человек», «породистый», созданный по евгеническим рецептам (человек, который будет наводить ужас), заключили впоследствии своего рода союз между фашистским государством и частью церковной верхушки [60; 93]. В статье Бровко Л.Н. «Конкордат и вокруг него: католическая церковь в Германии и нацистский режим» четко обозначил приоритеты нацистов во время прихода к власти: «Известно, что к моменту прихода фашистов к власти католическая церковь в Германии негативно отнеслась к расистской национал-социалистической идеологии, и отношения между церковью и нацистами были достаточно конфронтационными. Был принят ряд важных антинацистских документов, в частности, о запрете католикам вступать в ряды Национал-социалистической рабочей партии (НСДАП). Ситуация осложнилась с момента прихода Гитлера к власти 30 января 1933 года. В первое время нацистские власти, сам фюрер, достаточно часто говорили о якобы христианском характере новой власти, о том, что она будет опираться на христианство и т. д. Многие поверили. Насаждая вульгарный материализм с его идеей национальной исключительности, нацисты уверяли, что в отличие от «догматизма» церкви их собственное мировоззрение опирается на подлинно научную диалектику — живой опыт живых людей, науку и разум. В конечном счете, суть «позитивного христианства», провозглашенного нацистами, состояла в том, чтобы под знаменем новой религии - нацистского мировоззрения - направить созидательную энергию в русло осуществления практических, конкретных задач [19; 266]. Исходя из этого, очевидно, что у нацистов и института церкви одни взаимосвязи.

### **1.3 Взаимодействие церкви и литературы соцреализма в немецкой литературе 20 века как один из способов противостояния фашизму. Метатекст и интертекстуальность**

Послереволюционная ситуация позволила церкви занять лидирующие позиции на основной территории Европы при полном нежелании диалога с другими религиями (и даже запрет их существования), при этом христианство столкнулось с новой духовной атмосферой, в которой протестантизм искал возможности учесть новые реалии, а католицизм следовал противоположным путем, что кардинально отдаляло эти конфессии [18]. Поэтому начало XX века было ознаменовано введением своего рода «духовной диктатуры», осуждающей модернизм. Фактически, первый полноценный диалог католической церкви со светской культурой приходится только на понтификат Льва XIII, в результате история католицизма XX века в значительной степени представляет собой историю противоборства «между теми, кто стремился продолжить линию Тридентского и I Ватиканского соборов, и теми, кто хотел видеть церковь более открытой и предлагал дать более творческий ответ на вызов современного мира» [18]. Наряду с этим в качестве основной тенденции развития религий XIX-XX вв. можно считать экуменическое движение, проявившееся в многочисленных конференциях, ассамблеях, союзах и организациях, ставящих перед собой задачу объединения христиан, и воплотившееся, прежде всего, во Втором Ватиканском соборе, последовавшими за ними шагами к сближению с другими религиями и созвучными с постмодернистскими тенденциями к сближению культур. Современная постмодернистская ситуация характеризуется ускоренным темпом развития, когда скорость перемен обогнала скорость приспособления к ним людей, вынуждая человека постоянно искать новые ориентиры. Безусловно, «взаимообогащение культур активизирует культурную жизнь общества, порождает движущие силы духовного прогресса» [74; 40]. Однако в условиях глобализации и культурного плюрализма взаимодействие культур осуществляется настолько широко, что приводит к своеобразной дезориентации человека в пространстве культуры. В частности, крайне сложно говорить даже о единой системе ценностей, причем процесс взаимодействия охватывает и самые основы культур – а именно религии. На основании рассмотренной эволюции культуры с позиции взаимодействия религий можно сделать следующие выводы. Во-первых, ключевую роль в эволюции культуры, а в частности,

литературы, играют религиозные взаимодействия; во-вторых, переходные периоды развития культуры характеризуются усилением взаимодействия религий; в-третьих, взаимодействие религий оказывает влияние на эволюцию самих религий, приводя к их усложнению и наполнению новыми элементами. Эти перемены происходили на фоне внешних и внутренних катаклизмов страны, что в свою очередь выдвигает на первый план такое литературное направление, как социалистический реализм - основной метод передовой литературы мира, отражающей борьбу народов за социализм и участвующей в этой борьбе силой художественного слова. Нельзя не упомянуть, что термин «социалистический реализм» возник в ходе литературных дискуссий конца 20-х – начала 30-х гг. как обобщение накопленного к тому времени опыта социалистической литературы. В обсуждении вопросов социалистического реализма перед Первым съездом советских писателей (1934) и на самом съезде приняли участие, наряду с М. Горьким и другими виднейшими писателями, и деятели передовой зарубежной литературы: А. Барбюс, М. Андерсен-Нексе, И.-Р. Бехер, В. Бредель. Согласно определению, принятому на Первом съезде советских писателей, «социалистический реализм требует от художника правдивого исторически конкретного изображения действительности в ее революционном развитии. При этом правдивость и историческая конкретность художественного изображения действительности должны сочетаться с задачей идейной переработки и воспитания трудящихся в духе социализма. Социалистический реализм обеспечивает художественному творчеству исключительную возможность проявления творческой инициативы, выбора разнообразных форм, стилей и жанров» [39]. Так были запечатлены основные черты социалистического реализма - правдивость, осознанная социалистическая идейность и вместе с тем предоставляемая художнику свобода выбора литературных форм и стилей.

Теоретические основы социалистического реализма были в общей форме намечены еще в высказываниях и письмах Маркса и Энгельса, касавшихся перспектив развития литературы в связи с развитием революционного движения пролетариата (основательны, например, положения Энгельса о литературе будущего, в которой осуществится «полное слияние большой идейной глубины, осознанного исторического смысла... с шекспировской живостью и действенностью» [52; 29], а также в известной статье В. И. Ленина «Партийная организация и партийная литература»: историческая закономерность зарождения новой литературы, способной «служить... миллионам и десяткам миллионов трудящихся, которые составляют цвет страны, ее силу, ее будущность» осознавалась классиками марксизма-ленинизма задолго до рассматриваемого периода [44; 104].

Возникновение и развитие социалистического реализма - процесс исторически закономерный в мировой литературе. Уже в XIX в. формирование научного социализма ставят перед искусством такие задачи, для решения которых требовался новый, эстетический подход. Характерно, что многие выдающиеся мастера европейского романтизма, критического реализма и натурализма (от Байрона до Золя), искренне проявив большой интерес к судьбе пролетариата, нарисовав отдельные страницы из его жизни, не смогли уловить и показать главного - исторической миссии нового революционного класса.

В XX в. возникают первые большие повествования, где освободительное движение рабочего класса осмыслено с социалистических идейно-эстетических позиций. Однако «...признание писателями социалистического пути развития для Германии еще не означало единства их идейных и эстетических позиций. Поэтому уже в те годы полемика шла не только против различных течений современной буржуазной литературы, весьма разноречивые оценки порой получали и новые произведения современной социалистической немецкой литературы. Так, например, к «магическому реализму» причислялись порой повесть «Прогулка мертвых девушек» А. Зегерс и баллады С.Хермлина. И если Ф. Эрпенбек критиковал пьесу «Мамаша Кураж и ее дети» Б. Брехта за недостаток реализма, а А. Абуш упрекал роман А.Зегерс «Мертвые остаются молодыми» за «слабое, слишком абстрактное изображение большинства характеров пролетариев по сравнению с ярко вычерченными характерами революционеров», то П. Рилла ставил пьесу Б. Брехта в ранг величайших произведений реалистической немецкой драматургии, а роман Зегерс считал «современным романом беспримерного значения, книгой величайшей общественной значимости, исполненной отваги и смелости» [13; 72].

Показывая в широком эпическом плане героическую борьбу пролетарских масс, первые мастера социалистического реализма вместе с тем раскрывали облагораживающее действие этой борьбы на человеческую индивидуальность, становление чувства личного и классового достоинства в трудящемся человеке, вступающем на путь революционного действия.

Сама действительность рисовалась в динамике, в перспективе; все изображение было пропитано верой в неизбежность победы социалистического идеала. Это было открытие, определившее собой качественно новый, более высокий этап в развитии мировой литературы, в художественном развитии всего человечества. Начало всеобщего кризиса капитализма, первая мировая война, Октябрьская революция и связанный с ней революционный подъем в ряде зарубежных стран - все это стимулирует развитие новой

литературы, несущей идеи социалистического преобразования мира. В литературе Германии мы встретим отражение жизненных устоев, веры человека в лучшее, привлечение архаических форм верования в бога как спасения души в момент кризиса.

Победа социалистической революции в России, создав совершенно новую политическую атмосферу во всем мире, ускорила и процесс зарождения нового метода в ряде литератур Европы, Азии и Америки. Естественно, что ярче всего, полнее и многограннее этот процесс развивался в стране, совершившей социалистическую революцию, - в советской литературе, где основы социалистического реализма были заложены А. М. Горьким еще до Октября. Новаторская по своей сущности, литература социалистического реализма вместе с тем опирается в ходе развития на весь художественный опыт, накопленный человечеством. При этом в каждой стране живые традиции могут быть различными.

Русский критический реализм (Толстой, Достоевский) оказал глубокое творческое воздействие на многих мастеров социалистического реализма за рубежом. Анна Зегерс не раз ссылалась на русских классиков.

Соцреализм отличается от всех других художественных методов. Это определило то, что соцреализм изображает характеры и явления реальной действительности не только в их конкретно-исторической сущности, но и в их перспективе, в революционном развитии. Соцреализм обладает способностью последовательно правдивого воспроизведения уже определившихся явлений и характеров и только что возникающих, новых, находящихся в становлении, растущих, таких, которые в данный момент еще не являются прочными, устоявшимися, но необходимо станут таковыми завтра. «Мы видим следы горьковской традиции во многих произведениях лучших западных писателей, где речь идет о духовном росте простого человека, - о том, как выходец из народных масс преодолевает в себе косность, робость, неуверенность и становится борцом, героем. Эта тема разрабатывается в произведениях писателей различных поколений и стран - от «Пелле-завоевателя» Мартина Андерсена Нексе - через романы Эптона Синклера, «Ясность» Барбюса, «Путь через февраль» Анны Зегерс, «Я стучусь в дверь» Шона О'Кейси. В каждом из этих произведений по-своему - на материале общественной жизни разных стран - показано, как человек облагораживается, очеловечивается благодаря участию в освободительной борьбе» [55; 15].

Очевидна более тесная связь сюжетов соцреализма с главенствующими конфликтами реальной действительности. «Д. Лукач ближайшим предшественником социалистического реализма считал метод критического реализма в его вершинных

достижениях XIX-XX вв. и заостренно критиковал романтизм, экспрессионизм и модернистское искусство XX в. Для А. Зегерс гораздо ближе была традиция Г. Клейста и Г. Бюхнера. Анна Зегерс постоянно защищала права художника на субъективный взгляд на мир, право на фантазию и вымысел, что всегда привлекало к ней представителей более молодых поколений писателей (К. Вольф, Ф. Браун и др.). Гёте казался ей слишком бесстрастным, слишком тяготеющим к объективности, лишенным лично выстраданного начала» [13; 73]. Никогда еще не раскрывалось с такой полнотой единство личного и общественного, труда и быта, старого и нового, конкретного историзма и перспективы, мечты. Социалистические реалисты исходят в построении образов, их связей из объективных закономерностей действительности, отображаемых более последовательно, нежели в литературе.

Многие писатели, освещавшие сложную общественно-политическую действительность предвоенных и военных лет с коммунистических идейных позиций, оказывались способными говорить полным голосом от имени народов, сопротивлявшихся гитлеровской агрессии (лирика Элюара, романы М. Пуймановой), или от имени лучшей части немецкого народа, боровшейся против фашистской диктатуры (лирика И. Бехера, политическая поэзия и драмы Б. Брехта, романы «Испытание» В. Бределя, «Седьмой крест» А. Зегерс). По выражению Зегерс, в лучших произведениях о войне писатели ГДР дистанцировались, отделились от своего прежнего «я», и это отдаление, не имеющее «...ничего общего ни с дистанцией во времени, ни с географическим расстоянием», позволило им убедительно, достоверно показать трудный процесс нравственного обновления личности, путь от слепого пособничества нацизму к активному протесту, процесс «очеловечивания» героя. Такое переосмысление прошлого стало возможно лишь на принципиально новой основе. Потребовался коренной переворот во всех сферах жизни и в сознании людей, чтобы они могли с новых вершин взглянуть на былое и переоценить его» [65; 12]. После войны появляются повествования большого эпического масштаба, где осмыслены исторические судьбы наций («Мертвые остаются молодыми» А. Зегерс, автобиографический цикл Ш. О'Кейси, романы Ж. Амаду, «Табак» Д. Димова, «Хвала и слава» Я. Ивашкевича и др.). Развитие литературы в разных странах сопровождается широкими литературно-политическими дискуссиями; вместе с тем на опыте подтверждается международная жизнеспособность литературы соцреализма, рассматривающая как догматические, так и ревизионистские реалии с иного угла зрения.

Принцип изображения действительности в ее революционном развитии, обращаясь к самым различным жанрам и тематическим сферам, включая исторический роман,

драмы, где острые проблемы современности облечены в условно-легендарный или притчевый сюжет (пьесы Б. Брехта и Н. Хикмета), философскую лирику (П. Неруда) применяют писатели различных стран. Т. Мотылева также подчеркивает в раннем творчестве Зегерс: «...тут вместе с тем впервые сказалась присущая ей склонность вносить в реалистическую картину современности элемент притчи, символики [57; 37]. Становится очевидным, что рассматриваемое направление обеспечивает художнику широчайшие возможности выбора тем, стилей, жанров, способов художественного обобщения действительности.

Что касается Германии, сразу же после гитлеровского переворота – отчасти и до него - в прогрессивной немецкой литературе стала интенсивно развиваться антифашистская, антигитлеровская тематика. Подтвердились тревожные предостережения, которые высказывали в своих книгах, написанных задолго до 1933 года, крупнейшие мастера немецкого критического реализма - Генрих и Томас Манны, Арнольд Цвейг, Лион Фейхтвангер, Анна Зегерс: германская империалистическая реакция приняла уродливые, зловещие очертания, возродила в стране Шиллера и Гете средневековое варварство и зверство. Писатели, оставившие страну, постарались рассказать миру правду о злодеяниях фашизма. В середине 30-х годов появился ряд книг, авторы которых в форме публицистического эссе («Ненависть» Г. Манна), в форме художественного повествования («Семья Опперман» Л. Фейхтвангера) или документальной прозы («Болотные солдаты» В. Лангхоффа) воссоздавали по свежим следам картины гитлеровских преступлений. «Писатели-антифашисты, основываясь на пережитом и увиденном, рассказали, как путем кровавых авантюр и преступлений пришел к власти фюрер, как, насаждая ненависть к другим народам и заигрывая с массами обездоленных рабочих и безработных, он вел народ к войне, которая обернулась трагедией для всех народов», писал В.А. Пронин в «Уроках немецкого (антифашистская тема в современной немецкоязычной литературе» [69; 12]. В движении немецкой литературы антифашистской проблематики отчетливо выделяются три периода. Каждый из них определен границами исторического времени. Первый, начавшийся в двадцатых годах, завершается временем захвата власти гитлеровцами. Второй период включает двенадцать лет нацистского режима. Третий - берет начало в 1945 году. Дебаты вокруг идейных, правовых, нравственных и эстетических вопросов от десятилетия к десятилетию усиливаются. Нам представляется, что ни одна область искусства в настоящее время не являет собой арену таких острых столкновений в сфере политики, идеологии; и этики, как та, в которой

затрагивается антифашистская проблематика, являющаяся в наш век одним из важнейших аспектов борьбы мировоззрений.

Здесь необходимо ввести оппозицию: текст («проявленный план») - метатекст («скрытый план»). Вычитывание метатекста (или контекста) - одна из задач читателя: «метатекст остается нечитаемым, но кажется осмысленным в результате его анализа-чтения. Именно личность того, кто осуществляет декодирование (и является индивидуальной переменной величиной), оказывается избранной в качестве критерия для вынесения решений по поводу свойств текста, чье существование объективно, поскольку оно носит лингвистический характер» [16; 18]. В роли такого метатекста может выступать и текст Библии, явившийся фундаментом мировоззрения христианской Европы.

Так как феномен отношений между текстами был известен намного раньше, чем осмыслен и описан, то современная терминология, оперирующая понятиями текста, контекста, интертекста, может быть применена к текстам, созданным до XX века, когда начала строиться именно теория текста. Примером здесь может послужить введение уже упомянутого понятия «библейский контекст», а также применение понятия «интертекст» для анализа христианского искусства. «Понятие интертекста предстает как лаконичная лексическая формула, позволяющая взглянуть на проблемы христианского искусства и христианской эстетики под новым углом зрения» [40; 11]. «Даже создавая образы людей, появившихся впервые в истории людей, чей труд и реакция на те или иные события нам совершенно внове, мы можем при построении сюжета использовать элементы старой литературы и минувших событий», - писала Анна Зегерс [76; 275]. Исследователь ее творчества Н. С. Лейтес писал, что «...в числе художников, чьи произведения произвели на нее глубокое впечатление, Анна Зегерс назвала Бальзака и Стендаля, Драйзера и Лондона, Кафку и Фонтана. Она проявляла большой интерес к Достоевскому. Глубокое влияние на нее оказал Л. Толстой» [43; 172]. Французский литературовед, автор вступительной статьи к французскому изданию Клод Прево и критики, откликнувшиеся на выход книги А. Вюрмсер и Ж. П. Леонардини, заинтересовались сопоставлением романа «Мертвые остаются молодыми» с «Войной и миром». К. Прево в своей вступительной статье цитирует давние строки из критического очерка Анны Зегерс о Толстом: «Тот, кто пытается проникнуть в произведения Толстого, пусть хоть на отдельных страницах, тот проникает, руководимый художником, в самую суть людей, какое бы место эти люди не занимали в жизни народа, какова бы не была их классовая принадлежность, профессия, их родные места,- Толстой обнажает пружины их поступков, которые должен знать тот, кто хочет в собственной стране воздействовать на людей. Мы

стоим перед произведениями Толстого как перед второй действительностью, проясненной силой гения - она кажется нам более понятной, чем действительность, окружающая нас, потому что она как бы очищена от мелочей, от всего второстепенного, от того, что почти затемняет для нас в повседневной жизни людей и события». Вот здесь К. Прево видит то, что сближает Анну Зегерс с Толстым, то, что она унаследовала от него. И в самом деле, писательница сумела в пределах одного большого повествования охватить жизнь нации в ее целостности, в развитии и противоборстве ее движущих сил. Проникая в суть человеческих характеров и поступков, она проникает и в суть общественных отношений. Именно так удалось ей дать глубокий художественный анализ феномена «фашизм», обнажить его исторические, классовые корни - наперекор тем мифам, которыми окружено это явление в буржуазном, обывательском сознании [31; 11]. Христианская культура, включающая в себя христианское искусство (в том числе и литературу), рассматривается как интертекст, пронизанный текстом Священного Писания: «ветхозаветные и новозаветные библиологемы присутствуют в великом множестве западных и отечественных культурных текстов в силу христианской генеалогии нашей культуры. Культурный мир христианских художественно-эстетических ценностей предстает как пространственный интертекст, являющийся самоценным и в то же время существующий в динамике разнообразных, положительных и отрицательных, взаимодействий с другими культурными текстами» [20; 125]. Рецепция и интерпретация такого «христианского интертекста» заставляет обратиться к интерпретации Библии. Библейская интерпретация часто укладывается в рамки той экзегезы, которая существовала на том или ином этапе толкования библейского текста. Если говорить о европейской литературе, то функционирование библейского текста в тексте литературном также оказывается связанным с проблемой как нового прочтения священного текста, так и переосмысления христианских догм и моралей во время Второй мировой войны. Анна Зегерс пошла иным путем, она вспоминала: «...часто находила в немецкой и мировой литературе, а также в исторических событиях внешне очень отдаленные явления, которые мне хотелось перенести в действительность. Обычно меня интересовал такой вопрос: как этот человек действовал бы сегодня?» [76; 274]. Анна Зегерс подошла к проблемам германской жизни по-иному, по-своему. «Ей интересна при этом каждая частность, потому что большое существует в малом, а она умеет видеть сквозь каплю океан», - считает исследователь ее творчества Н.С. Лейтес [43; 171]. Уже в первой повести Зегерс резкие, графически четкие описания событий утверждают необходимость революционного преобразования мира и противостояния фашизму. В многоплановом романе «Попутчики» («Die Gefährten», 1932,

рус. пер. 1934) действие происходит в Венгрии, Италии, Польше, Болгарии, Китае; главные герои романа — коммунисты разных стран. В повести «Оцененная голова» («Der Kopflohn», 1933, рус. пер. 1935) дана летопись событий в немецкой деревне накануне фашистского переворота, запечатлено начало страшного и постыдного периода немецкой истории. Темы борьбы с фашизмом занимают центральное место в творчестве Зегерс периода эмиграции. Роман «Путь через февраль» («Der Weg durch den Februar», 1935, рус. пер. 1935) посвящен героической борьбе венских рабочих в феврале 1934. В романе «Освобождение» («Die Rettung», 1937, рус. пер. 1939) катастрофа на шахте, борьба за спасение горняков образуют фабульную основу для широкой картины жизни немецких рабочих в годы экономического кризиса. Правдиво рассказывает А. Зегерс о трудных судьбах шахтеров и о людях, чье сознание изувечено фашистской пропагандой. Но и самая горькая, суровая правда в повествовании А. Зегерс воплощает жизнеутверждающую уверенность в конечной победе над нацизмом. Это особенно ощутимо в романах, созданных в годы войны: «Седьмой крест» («Das siebte Kreuz», изд. на англ. яз. 1942, на нем. яз. 1946, рус. пер. 1949) и «Транзит» («Transit», 1943, изд. 1948, рус. пер. 1961). «Роман Анны Зегерс «Седьмой крест», написанный накануне второй мировой войны, в 1937-1939 годах, в напряженно-собранный, конденсированный форме, с большой полнотой и глубиной показывает жизнь гитлеровской Германии этих лет. По своей теме - побег семи заключенных из фашистского концлагеря – «Седьмой крест» примыкает к ряду антифашистских произведений 30-х годов, разоблачавших бесчеловечность нацистских лагерей, безмерную жестокость гитлеровских палачей. Но «Седьмой крест» значительно шире по своему охвату даже такого сильного и имевшего в свое время огромное общественное и политическое значение романа, как «Испытание» (1935) Вилли Бределя. «Лагерные сцены перемежаются в романе А. Зегерс со сценами, происходящими за пределами лагеря. И центр тяжести лежит именно на этих внелагерных эпизодах» [2; 249]. В центре романа «Транзит» — самого лиричного из произведений А. Зегерс — фигура немецкого эмигранта-антифашиста, застигнутого во Франции вторжением гитлеровских войск и разделившего судьбу своих французских товарищей, поднявшихся на борьбу против оккупантов. Книги, написанные в эмиграции, - не только свидетельства, но и исследования; в них представлены не только оба полюса немецкого общества, но и то, что между ними. Писательница старалась выяснить: почему немалая часть народа Германии пошла за Гитлером? Как удалось нацистам парализовать волю трудящихся к сопротивлению, запугать одних, обмануть других? Именно эти вопросы ставятся в двух книгах, которые она выпустила еще до второй мировой войны, - в повести "Оцененная

голова" (1934) и романе "Спасение" (1935). С безжалостной трезвостью Зегерс исследовала, какими способами, благодаря каким социальным, историческим, психологическим факторам нацисты сумели создать себе массовую базу.

Итак, Зегерс — один из выдающихся мастеров литературы социалистического реализма. Для ее прозы характерны отчетливые, ясно обозримые сюжетные линии, психологическая индивидуализация персонажей, эпичность общественного фона. В языке А. Зегерс органично сплавлены жестковатая речь публицистики и живые голоса народных наречий. Одним из методов отображения действительности Зегерс использует библейские мотивы, аллюзии и символы. Этот аспект недостаточно разобран в литературе не только в творчестве Анны Зегерс, но и во всем литературном направлении соцреализма.

## **ГЛАВА 2 НЕКОТОРЫЕ ОБРАЗЫ, ХРИСТИАНСКИЕ МОТИВЫ И СИМВОЛЫ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ МИРЕ АННЫ ЗЕГЕРС. ДИНАМИКА БИБЛЕЙСКОГО СТРУКТУРНО-СЕМАНТИЧЕСКОГО СЛОЯ В ТВОРЧЕСТВЕ АННЫ ЗЕГЕРС**

### **2.1 Проблема символа в творчестве Анны Зегерс**

Изучение символической образности — одно из ведущих направлений в литературоведении. И в настоящее время данная проблема входит в более обширную - проблему символа, которая до сих пор находится на этапе исследования, что способствует расширению и укреплению теоретической поэтики символа в литературоведении. С опорой на это и осуществлялось диссертационное исследование поэтики символов, созданных Анной Зегерс в своем творчестве. Частично мировоззренческой основой для данной работы явился Новый Завет. Необходимо по-иному взглянуть на прозаическое творчество Анны Зегерс, так как до настоящего времени религиозный характер художественного мира был освещен весьма скудно, поэтому важно рассмотреть творчество Зегерс под этим углом зрения. Именно такой духовный подход наиболее актуален и менее всего изучен в современном литературоведении. Давно обсужден вопрос о положении символа как научного термина. Долгое время в теории литературы символ уравнивался тропам, рассматривался в одном ряду с аллегорией, метафорой, олицетворением: «В основе своей символ имеет всегда переносное значение. Взятый же в словесном выражении - это троп» [73; 348].

Более глубокая характеристика символа как «образ, взятый в аспекте своей знаковости», «знак, наделенный всей органичностью и неисчерпаемой многозначностью образа дается в «Литературном энциклопедическом словаре» под общей редакцией В.М. Кожевникова и П.А. Николаева. Предметный образ и глубинный смысл выступает в структуре символа как два полюса, немислимые один без другого» [46].

Интересна концепция символа, которую представил С.С. Аверинцев, она более остальных соответствует истинным признакам этой дефиниции — знаковости, многозначности, функциональности: «Смысл символа объективно осуществляет себя не как наличность, но как динамическая тенденция; он не дан, а задан. Этот смысл нельзя разъяснить, сведя к однозначной логической формуле, а можно лишь пояснить, соотнеся

его с дальнейшими символическими сцеплениями, которые подведут к большей рациональной ясности, но не достигнут чистых понятий» [1; 155-161].

Итак, символ - не просто онтологическая данность, но и универсальный способ художественного познания. А.Ф. Лосев также указывал на гносеологическую и онтологическую функции символа в фундаментальном исследовании «Проблема символа и реалистическое искусство». Но исследователь выделил также и воспроизводящую функцию символа, за счет чего он воспринимается как «порождающая модель», «как острейшее орудие переделывания самой действительности» [47; 104].

Начатое А.Ф. Лосевым изучение символов было продолжено К.А. Свасьяном [72; 224]. С позиций структурной поэтики представлен символ в работах Ю.М. Лотмана. По мнению ученого, символ - посредник между синхронией текста и памятью культуры; в символе выделяется концентрация и текучесть смыслов; в символе содержатся хотя бы потенциальные функции текста [49; 191-199].

Евангельская тема традиционна в мировой литературе. Уходя своими корнями в далекое прошлое, она на протяжении ряда столетий привлекала внимание многих философов, поэтов, писателей. Вопросы нравственно-этического характера делают Библию источником вдохновения многих писателей, а ее мотивы и образы входят в круг самых популярных и важных тем мировой культуры. Евангельские персонажи, мифология позволяют оперировать образами масштабными, дают возможность расширить пространственно-временные рамки повествования и выйти за рамки социально-исторические в сферу этики, философии. Часто авторы сохраняют архетипическую связь с первообразными библейскими темами, но также существуют примеры, когда писатели «вступают» в соперничество с евангелистами, перетолковывают суть образа. Авторы разных эпох давали новые интерпретации Вечной книги, приспособляя жизнь библейских героев к изменениям в исторической обстановке.

С XII – XVI вв. духовная проблематика и библейские сюжеты особенно прочно входят в ткань европейской, русской и всей мировой культуры. Двадцатый век, насыщенный кризисами, социально-политическими проблемами, является периодом, когда евангельская тема становится особенно актуальной. Состояние общества, атмосфера духовной жизни заставляют задуматься над многими «вопросами бытия»: что такое любовь, истина, ложь, предательство, вера.

Многие писатели минувшего века затрагивали библейские мотивы в своих произведениях: Л. Толстой, Н. Голованов, Л. Андреев, М. Булгаков, Ю. Нагибин, М. Волошин, Х.Л. Борхес, Р. Киплинг и многие другие. Из зарубежных творений здесь

можно упомянуть и роман «Юродивый во Христе Эмануэль Квинт» Герхарта Гауптмана, и «Монсеньёр Кихот» - роман Генри Грэма Грина, и известное произведение многотомный толстый роман Томаса Манна «Иосиф и его братья».

Как и для многих писателей социалистического реализма, противостоящих нацизму, для Анны Зегерс актуальны темы социальных, душевных и духовных потрясений. «...Диалектика художественного мышления писателя так же реалистична, как и его проза. Стезя жизни, по которой движутся персонажи ее повествований, длительна, сложна и не всегда праведна. Но большинству ее героев дана идейная и духовная возможность найти свое место в новом обществе. Кроме прямой дороги есть еще выверенный обывателем опыт «вживания» и «выживания» [68; 115]. Ее произведения отражают решающий этап на пути духовно-нравственных исканий человека: автор воплощает в романе христианскую идею единства Бога и человека в качестве единственной спасительной опоры Германии на пути к свободе простого немецкого народа. Эрих Ауэрбах, немецкий филолог, историк романских литератур, современник Зегерс, в своей главной книге, которая получила широкую популярность, оказала глубокое воздействие на теорию и практику интерпретации литературы, культуры, истории в гуманитарных дисциплинах и социальных науках Запада «Мимесис. Изображение действительности», находит в фигуре Христа и истории его жизни, в которой «смешаны» Божественный Замысел и земные страдания. Его земная жизнь проходит под знаком осуществления великого «плана», «актуализации» истинной действительности. Эта идея, воплощающая сущность христианства, порождает, по Ауэрбаху, специфику стиля, то есть реализм европейских литератур.

## 2.2 Смерть Бога и проблема духа и плоти в романах «Седьмой крест», «Прогулка мертвых девушек», «Спасение», «Соратники»

Тема Смерти Бога прослеживается на протяжении всей истории литературы, и встречается у многих писателей. «Образ беспомощного бессильного бога занял в произведениях молодых писателей прочное место. «Мы поколение без бога», - заявил В. Борхерт [18; 100]. Эта мысль особенно резко прозвучала в его пьесе «На улице, перед дверью», нашла свое яркое отражение в рассказах В. Шнурре, А. Шмидта, в произведениях В. Кёппена, А. Андерша, Г. Бёлля, хотя религиозная проблематика, как такова была им чужда» [23; 60]. Творчество А. Зегерс также затрагивает эту тему на момент раскола народных масс Германии в период действия национал-социалистической партии. Подчеркнем заимствованность мысли автора с такими мыслителями, как Ницше, Достоевский, Л. Толстой что свидетельствует об интертекстуальности в творчестве А. Зегерс. Итак, в системе размышлений Анны Зегерс над проблемами современности необходимыми оказываются библейские образы-символы.

Как мы уже подчеркивали, эта тема особо интересовала А. Зегерс еще в юности. Ею были прослушаны лекции по данной проблеме, что и явилось отражением в дальнейшем творчестве А. Зегерс. «Однако если любое произведение носит интертекстовый характер, то все же можно различать степени и модификации интертекстуальности. На некоторых произведениях лежит отчетливая печать того, или иного предшествующего произведения, причем уже само их заглавие недвусмысленно указывает на эту связь» [70; 49].

«Если Бога нет, всё позволено» («Если Бога нет, всё дозволено») — крылатое выражение, приписываемое Ф. М. Достоевскому, которое обычно связывают с романом Достоевского «Братья Карамазовы». Эта тема прослеживается и у Зегерс. «Зарубежные критики не без основания усматривают в этих ранних вещах Зегерс, особенно в «Грубече», следы влияния Достоевского. Здесь нет иррационализма, мистифицирующей абстрактности: перед читателями - неприглядная реальность общества, над которым нависает угроза кризиса, обнищания масс. Смысл картин, которые рисует Зегерс, не сводится, конечно, к воспроизведению нищеты: еще страшнее - бессмыслица, автоматизм, гнетущая скука жизни, лишенной просвета и надежд на будущее. В повести мир

капитализма раскрывается как антигуманный мир. В них чувствуется искренняя боль художника, но в то же время и налет безнадежности, бесперспективности» [25; 8].

Ницше не считал, что личностный Бог когда-либо жил, а потом умер в буквальном смысле. Смерть Бога следует понимать как нравственный кризис человечества, во время которого происходит утрата веры в абсолютные моральные законы, космический порядок. Ницше предлагает переоценить ценности и выявить более глубинные пласты человеческой души, чем те, на которых основано христианство. Но «...не следует забывать, что одно и то же в разные периоды не есть одно и то же», - писала Зегерс [76; 274]. Это и отразилось в творчестве А.Зегерс, что мы можем проследить в словах из ее романа «Седьмой крест»: «Бог, которого не интересуют дела земные, который начисто забыл об опустошительной войне и которого череп убитого человека наводит лишь на мысль о том, что он своей белизной лучше оттенит новую разновидность голубого цвета, такой бог никому не нужен, он не имеет права жить...» [23; 59]. Как глубоко иронично и строго соотнесены жизненные ценности и место духовной жизни героев через призму этих слов. К примеру, в романе «Седьмой крест» даже пастух без всякого страха думает о Боге: «...на его губах появляется насмешливая и высокомерная улыбка, - должно быть, по адресу господ бога и сотворенного им мира. Каждый вечер ему доставляло удовольствие сознание, что люди там внизу вынуждены слезать с велосипедов и вести их в гору» [29; 48]. Зегерс писала: «... я часто находила в немецкой и мировой литературе, а также в исторических событиях внешне очень отдаленные явления, которые мне хотелось перенести в действительность. Обычно меня интересовал такой вопрос: как этот человек действовал бы сегодня?» [76; 274].

Обратимся к творчеству тех, кого Зегерс называет своими учителями. Как отмечает Г. Гачев, писатель «принес новый завет и скрижали — с того света. Потому все в нем — сверх: и человек, и требования его к себе и миру и любви» [13; 56]. Л. Толстой, также искавший внутреннюю точку опоры, нашел ее в человеческой совести. А вот жить по чужой совести, даже Христовой, — это значит обманывать себя. Не так думает Ф. Достоевский. Согласно традиционным взглядам, настоящий христианин должен жить по воле Христа. Поступать так, как «Христос велел», — выше и правильнее. Так ты становишься ближе к Богу. Размышляя о манере русских богомольцев просить милостыню «ради Христа», философ К. Леонтьев пишет: «Это ради Христа очень важно. — «Дайте не потому, что вы добры и великодушны». — Это все личная гордость; дайте потому, что Христос велел давать просящим». Ф. Достоевский придерживается тех же убеждений. Он считает, что жить следует по совести Христа, потому что на свою

собственную совесть человеку надеяться не приходится. Недостаточно определять нравственность верностью своим убеждениям. Надо еще беспрерывно возбуждать в себе вопрос: верны ли эти убеждения? Проверка же одна — Христос. Ту же идею писатель воплощает в художественных образах своих произведений. А вот в совесть как в реальность человеческой души он не верит. Он все глубже проникает в эту загадочную душу и пытается на атомно-молекулярном уровне исследовать ее вещество. И вдруг в какой-то момент он обнаруживает, что дальше ничего нет, что дальше — пустота. В результате своих поисков Ф. Достоевский делает открытие, удивившее и поразившее писателя: самую суть человеческой души составляет даже не зло, а нечто во много раз более ужасное — полное равнодушие к добру и злу. У немецкой писательницы это равнодушие приравнено к смерти бога. Ею в большинстве своих произведений отображена трудноразрешимая ситуация многих героев — ситуация терпимости и ситуация вседозволенности. Исторической подоплекой темы смерти Бога явилось то, что в Германии после поражения в Первой мировой войне господство атеизма и религиозных извращений в обществе привело к появлению массы суеверий, погрузив немецкое общественное сознание в иррационализм и мистику.

И в 1933 году, когда к власти в Германии пришли язычники-нацисты, германское общество благосклонно восприняло языческую веру, возрождающую дух немецкого народа. С этого момента, когда язычество стало основой государственного строительства, германский нацизм стал готовить войну против всего человечества, и эту мысль Анна Зегерс иронично подчеркивает в романе «Седьмой крест»: «...чем гестапо еще раз доказало, что, несмотря ни на что, его косилка продолжает косить также усердно и аккуратно, как и коса давно упраздненного и вполне заменимого господ бога, — так же основательно и чисто» [65; 235].

На пряжке ремня солдата вермахта красовалась надпись «Gott mit uns»- «Бог с нами». Речь здесь идет не об Иисусе Христе. Это был языческий бог «арийской расы господ», по мысли писательницы, призывавший «сверхчеловеков» кровавым террором устанавливать свою власть над «недочеловеками». В те годы шла активная пропаганда против христианской веры. В романе Зегерс «Спасение» (1933) упоминает об этом: «...она выложила на стол среди тарелок, селедочных голов, хвостов, костей и картофельных очисток три брошюры: одну против Брюнинга, одну против Гитлера и одну против бога» [28; 317]. Ни один из героев не покупает брошюру против Гитлера. Здесь кроется истинная сущность политики Гитлера, поскольку в речах фюрера можно было встретить лишь полное одобрение сотрудничества партии с христианской церковью. В

романе «Спасение» Зегерс особенно подчеркивает это несовпадение, расхождение слов и дела Гитлера, уже на момент выборов люди анализирующие настоящее и умеющие думать увидели в партии национал-социализма Гитлера как основателя тоталитарной диктатуры Третьего рейха, в будущем вождя (фюрера) Национал-социалистической немецкой рабочей партии (1921—1945), рейхсканцлера Германии (1933—1945), фюрера Германии (1934—1945), верховного главнокомандующего вооружёнными силами Германии (с 19 декабря 1941) во Второй мировой войне.

В рассказе «Соратники» герой Юци доходит до крайне противоречивой точки отрицания Бога и одновременно стремления к его возрождению: «В камере ...вдруг Бём увидел два знакомых лица: Юци, у которого по щекам бежали слезы. Когда он беспрестанно на все лады повторял слово «бог» [25; 108]. В романе «Спасение» одна из главных героинь Катарина считает, что бог был раньше, до нее и до тех событий, что творятся в Германии на 1933 год, год выборов Гитлера: «...а теперь поздно. Никто тебе и совета не даст с тех пор, как господь бог приказал долго жить» [28; 315]. В процессе разрешения внутреннего конфликта Катарина эволюционирует на пути к духовному возрождению, а специфика создания образа героя, как известно, является одной из наиболее интересных литературоведческих проблем. Ведь герой обычно понимается как одно из обозначений целостного существования человека в искусстве слова в совокупности его облика, образа мыслей, поведения и душевного мира. Являясь воплощением художественной авторской концепции, герой получает свое уникальное значение только в контексте данного произведения. Так мастерство Анны Зегерс позволило воплотить данную героиню как самый яркий образ всего романа. Название романа «Спасение» имеет двустороннюю направленность – во-первых, спасение семи шахтеров, во-вторых, спасение души человеческой, такой, как Катарина. После того, как, уверовавшись в смерти Бога, Катарина начинает задаваться вопросом: «Но если бога нет, то откуда же это во мне, то, что остается одиноким» [28; 322]. Но за несколько минут до смерти отрицание всего сущего и духовного, в том числе себя и бога, само собой приводит к тому, что Катарина находит бога в молитве: «Любимый, которого я не так уж сильно люблю и который меня не так уж сильно любит. Первенец, который никогда не родится. Господь на небе, которого не существует. Не оставьте, прошу я вас...» [28; 330]. Отметим факт нравственного и эстетического воздействия Священного Писания на Зегерс, различные формы присутствия библейского текста (в сюжетах, образной системе, стилистике) в прозе писательницы. Отчетлива система классификации библеизмов у Зегерс (собственные имена, фразеологизмы, афоризмы), плодотворно исследование их

роли в сюжете, в установлении особой стилистической окраски, наполнении библейских выражений новым содержанием, изменении лексического состава цитаты. Все это позволило автору установить различные «смысловые и эмоциональные функции» библейского источника. Перенос библейских аллюзий и цитирование Священного Писания можно объяснить знанием писательницей «жизненных» моральных правил. Первая мировая война стала причиной глубоких изменений в сознании современников. А становление Гитлера Зегерс раскрывает в рассказе «Сила слабых». В откровенном разговоре двух рейнских фабрикантов, Клемма и Кастрициуса обнажаются тайные причины, побуждающие германскую буржуазную верхушку без возражений принимать псевдосоциалистическую демагогию Гитлера. У этих господ свой расчет: «Нужно объявить социализм государственной религией, чтобы он не уничтожил нас снизу, как в России». Комерции советник Кастрициус говорит о Гитлере: «Пусть себе он называет свое заведение социализмом, пусть себе называет рабочей партией; немецкий рабочий - самое важное лицо в государстве, да, я тоже так думаю. У кого рабочий в руках - у того в руках все». Вера в разум и прогресс стала характерна для эпохи «нового времени». Человек верил, что, руководствуясь разумом, он может достичь гармонии, и в будущем человек создаст благополучное общество. Завершилась предыстория человечества, началась история человеческого духа. Вера в прогресс основана на вере в человека. Человек по природе предрасположен к добру, он во имя общих целей может отказаться от своих притязаний. Этому оптимистическому настроению в XX веке пришел конец, поскольку чем ближе мы к искомой гармонии, тем она от нас дальше, считает Зегерс [82; 253-256].

Феномен массовой культуры создает особый образ реальности: динамичный, изменчивый. Возникает ощущение, что отменены привычные физические законы и категории (мужское и женское, низ и верх и т.д.) Действительность стала сомнительной и недостоверной.

Однако герои, воплощающие в себе негативное начало, приобретают в романах этого периода некоторую многоплановость. То, что в жизни повторяется, приобретает важное значение и не исчезает бесследно, говорится в «Переезде». Это - кардинальное положение эстетической программы и творчества Анны Зегерс; темы, мотивы, характеры повторяются у нее многократно, часто разные герои появляются под теми же именами, что указывает на их родственность. Повторение имеет особое значение для «Переезда» в его соотношении с «Транзитом», хотя писательница и не считает свою повесть 1971 года неким подобием этого романа. Повторения - и одновременно отход, поворот. В обоих произведениях речь идет о прощании с прошлым и новом начале, об измене и верности, о

переезде на другой континент, о пути к «Новому свету»; многозначность последних слов вызывает не столько географические, сколько политические ассоциации. Однако мотивы и символы в этих двух книгах раскрываются как бы в разных смыслах. В «Транзите» мотив нового начала выступал как попытка (наталкивающаяся на множество бюрократических преград) спастись бегством в совершенно неизвестную, необъятную часть света. Это было произведение скитальца, потерявшего родину, который должен был найти силы, чтобы противостоять хаосу, затопившему Западную Европу. За символом транзита скрывался Харон, перевозчик мертвых в греческой мифологии, а символ переезда оказался светлым и радостным, он перекликается с образом Колумба, неоднократно встречавшимся у Зегерс в характерном ракурсе. Трибель, почувствовав доверие к своему соотечественнику Хаммеру и рассказав ему о своей жизни и любви, прощается с миром своей юности и открывает для себя в качестве родины Старый Свет, который в историческом смысле стал Новым Светом - Германскую Демократическую Республику [76; 221].

В романах пятидесятых годов с наибольшей силой выразились опасения Зегерс за будущее человеческих отношений и будущее страны. Она начинает убеждаться, что победа моральных истин, нравственных правил, наконец, идеи добра над миром эгоизма и расчета достигается ценой больших лишений.

Итак, «добраивание ценностей» христианства в литературных произведениях А. Зегерс происходит благодаря индивидуальной авторской интерпретации, в свою очередь обусловленной мировоззрением и творческим методом писателя. В тесном взаимодействии с авторской интерпретацией находится интерпретация читателя, которая считается одним из основных инструментов герменевтики - теории интерпретации текста и науки о понимании смысла произведения. «Главное в герменевтической интерпретации не только историческая реконструкция литературного текста и последовательное усреднение нашего исторического контекста с контекстом литературного произведения, но и расширение осведомленности читателя, помощь в его более глубоком понимании себя» [67; 203]. Как явствует из определения герменевтической интерпретации, осознание системы ценностей эпохи, в которую создавалось произведение, помогает оценить это произведение во всем его своеобразии, с учетом общих и специфических черт.

В работах последних десятилетий Зегерс обозначены новые акценты ее творчества: гуманизм и человеколюбие писательницы, ее стремление к достижению духовного единства при помощи нравственных ценностей, которые несут в себе правду, добро и красоту, твердая вера в возможность духовного возрождения человека, глубокая

убежденность в необходимости гуманного развития и морального совершенствования общества. И, как метод, Зегерс использует прием противопоставления. В романе «Седьмой крест» зафиксирована характерная деталь в поведении представителей власти: они почти не говорят спокойно, они «рычат», «рвякают», кричат, стремясь придать себе уверенность. Даже имея неограниченную власть, они не чувствуют себя хозяевами положения. Фаренберг с бешеной злобой думает о собственном бессилии, о невозможности сломить волю коммунистов: «При допросах этого Гейслера оставался еще тот взгляд, эта улыбочка, какой-то особый свет на роже, как по ней ни лупи» [27; 79]. Стойкость, проявленная на допросе Эрнстом Валлау, поражает и приводит в оцепенение выдавшего виды Фишера. Встретившись с Эрнстом в последний раз, циничный гестаповский следователь Оверкамп, знающий, что узнику осталось жить несколько дней, «едва заметно смутился». «Может быть, в его взгляде мелькнул даже оттенок уважения».

«Потеря самого себя - это перемена к худшему. Предательство по отношению к человеческим качествам равносильно нравственной смерти» [56; 102]. С такими требованиями Зегерс подходит к своим героям, например к Бахману («Седьмой крест»), который предает своего товарища Валлау, а потом кончает с собой. Как заметила его жена: «Он давно изменился». А еще раньше она пришла к выводу, что у него ничего не осталось. Все, что у него было, он потерял» [76; 221].

Обращаясь к анализу важных христианских проблем добра и зла, греха, порока и возмездия, Зегерс подчеркивает двойственную природу человека, лишенную цельности, показывает противоречие между физическим и духовным, между сущностью образа героя и его маской.

Наличие в произведениях Зегерс библейской символики и образности позволяет понять ее отношение к христианскому учению - девять заповедей, Нагорная проповедь, привычка Христа говорить притчами – дабы сложный смысл не исчезал, а кристаллизовался – это в творчестве Зегерс отражает специфику ее принципов. И хотя в ее творчестве нет четкой иерархии христианской модели мироздания (ад, рай) – места Божьего воздаяния и Божьей кары, в романах присутствуют в сознании героев и определяют их поступки. Своеобразная интерпретация библейских аллюзий позволила писательнице обратиться к христианской цветовой символике, раскрывшейся во всем ее многообразии. Наличие христианской обрядности в творчестве Зегерс мы объясняем не только тем фактом, что церковь являлась важным фактором духовной и общественной жизни начала XX века. Этот аспект изучения творчества Зегерс важен, т. к. это помогает выявить моральные качества героев и определить их нравственные ценности.

В первом рассказе, получившем премию Клейста, «Восстание рыбаков в Санкт-Барбаре», писательница абстрагирует героя-старика от веры в Бога и придает его вере некую социальную направленность: «Да потому что поражение Советского Союза казалось ему таким же невозможным, как падение с неба солнца, луны и звезд. Бывают, конечно, солнечные затмения и звездные дожди, могли быть и тут временные отступления и жертвы; вот и у него убит единственный сын. Но законы жизни не могут быть нарушены» [57; 2].

Современное литературоведение уделяет большое внимание изучению этической направленности произведений, и, в том числе, воздействию христианских идей на творчество того или иного писателя. Через конкретный анализ творчества писателя мы приблизились к пониманию важных элементов художественного мира Зегерс, что дает основание для вывода о глубокой этической направленности ее творчества. В последнем реализуется целостная система взглядов, отражающих представление писателя о сущности и роли человека в мире, о его моральных, нравственных принципах. «Произведение при этом представляет собой конкретное высказывание на одном из социально-идеологических языков, которыми располагает данная эпоха и среди которых вольно или невольно должен выбирать каждый автор...» [70; 31].

Поле битвы добра и зла в романе является образ фрау Кресс, которая несет в себе черты первой женщины – Евы. Вместе с ней в роман входят мотивы потерянного рая, познания добра и зла, искушения, грехопадения, первородного греха, осознание греха и раскаяния. Ей «безразлично, отчего человеку грозит опасность и кто он – все ... безразлично. Главное .... – опасность». В. Огнев в этюде «Семь тетрадей» подчеркивает: «...первое качество писательской позиции — любовь к человеку, чем наделена А. Зегерс. Народность ее творчества опирается на сочувствие простому человеку, веру в нераскрытый потенциал. Положительный парень Мигель оставляет девушку. Та становится проституткой. Мигель и его друзья — грамотные рабочие, но ответственность за девушку не развита жизнью, обстоятельствами среды. Она ему обуза.. «Так, в ломке социальных судеб,- говорит Зегерс,- ломаются и хрупкие судьбы в роении судеб, только нащупывающих свой истинный человеческий путь, стихийно «выпадают» кристаллы, вроде сильного Мигеля, который, конечно же, добьется в жизни того, чего хочет, и это будет сознательной, вполне разумной позицией. ...С личностями тут случается всякое» [61; 403].

В образах героев в романе «Седьмой крест» отражена двойственная природа человека, в связи с ним в романе возникает тема гордыни как страшного греха, присущего

душе человеческой, в процессе становления героя отражены мотивы заблуждения и прозрения. Именно подвиг Гейслера пробудил сознание тех честных немцев, которые по разным причинам отошли от борьбы, от политической жизни. Это Франц Марнет, Герман, Пауль Редер, в свое время принимавшие участие в рабочем движении. Побег Гейслера всколыхнул их, заставил снова включиться в антифашистскую борьбу. К этим людям относятся и священник, скрывший от полиции арестантскую одежду Гейслера. Среди рядовых немцев, по-разному причастных к судьбе Георга, выделяются образы обойщика Миттенгеймера и ученика сельскохозяйственной школы Гельвига. Миттенгеймер — типичный филистер, законопослушный немец, готовый подчиняться любой власти. Но этот далекий от политики человек возмущен грубым обращением с ним нацистских чиновников. Он начинает задумываться над вопросами, мимо которых недавно проходил равнодушно. А юный гитлеровец Гельвиг очень раздосадован тем, что Георг переделался в его куртку, и хочет, чтобы беглеца поскорее поймали. Но садовник Колер осторожно помогает юноше иначе подойти к этой истории, пробуждает сочувствие к смельчаку. И когда куртка была найдена, Гельвиг не опознает ее и тем самым намеренно направляет поиски по ложному пути.

Связь Георга с антинацистами помогла ему выйти победителем в поединке с гитлеровцами. Недаром один из них - Фаренберг - в бессилии признается, что он «гоняется не за отдельным человеком, лицо которого он знает, силы которого имеют предел, а за безликой и неиссякаемой силой» [27; 109]. В Библии мы также можем встретить отрывок, где упомянуто «Имя им легион» [6; 1003]. Зегерс создает незримую параллель с библейской отсылкой.

Устами ряда эпизодических героев выражено неприязненное отношение простых людей к нацистскому режиму и новым правителям страны. Пастух Эрнст смеется над их демагогией, ритуалами и «традициями». И он же насмешливо сравнивает себя с Гитлером: «Я – как фюрер: ни жены, ни семьи» (официозная пропаганда твердила о якобы аскетическом образе жизни диктатора [27; 99]). Все несут свой крест, включая Анну Зегерс, которая также является христианкой, и поэтому понимает добро и зло и прочие категории в контексте христианского учения.

Итак, в своих произведениях Анна Зегерс поставила глубочайшие проблемы земного бытия, назначения человека, его нравственного выбора, веры и неверия, разума и совести, а также подмены Бога. «Оказалось, что по-настоящему любить «ближних» не возможно, не любя «дальних», - к этому выводу подводит главного героя и читателей Зегерс [57; 399]. Отмечая симптомы духовного кризиса, переживаемого страной,

писательница видит источник бед как в отсутствии веры, в отречении от Бога, так и в отсутствие веры друг друга

Несмотря на видимое многообразие художественных образов и характеров, в мировой литературе всегда существовали и будут существовать основополагающие категории, противостояние которых, с одной стороны, является главной причиной развития сюжетной линии, а с другой, побуждает к выработке у личности нравственных критериев. Подавляющее большинство героев мировой литературы можно без труда причислить к одному из двух лагерей: защитников Добра и приверженцев Зла. Положительным же героям счастье даруется за изначально присущую добродетель. Зегерс была убеждена в том, что идея добра всегда в конечном итоге побеждает.

Эти абстрактные понятия могут воплощаться в зримых, живых образах. Социопсихические образования «свет» и «тьма» также относятся к числу приоритетных концептов большинства произведений, посвященных нацизму. Значимость этих символов для религиозной картины мира Германии проявляется и в том, что они выступают в Библии как символы века фундаментальных религиозных ипостасей. Так, «свет» в Библии служит символом веры, знания, премудрости, чистоты жизни, вечной святости, радости, доброты, истины; сам Бог именуется светом. Напротив, «тьма» символизирует ад, геенну, апокалипсис, грех, искушение, лицемерие, ненависть, страх, ложь, черную злобу, незнание, смерть и т.д. Формирование символов «свет» и «тьма», развитие их смысловой структуры в национальных языках происходило под огромным влиянием Библии.

Тексты литературы содержат немало фактов, свидетельствующих об аксиологической функции концептов «свет» и «тьма». В сознании писательницы А. Зегерс разные периоды развития социума отражаются как нечто связанное в большей степени со светом или с тьмой, а конкретно-исторические условия способствуют расширению и пополнению этих сфер. Как проявление аксиологического релятивизма, свойственного общественному сознанию различных эпох, может наблюдаться их «нейтрализация». Рассматриваемые символы, обозначенные нами как понятия исходного общечеловеческого статуса, содержат аксиологический компонент также в когнитивной картине мира узко рассматриваемого периода произведений А. Зегерс.

## 2.3 Символика природного мира творчества А. Зегерс

Символы природы включают в себя все явления окружающего мира. О символике такого рода писал и А.Ф. Лосев: «Явления природы, не изготовленные и не оформленные человеком, а существующие до всякого человека и без его трудовых усилий, все это звездное небо, земная атмосфера и три царства природы все равно воспринимаются человеком и используются им в зависимости от его исторического развития, социального положения и общественной значимости» [47; 160-161]. Нельзя не затронуть тему отсылки к творчеству Л.Н. Толстого, где тема бога и мироздания, природы в целом, взаимосвязаны, о чем не раз пишет сама Зегерс. Представление о Л.Н. Толстом как реалисте сложилось еще в прижизненной критике. Согласно В.В. Вересаеву, Л.Н. Толстой, в отличие от Ф.М. Достоевского, стремится не к разрешению - непосильных вселенских «вопросов» или проникновению в глубины человеческого сознания, а к запечатлению «живой жизни» во всем ее многообразии. При этом он мог руководствоваться и религиозными целями, но, в любом случае, его вера основана не на мистических откровениях, а на любви ко всему «земному»: «Не с далекого неба спускается Бог на темную жизнь. Сама жизнь разверзается, и из ее светлых, таинственных глубин выходит Бог. И он неотрывен от жизни, потому что жизнь и Бог - это одно и то же. Всюду вокруг эта близкая, родная душа, единая жизнь, - в людях, в животных, даже в растениях, даже в самой земле: «земля живет несомненно, живою, теплою жизнью, как и все мы, взятые от земли» [12; 143]. В свою очередь, такие исследователи, как Б.И. Берман, А.Ю. Большакова, Р.Ф. Густафсон, Ю.В. Лебедев, Е.Ю. Полтавец, А.М. Ранчи, Л.Н. Алимова, О.В. Панова настаивают на значимости религии при изображении природы в творчестве молодого Толстого и необходимости изучения его религиозных воззрений для правильного понимания его творчества 1850-60-х гг. Интерес к изучению символики в толстовских произведениях данного периода связан с тем, что именно они (произведения 50-60-х гг. XX в.) традиционно рассматривались как «реалистические», именно при их анализе недооценивалась роль религиозных образов и символики как таковой. Сторонники «реалистического» подхода признавали, правда, что в творчестве Толстого есть отдельные примеры символов, не столько служащих раскрытию образа героя или авторской идеи, сколько, напротив, позволяющих выразить ощущение загадочности, непознаваемости мира. Однако, ни «реалистический», ни «метафизический» подходы к

пониманию толстовской символики природы не позволяют всесторонне описать ее генезис, значение и функции в толстовских текстах. И тот, и другой подход являются крайностями, которые Л.Н. Толстой как раз старался преодолеть. Специфика толстовской символики природы обусловлена, с нашей точки зрения, стремлением писателя к синтезу «реализма» и «метафизики». Поэтому более продуктивным нам представляется подход, избранный канадской исследовательницей творчества Толстого Д.Т. Орвин. По ее мнению, Толстой в 50-60-е гг. «стремился занять срединное положение между субъективным и объективным опытом, объединить духовный мир, который мы знаем непосредственно через сознание, и материальный мир, который мы знаем косвенно, через опыт и разум» [62; 221]. Основу для этого синтеза и дает природа: будучи «эманацией метафизической сущности», она в то же время существует объективно, доступна научному познанию. Зегерс - художник широкой эстетической эрудиции. При внимательном прочтении ее книг обнаруживаются самые неожиданные влияния предшествующего художественного опыта, впрочем, всякий раз переосмысленного и органично вошедшего в ее прозу. Она постоянно возвращалась к произведениям Л.Н. Толстого и Ф.М. Достоевского, которым посвятила несколько работ. Особенность ее подхода к русским классикам в том, что она видела не столько антитезу, сколько общность, которая проявляется в развенчании наполеоновской идеи» [69; 339].

И, поскольку символ и содержит отсылку к мифологическим или религиозным представлениям о мире, к архетипам, и интегрирует в себя (или даже порождает) новые значения, в том числе нерелигиозные, немифологические (например, политического характера). Согласно К. Гирцу, посредством символов «люди передают, сохраняют и развивают свое знание о жизни и отношение к ней». При этом новые значения символа не вытесняют архаические, не заменяют их. Символ создает между старыми и новыми значениями такой тип связи, при котором новые смыслы как бы «освящаются» старыми. Благодаря символу между этими смыслами возникают отношения преемственности и подобия.

Во-вторых, не принимается во внимание то, что способность символа интегрировать или породить новые значения обусловлена диалектическим соотношением его буквального и «переносного» значений. Если на первый план в восприятии символа выдвигается буквальное значение, то он не только утрачивает возможность отсылки к прошлому, к породившей его религиозной или мифологической системе, но и способность создавать новые значения. Торжество буквальности в

восприятию, символа, таким образом, означает его «смерть». Однако, как показывают работы П. Рикера, в своей исторической жизни символ неизбежно «умирает», превращаясь либо в застывшую аллегория, либо в языковое клише. В таком случае для понимания его смысла; достаточно знания «кода», то есть «закона, эквивалентности между значимыми контрастами, которые принадлежат нескольким планам: географическому, метеорологическому, зоологическому, ботаническому, техническому, экономическому, социальному, ритуальному, религиозному, философскому» [62; 14].

Парадокс, однако, заключается в том, что буквальное значение одновременно может становиться ключом к восстановлению «переносного» значения символа - путем «возвратного вопрошания», задействующего смысловые резервы символа. Соответственно, судьба символа оказывается зависимой от присущей конкретной эпохе общей модальности его восприятия. В эпоху «метафизическую» символ «живет» полноценной жизнью, в эпоху позитивистскую - имеет тенденцию к стагнации, к омертвлению. Этот исторический характер символа игнорируется большинством исследователей Л.Н. Толстого. Что касается Зегерс, то она «...так строит свое произведение, что многие сцены и человеческие судьбы приобретают символическое значение» [35; 246]. В-третьих, даже те исследователи, которые учитывают связь символа и ритуала, недооценивают роль последнего в деятельности самого автора. Между тем, символ не только заключает в себе фрагмент архаической картины мира, но и предполагает свойственный мифу способ воздействия на мир. Как отмечает Э. Кассирер, фундаментальную черту мифологического типа мышления составляет как раз то, что подлинное единство сущности оно находит там, где мы можем усмотреть в лучшем случае простую аналогию или внешнее сходство. Иными словами, для мифа характерно отсутствие субъект-объектной оппозиции, представление об однородности микро- и макрокосма. Например, имя в мифическом смысле никогда не есть чисто конвенциональный знак вещи, оно — его реальная часть. Кто, завладеет именем, тот тем самым добьется власти над самим предметом, тот будет обладать им в действительности. Этот взгляд на мир проникает даже в сферу непосредственной практической жизнедеятельности. Так, задача героя мифа состоит в своеобразном завоевании мира, в овладении материальными или культурными благами или подчинении природных стихий. Возможность такой победы (впрочем, относительной, поскольку смерть героя также вписывается в канон) основана, как мы полагаем, именно на отсутствии в мифе представления о принципиальной разнородности явлений.

Воскрешение символа, серьезное отношение к нему может означать и попытку воскрешения его сверхъестественной силой. Особую значимость для нас представляют суждения исследователей о целях и способах «очеловечивания», мифологизации природы в литературе, а также отдельные описанные ими модели восприятия природы - например, руссоистская (тем более важная, что общеизвестно влияние Ж.-Ж.Руссо на Л.Н. Толстого, а в дальнейшем на А. Зегерс) и романтическая (не в меньшей степени определившая, по нашему мнению, принципы понимания природы Л.Н. Толстым, несмотря на утвердившиеся в науке представления о развенчании писателем романтических идеалов). В то же время данная традиция описания «природных» образов не вполне подходит для решения поставленных в нашей работе задач - не только потому, что в названных исследованиях анализируется, по большей степени, творчество авторов, принадлежащих к иной культурно-исторической среде, но и потому, что нас интересует, как религиозное восприятие природы может определять практическую деятельность человека.

Рассмотрим некоторые отсылки А. Зегерс на упомянутое восприятие природы. А. Зегерс впервые обращается к образу птицы в романе «Седьмой крест». Но символический смысл здесь только намечен и не реализуется в полной мере. В прозе А. Зегерс птица становится самостоятельным образом, обращаясь в полупризрак.

В данном случае параллель героя и образа усиливается за счет того, что именно талантливейший актер Германии, творческий человек Беллони по непонятным причинам оказывается в концентрационном лагере, и единственный выход для такого героя оказывается смерть с коротким полетом, предваряющим смерть. Образ-мотив птицы содержит заряд всеобъемлющего лиризма – трагически-напряженного и философски-глубокого. В Беллоне образ птицы проходит сквозь все произведение. В этом контексте птица связывается с надеждой, с чистотой, стремлением вперед, независимо, на каком историческом этапе живет человек. Здесь уже появляются дополнительные смысловые оттенки, образ птицы постепенно усложняется. В данном контексте полет птиц связывается с ходом самой жизни, не подверженным никаким изменениям, вмешательствам со стороны людей, с неумолимым течением времени, которое не остановить, не изменить и не понять.

Этот контраст парящей птицы и остающихся, а всех остающихся Анна Зегерс называет одним словом – «толпа», подчеркивает невозможность героев, прикованных к своему месту, изменить ситуацию. Здесь парящая птица связывается еще с погасшими надеждами, осознанием несбыточности мечты. Итак, птицы в творчестве Зегерс неизменно связываются также с течением жизни. Если в «Гранзите» морская птица

становится предвестником перемен, то в последующих произведениях образ птицы – сложный и многогранный. Прежде всего, он связан с мечтами и надеждами героев, которые не сбываются. Но если в «Седьмом кресте» эволюция образа приводит к поиску новых путей (и смерть как один из них), то в «Транзите» символика птицы сносит мотив предопределенности жизни. В романе много смертей. Но гибель «государственных преступников» воспринимается людьми вовсе не как заслуженная кара. Наоборот, она вызывает еще большее отвращение к режиму и делает легендарными имена погибших. Даже «в предположениях празднующихся» в «возбужденных рассказах женщин» разбившийся насмерть Беллони «еще парил долгие часы над крышами, полупризрак, полуптица» [29; 48].

В повести «Конец» также мы можем встретить образ птицы в виде девушки. В этом небольшом по объему произведении раскрывается дальнейшая судьба двух гестаповцев – Циллиха и Нагеля. В нескольких вскользь сделанных замечаниях о Нагеле мы видим безнравственный собирательный образ, которому противостоит образ неуловимой птицы-девушки. Девчушка, которая попала ему на дороге, «...была такой же ободранной и косматой, как те девчонки, которые доставались ему в войну. Но не успела в нем зародиться эта мысль, как маленькая дикарка, быть может, предупрежденная его взглядом, кинулась от него наутек, потом так же резко побежала назад, долго вилась вокруг него волчком, но прежде, чем он успел ее сцапать, молнией проскочила у него между ног, исчезла в чаще, тут же очутилась на дереве, перепрыгнула на другое, на третье. Он мог гнаться за ней с тем же успехом, с каким медведь может ловить птицу» [26; 113].

Что касается образа толпы, то этот образ в дальнейшем в творчестве Зегерс трансформируется. Н. Лейтес также ссылается на повесть «Восстание рыбаков» (1928 г): «...в этой ранней книге людская масса рисуется сплошной, монолитной, в дальнейшем писательница идет ко все более дифференцированному изображению народа» [43; 56]. В анализе романа «Седьмой круг» и «Мертвые остаются молодыми» Н. Лейтес выдвигает гипотезу «настоящей» и «ненастоящей» жизни. Быт буржуа и обывателей фашисткой Германии, выписанный с обилием зримых деталей, в конечном счете оказывается ненастоящим, призрачным, должен отступить перед побеждающей реальностью революционных сил, пусть даже носители этих сил изображены немногими, скуными штрихами [43; 86].

Интересная деталь также прослеживается практически во всех произведениях, посвященных зверствам национал-демократов. Во всех романах

зафиксирована характерная особенность в поведении представителей власти: они почти не говорят спокойно, они «рычат», «рывают», кричат, стремясь придать себе уверенность, сами нацисты потеряли, с точки зрения писательницы, весь человеческий облик при преследовании беглых заключенных: «На высоте двух метров над ним, на дамбе между ивами, бегали часовые с собаками. И собаки, и часовые точно взбесились от воя сирен и плотного влажного тумана. Волосы Георга встали дыбом, он весь ошетинился...» [29; 19]. Автор использует глаголы-действия собак для передачи основной характерной черты нацистов - потери человеческого, изображения зверского, при этом Георга также сравнивая, кстати, с собакой, побитой, пришибленной: «...он прополз между скамьями, отставив руку, как пес прищемленную лапу» [29; 39].

Если говорить о более масштабных приемах создания символики в произведении, то в романе «Решение» писательницей «...сюжет романа сравнивается с рекой, которая в своем течении принимает на себя все новые и новые притоки» [35; 248].

Один из любимых символов – море, встретится нам в томе избранных произведений Анны Зегерс, где наряду с «Восстанием рыбаков...» помещен роман «Транзит» и повесть «Через океан»: имелось ввиду представить творчество Зегерс разных периодов. Сама она о составе этой книги отозвалась так: «Три разные вещи, - что же тут общего? А впрочем – есть общее – во всех трех присутствует море» [57; 37].

Символ дерева является важной частью художественного мира творчества А. Зегерс. В романе «Соратники», к примеру, дерево раскрывается как нечто космогоническое, вечное, для человека еще неразгаданное: «...Вероятно, пулеметы строчили все время, даже сильнее, но они только прислушивались. Под кленом они сели перевести дух. Клен был зеленый, густой, никаких еще признаков осени, только на одной ветке висела длинная белая нить, легче не бывает на целом свете. Этого я никогда не забуду, подумал Бём. Умру я сегодня или через несколько лет, никогда мне этого не забыть. Он и сам не знал, что имел в виду: все или одну только эту нить» [25; 105]. Но символическое значение это образ впервые приобретает в образе Янека, молодого паренька. Здесь в тюрьме, сначала ему кажется, что его голова заполнена воздухом, но как только в камере появляются политические и каждый вечер после обхода образуют своего рода обучение, из Янека «...уже потянулись корешки, чтобы срастись с новым окружением» [25; 136]. Деревья в контексте произведений приобретают символическое значение. Это нечто постоянное, связующее звено между прошлым и настоящим, настоящим и будущим страны и каждого человека в отдельности.

Образ деревьев появляется и в сравнении Шюхлина с неживой природой, с миром деревьев в романе «Оцененная голова» (1933); Зегерс удостаивает мужа, издевающегося над своей беременной женой сравнением: «...в этом засохшем дереве больше доброты, чем в Шюхлине». Сами же жители села считали, что «...у Шюхлина две репутации, словно две шляпы, нахлобученные одна на другую: его считали сатаной и живодером и ...умным крестьянином» [28; 48]. Жена Шюхлина, Сусанна, изображена мучеником, распятым вживую. Лишь с помощью нескольких мелких деталей Зегерс детализирует ее натруженные руки, напоминая нам о первом мученике: «Ее длинные руки неподвижно, словно пригвожденные, лежали рядом с тарелкой» [28; 38]. Незадолго до смерти, жена Шюхлина автоматически пытается выстирать после родов черные и красные пятна, и, понимая, что любой труд ее безнадежен, впервые вспоминает бога: «...она мрачным взглядом окинула пространство между домом и яблоней, словно призывая бога вмешаться пока еще не поздно». Подобных героев Анна Зегерс прописывает особенно подробно. Упоминание о вере героя может встретить по тексту незначительное количество раз, однако встреча с богом происходит в тот момент, когда герою необходимо принять жизненно-важное решение, либо в момент опасности.

И не случайно именно с дубом сравнивает автор Георга, главного героя романа «Седьмой крест»: « Они на нем хотели показать нам, как можно парня, сильного и крепкого, как дуб, положить – раз, два, три – на обе лопатки. А вышло наоборот...» [29; 58]. Ему, человеку, сумевшему уйти от нацистов, непонятно то, чем дорожат люди, перешедшие по ту сторону баррикад. Для него существует связь прошлого страны с настоящим. Деревья – символ жизни, которые автор воспринимает как одушевленные существа. Так через символический образ открывается читателю богатство внутреннего мира одних героев.

Здесь образ деревьев, помимо уже отмеченных значений, выступает с еще одним смысловым оттенком. Деревья напоминают человеку о его предназначении, заставляют задуматься о жизни и о своем месте в ней.

В следующей повести «Крисанта» этот образ расширяется до целого символа силы, о котором упомянуто в момент, когда Зегерс пишет о приемных родителях Крисанты: «у нее был кто-то близкий, кто поддерживал ее и придавал ей силу, как мощная ветвь придает силы молодым побегам» [26; 123]. Писательница не раз, упоминая мачеху Крисанты, Лупе Гонсалес, также сравнивает эту женщину с сильным деревом, прочно стоящим корнями в земле: «...эта мать была надежной опорой, как могучее дерево с цепкими корнями, уходящими в самую гущу жизни» [26; 127]. Сама Крисанта, полностью

одобряя образ жизни своих родителей, которые создали такой мирок, в котором никому не было одиноко: «Каждый жил точно дерево в лесу, а не кактус в пустыне» [26; 127]. Символика дерева определяет структуру произведений. Но сюжеты и сами символы деревьев невозможно трактовать однозначно.

Символ может рассматриваться и в качестве средства психологического анализа. Например, в романе «Транзит» позволяет раскрыть душевное состояние главного героя, а также выразить в образной форме ряд авторских представлений (например, о вечности и гармоничности природы, противопоставляемой губительной, агрессивной цивилизации). Однако это не ведет к схематизации, образов: и «небо», и «дуб» и другие изображаемые в романе элементы, и явления природы выразительны сами по себе, так что читатель может даже не замечать вложенных в них символических смыслов. В романе «Транзит» «...немногословно, но очень точно и сильно передается экзотика, новизна и очарование южного моря - необычные яркие звезды и среди них Южный Крест, кружащиеся и скользящие в солнечном свете стаи летающих рыб, сопровождающие пароход веселые дельфины, напоминающие «выводок щенят, умеющих скакать по воле». Повторяя этот образ природы, уже возникавший в «Седьмом кресте», Анна Зегерс вновь делает его символом непреходящей родины» [35; 264].

## 2.4 Символика элементов христианского мира

В ходе литературной эволюции легендарно-мифологический материал проявляет себя как развивающаяся традиция, преодолевающая временное, отжившее и активно впитывающая в себя продуктивные элементы новой реальности во всей сложности взаимодействия ее гармонии и противоречий. Легендарно-мифологические структуры и образы сохраняют свою потенциальную актуальность на протяжении многих веков. Использование писателями легендарно-мифологических ситуаций и образов позволяет представить «знакомые поступки в незнакомой ситуации», характерные для конкретной социальной среды. Тут же подчеркивается национальная специфичность и эстетическое своеобразие литературного произведения. Рассматривая мифологические образы, мы вновь обращаемся к Библии - Книге Книг, которая вобрала в себя веками накопленный опыт человечества во всех областях жизни. С древних времен люди искусства обращаются к ней в поисках новых сюжетов; многие страницы её вечно будут пленять людей силой вдохновения, яркостью образов, глубиной мыслей.

Многие писатели неоднократно обращались к Библии и использовали библейские мотивы при создании своих произведений. Библейские мотивы, связанные с темами сверхчеловеческой мощи, необъяснимых душевных терзаний, одиночества, странничества; скоротечности человеческой жизни перед лицом вечного бытия; библейские мотивы и битва на небесах между воинством архангела Михаила и падшими ангелами во главе с Сатаной, - все они нашли в литературе свой глубоко личный, психологический отклик.

Библейские мотивы по-разному представлены в мировой литературе. Это может быть собственное имя, образ, отдельный сюжет, цитата или просто идея, взятая из Библии. В произведениях они функционируют на разных уровнях. Они могут определять собой главную идею произведения (например, в качестве эпиграфа), быть сюжетообразующим элементом, использоваться для создания контрастных образов (Добра и Зла, Света и Тьмы, Демона и Ангела), цитироваться как поговорки для характеристики героев, нести какую-либо добавочную смысловую нагрузку и т.д. Библейские мотивы могут быть едва заметными, лишь ассоциативно уловимыми или же представлять собой чистое цитирование; иметь богоборческую направленность или же интонацию примирения, единения с Богом, с природой.

Библейские мотивы - сложное, многоплановое явление. Их употребление в одном и том же контексте противоречиво и рассчитано на знакомого с Библией читателя, который сумеет разобраться в тонкостях идейно-смысловой направленности библейских мотивов.

Работы в постижении символов в творчестве Зегерс предстоит еще много. Мы же попытались через символы войти в «скользящую реальность» художественного мира писательницы, отмеченного состраданием в народе и вечным поиском ответа на вопрос писательницы: «Почему это произошло именно с моей страной?»

В каждой религии есть свои отличительные символы для зримого воплощения ее принципиальных идей и доктрин. Осваивая наиболее важные символы той или иной религии, мы приближаемся к пониманию ее основного содержания. Вместе с тем в любом религиозном символе присутствует и нечто недоступное однозначному рациональному истолкованию, тайный смысл, неоднозначность, эзотеричность, поэтому невозможно исчерпывающе объяснить ни один священный символ. Тем не менее, попытаться сделать это стоит, так как в каждом символе за его буквальным значением скрывается более глубокий подтекст, указывающий на его происхождения и зачастую проливающий свет на самые отдаленные события человеческой истории.

Одним из таких символов является крест, который признается и почитается во всех христианских церквях в качестве выражающего суть христианской веры и обозначающего принадлежность к этой религии. Христиане располагают крест на макушках церковных зданий, крестами украшены их алтари и одежды священников. Сами церковные здания имеют в плане форму креста, а в домах христиан, как правило, имеется его изображение. Крест уважается христианами всего мира.

Символ креста предстает как одно из смыслообразующих оснований человеческой культуры, явленное в различных формах в разные времена, видоизменявшееся и приобретающее различные значения.

Отличие символов от знаков, в которых означаемое более «однозначно» соотнесено с определенным означаемым, и которые поэтому представляют более узкие рамки для постижения и выражения истины, приводит к тому, что символы часто используются для выражения сложных и глубоких истин религиозного и духовного порядка. Смысл символа не дан, а задан и раскрывается в динамике его восприятия. Этот смысл нельзя разъяснить, сведя к однозначной логической формуле, а можно пояснить, соотнеся с работой всей семиотической системы. Отсюда подход, принятый в исследовании, предполагает рассмотрение символа креста во взаимосвязи различных отношений с другими символами, анализ различных его функций, выявление многообразия смыслов, которые выражает символ, исходя из семиотической системы, в которой он функционирует.

В истории культуры символ креста явился соединением «верха» и «низа», тленного и вечного планов бытия. Различные формы креста были символом власти и могущества, надежды на спасение во многих древних культурах.

В IV в. крест превращается в официальный символ христианства; все дальнейшее развитие европейской культуры, в том числе и славянских культур, связано с образом креста, получившим распространение в живописи, геральдике, архитектуре, литературе и т.д.

На начало XX века интерпретация символа креста разработана в литературоведении и истории искусства. Среди интересных и разнообразных подходов можно отметить работу Х. Бельтинга «Образ и культ».

Исследование функционирования визуальных символов в культуре нашло отражение в работах А. А. Грякалова, С.Н. Иконниковой, М.С. Кагана, Н.Е. Колосова, Б.В. Маркова, В.В. Прозерского, Б.Г. Соколова, М.С. Уварова.

Символ креста в истории культуры - один из основных многообразно проявившихся символов. Мы находим этот символ в древнейших культурах человечества и как центральный религиозный символ в христианстве. В дохристианских культурах символ креста был одним из наиболее распространенных символов. Он означал круговорот бытия - крест в круге, свастика, ориентацию в пространстве - как точка, от которой в разные стороны отходят четыре направления. Крест был символом солнца и огня, а также жизни, поэтому использовался как оберег от зла и символ спасения.

В христианстве идея креста находит наиболее полное выражение, крест становится символом единого Бога христианской религии. Крест отождествляется с Христом, его крестной смертью и обретением бессмертия. Бессмертие понимается в христианстве по-иному, чем в древнейших культурах. Христос победой на кресте утвердил достижение бессмертия, которое после него, однажды умершего и воскресшего, считается, согласно христианской религии, достижимой целью человечества. Христианство понимает бессмертие как полноту вечной жизни. Но в современном мире символ в своей повседневности утрачивает многогранность смыслов, присущую ему. О. Розеншток — Хюсси в своей книге «Язык рода человеческого» пишет, что крест - символ воссоединения человека и всех культур. Этот глубокий и значительный смысл, который вкладывает в него философ, может быть раскрыт при сохранении традиции понимать символы, а также уметь их интерпретировать и творчески преобразовывать [71; 135].

Символом великой творческой силы народа становится Майнцский собор, в котором беглец находит желанное убежище; как живой памятник труду многих поколений

воспринимаются ухоженные сады, аккуратные домики, тщательно возделанные поля. Но простые труженики, творцы всех ценностей, не являются хозяевами в своей стране, власть в ней антинародна по своей сущности, хотя ее идеологи каждодневно разглагольствуют о «единой нации», о стирании классовых различий, о «народном» государстве. Анна Зегерс часто использует выражение «сомнительная власть»; использует мотивы, навеянные мрачной историей средневековья («бесовские огоньки» факельных шествий; «охота», на этот раз не за ведьмами, а за антифашистами). Характерна сцена, в которой Франц Марнет, отчетливо представивший себе Георга Гейслера, едва не вскрикнул: «Так, в старину, в подобные же эпохи мракобесия, люди вскрикивали, когда им вдруг, в толкотне улицы или среди шумного празднества, казалось, что они видят перед собой того единственного, которого им рисовали запретные воспоминания, подсказанные их совестью» [27; 56]. Эти и другие параллели со средневековьем отнюдь не означают, что писательница склонна истолковывать фашизм как необъяснимый зигзаг в истории страны, как факт, не поддающийся рационалистическому объяснению. Зегерс рассматривает конкретное явление, возникшее в силу ряда обстоятельств. Она не анализирует факторы, породившие фашизм, не скрывает связей между диктатурой и промышленниками, финансистами и военными (это будет сделано ею позже, в произведениях 40-60-х гг.). Можно сказать, что вопрос, почему это случилось, находится пока на втором плане, - писательница сосредоточивает внимание на том, какими путями удерживаются в повиновении миллионы, как на практике осуществляется власть национал-социалистов

Итак, необходимо подчеркнуть особенность: Зегерс проникает в «диалектику души», в сложные и противоречивые процессы, скрытые во внутреннем мире. Она рисует характеры, их изменчивость, поступательные движения или регрессию, при этом внимательно вглядываясь в пробуждение мужества, гражданской ответственности и человеческого достоинства. Создание символов и образов - один из сильных приемов, которые автор успешно использует при изображении действительности. В романах «Оцененная голова» (1933) и «Спасение» (1937) Зегерс рисует Германию в канун фашистского переворота, воссозданы лишь образы отсталых политически неразвитых людей, каждый из которых подвергается главному жизненному испытанию-сохранению в невыносимых условиях, человеколюбия и моральной стойкости. «Седьмой крест» - итог и синтез предшествующего творчества писательницы. Интересно, что в романе встречается множество вымышленных мест. Символ чего это может быть? Зачем вымышленные места в реальной стране (несуществующий фактически лагерь, город, люди), при изображении которых все выглядит реалистично. Примечательны приемы, с помощью которых Зегерс

создает образы людей: почти каждое событие преломлено через призму восприятия самых разных людей – и убежденных противников нацистского режима, и пытающихся охранению нейтралитет и равнодушных ко всему, и ярых приверженцев Гитлера. Помимо классических приемов в создании образов, Зегерс обращается к христианским мотивам. Многое в романе символично. К ним можно отнести сравнения, которые используют сами заключенные концлагеря, сопоставляя лагерь с адом. Зегерс не останавливается на обычном сравнении, а горько иронизирует, сравнивая хлыстик коменданта Фаренберга с мечом. Автор в начале произведения обращается к истории страны, чтобы с помощью нескольких строк воспеть кровавую тризну: «...эта страна, о которой недаром сказано, что здесь снаряды последней войны выворачивают из земли снаряды предпоследней; и сюда дотянулись годы тридцать третий и сорок восьмой – двумя тонкими, горькими струйками крови». И здесь же впервые упоминается человек, под которым автор подразумевает Христа: «Здесь, между дворами Мангольдов и Марнетов, проезжал в горы монах, в дичь и в глушь, - ведь никто еще не решался переступить эту заповедную границу, - тщедушный человек верхом на ослике, защищенный панцирем веры, опоясанный мечом спасения; он нес людям Евангелие и искусство прививать яблони» [29; 12]. Христианские мотивы, встречающиеся на протяжении всего романа, преследуют, по-видимому, разные цели – и возвеличивание, и насмешка. Наша задача исследовать, почему автор использует столь смело подобные мотивы. Бунзен размышляет после побега о поражении Фаренберга: «Не желал бы я быть сейчас в его шкуре. Зато в своей шкуре Бунзен чувствовал себя превосходно, точно по мерке сшил ее портной - бог» [29; 15]. Надзиратель концлагеря Бунзен уверен, что, даже находясь в безопасности от преследователей гитлеровцев, т.е. быть с ними в одной упряжке, можно потерять все и самому очутиться в качестве заключенного. Своему положению и удачливости, как он считает, он обязан высшим духовным силам, оберегающим его. В приведенном отрывке Зегерс подчеркивает весь парадокс происходящего в стране: верить во что угодно, но не в Гитлера. Фаренберг в минуту, когда слышит о побеге семерых заключенных, также вспоминает о Боге: «Бог, о котором он вспомнил в эту минуту, не мог допустить, чтобы донесение оказалось правдой» [29; 24]. Бейтлер или Фаренберг не зря сравнивается писательницей то с мифологическим героем эпоса «Песнь о Нибелунгах», где в основе лежит божественный миф, который толкуется как борьба света и тьмы, дня и ночи, с Зигфридом, с «архангелом в светлой броне», ноздри которого опять же «чудовищно исказились». Зегерс использует христианский мотив при описании человека, выполняющего противоестественные человеку функции - убийства и насилия. Под

личиною святого, который изгнал Люцифера, скрывается страшная сила, завоевавшая умы и сердца, поработившая в те годы весь мир. Иной надзиратель, наоборот, не прикрывается личиною святого, признает: «Я - следователь Оверкамп, а не пророк Аввакум. И ни к великим, ни к малым прорицателям не принадлежу, а здесь выполняю тяжелую работу» [29; 24]. Примечательно, что в свое время в своих речах сам Аввакум часто проповедовал именно помощь угнетенным, слабым людям, которые оказались под гнетом более сильных. Подобный прием в литературе оправдан именно на подобных контрастах. С такой же трезвостью обрисован коллективный, многоликий образ немецкого народа и в «Седьмом кресте». Писательница никогда не обольщалась и не обольщала своих читателей иллюзорными надеждами, дающимися легко решениями. Среди более сотни персонажей «Седьмого креста» есть и отъявленные нацисты, и обыватели, безразличные ко всему, есть и те, кто приспособились к фашистской диктатуре, претерпелись к ней. Сила гитлеризма изображена Анна Зегерс проникающей в самую гущу трудящегося населения страны, - об этом говорит и страшная судьба Валлау, которого предал бывший товарищ.

Сюжет романа «Седьмой крест» построен необычайно искусно: при всей его разветвленности, многоплановости, он отличается большой силой концентрации. Действие почти все время сосредоточено вокруг Георга. В ходе своих скитаний он встречает множество разных людей - и ставит каждого из них перед необходимостью выбора, решения. Посредством тончайшего психологизма Зегерс проникает в затаенные мысли то одного, то другого из своих персонажей. Так складывается синтетическая картина настроений немцев из различных общественных слоев в условиях гитлеровского господства. И если среди этих немцев, запуганных или замороженных нацизмом, находится все же немало людей, готовых помочь беглецу-антифашисту, то это значит, - говорила Анна Зегерс своим романом, - что есть в гитлеровском рейхе и силы, способные при благоприятных исторических условиях принять участие в демократическом обновлении страны. Так, в романе «Оцененная голова» также при помощи беглецу, герой Иоганн чувствует одиночество в момент отчаяния, и единственный, кому он может все растолковать – это бог.

Обратим внимание на финал «Седьмого креста». Это, в сущности, счастливый финал, но в нем, как это часто бывает в концовках романов Зегерс, нерасторжимо слиты радость и грусть. Георг уходит навстречу своей боевой судьбе (намеки, рассеянные в разных местах романа, позволяют судить, что он и на чужбине будет продолжать антифашистскую деятельность, быть может, поедет сражаться в Испанию). Недавний

заклученный концентрационного лагеря Вестгофена, загнанный, затравленный, вырвался, наконец, на волю, но расставание с родиной дается ему нелегко. Под стать этому смутному настроению - серое небо, дождь. Такой же упрямый осенний дождь льет и в тот вечер, когда в вестгофенском бараке бывшие товарищи Георга по заключению смотрят, как сгорают в печке дрова: арестанты думают - им хочется думать, - что дрова наколоты из того самого креста, утыканного гвоздями, который был приготовлен для Георга Гейслера, но так и остался незанятым. Крест - древний христианский символ страдания, но здесь этот символ переосмыслен, - крест становится в то же время воплощением непобедимой силы человеческого духа.

В ходе рассказа «Переезд» происходит преодоление любовной драмы. Найдя в Хаммере внимательного и чуткого слушателя, которому он может доверить свои страдания и сомнения, Трибель освобождается от этих страданий, расстается с прошлым и окончательно возвращается на родину. Ибо то, что рассказано, - завершено, так было написано еще в «Транзите». Но рассказ как самораскрытие предполагает доверие. Уже в предшествующем романе некоторым действующим хотелось во всей полноте узнать другого человека и раскрыться ему с той же полнотой. В «Переезде» рассказ как человеческая потребность становится темой произведения, и само произведение превращается по своей композиции в рассказ, вокруг фабулы которого располагаются другие рассказы: Хаммер как повествователь рассказывает о Трибеле; Трибель - о Марии Луизе; Мария Луиза рассказывает об Одилии, служанке; Одилия - о своей матери, черной невольнице. О Марии Луизе в рамках рассказа Трибеля повествуют Элиза и Одилия, а Садовский рассказывает об удивительной жизни Войтека, возвращающегося, подобно блудному сыну, в Польшу» [76; 224]. И, исходя из этого, Анна Зегерс подчеркивала, что в периоды революционных потрясений чувства и повеление людей подвергаются жестокой проверке на прочность и посему не всегда могут быть выражены в ясных и четких рациональных формах [76; 225].

Наиболее ярким персонажем является также герой романа «Транзит». Переведенный на русский язык, роман Анны Зегерс «Транзит» вышел в свет в 1943 году. Есть в романе персонаж, который находясь все время, если воспользоваться терминологией кино, «за кадром» (он погибает до начала действия романа, и мы узнаем о нем из рассказов и воспоминаний других персонажей), вместе с тем чрезвычайно важен для понимания пафоса произведения. Это писатель Франческо Вайдель. Если этот образ сравнить с образом публициста Пауля Крамера - одного из центральных героев романа Фейхтвангера «Братья Лаутензак», появившегося в том же году, что и «Транзит», - то

нельзя не заметить сходства характеров. И Крамер и Вайдель - фигуры творческие. Но не только потому, что Крамера замучили в гестапо - фюрер приказал на него «надеть намордник», а Вайдель, предательски брошенный на произвол судьбы в оккупированном немцами Париже людьми, которых считал друзьями, покончил с собой. Главное в другом - Вайдель и Крамер потеряли веру в то, что оружие, которым они владеют - правда, - способно разить фашистов. Можно ли пьесой, прославляющей добро, победить зло, вооруженное танками? Могут ли правдивые стихи одолеть ложь, орудующую автоматом?...» [82; 15].

Образный строй «Транзита» сложен: в романе естественно сливаются два далеких, редко соприкасающихся стилистических потока. Один из них - своеобразная символика, знакомая русскому читателю по таким вещам Зегерс как, «Седьмой крест» и «Мертвые остаются молодыми». Само слово «транзит» переводится с латинского как «переход», «прохождение». Это и переход от одного состояния души к другому: сначала главный герой бежит вместе со всеми из оккупированной Германии, потом отказывается от места на корабле и выбирает борьбу. Это и переход страны от одной эпохи к другой. Своеобразная символика здесь, потому что она не только не противостоит бытовому правдоподобию повествования, а опирается на него. Вполне достоверный и житейски мотивированный образ имеет и второе, уже символическое значение. Таков, например, образ «транзита», проходящий через всю книгу,- за ним стоят и мытарства, унижения, страдания эмигрантов, для которых Марсель всего лишь пункт случайной пересадки в их далеком транзитном пути; за ним стоит мысль о переходе героя в новое состояние - преследуемый и жертва становится борцом и воином, и этот «транзит» обязателен для настоящего человека» [82; 15].

В рассказе «Предания о неземных пришельцах» (1970) из цикла «Странные встречи» при встрече инопланетного жителя и земной девушки по имени Мария также прошел мотив христианской веры. Мария полагает, что на землю сошел «...один из тех семи, что стоят пред господом», архангел Михаил. На протяжении рассказа это имя остается за инопланетянином. Вера в святость жизненных ценностей, мотив всепрощения пропитывает канву рассказа, повествующего о жизни в Европе, проявления жестокости и варварства. Отец Марии, Маттиас «...создает произведения искусства, которые славят творца и дарят человеку счастье в его горестях....» [26; 169]. После уничтожения великих творений из дерева, и спасения Маттиаса и Марии Михаилом, они попадают на корабль, где Мария умирает. Зегерс подробно описывает момент перерождения души Марии в ангела и воссоединения с богом: «..на деле Мария была мертва не так, как полагали

живые. Ее сердце неожиданно совершило еще один могучий толчок. И она вдруг обрела способность летать, как летают ангелы, - легко и свободно. Вселенная оказалась сплошным вихрем золотого воздуха. В этом воздухе, который она могла вдыхать полной грудью, рассветно-золотом денно-белом, закатно-красном воздухе сосредоточились все ее желания. И не только сами желания, но даже исполнение желаний воплощалось для нее в этом полете, о котором она мечтала еще на Земле. Она кругами уходила в небо, туда, откуда сошел к ней Михаил. Она слышала хоры...» [26; 123]. Библейскими мотивами в этом рассказе явился не только архангел Михаил, но и Иисус Христос, ангелы, хор, момент перерождения. В Библии мы также можем встретить вознесение деви Марии. Опять же именно в этом рассказе Анна Зегерс раскрывает философско-трагический аспект веры. В момент полета над опустошенными полями, вырубленными лесами и сгоревшими дотла деревнями и городами Германии, инопланетянин Мельхиор спрашивает Катрин о причине такого опустошения. Ответ неожиданный, поскольку ни в одном произведении Зегерс нет подобного откровения мысли, за которыми прослеживается авторская позиция: «Потому что здесь все были евангелической веры, потому что здесь все были католиками....» [26; 179].

Анна Зегерс подошла к проблемам германской жизни по-иному, по-своему. Книги, написанные ею в эмиграции, - не только свидетельства, но и исследования; в них представлены не только оба полюса немецкого общества, но и то, что между ними. Писательница старалась выяснить: почему немалая часть народа Германии пошла за Гитлером? Как удалось нацистам парализовать волю трудящихся к сопротивлению, запугать одних, обмануть других? Именно эти вопросы ставятся в двух книгах, которые она выпустила еще до второй мировой войны, - в повести «Оцененная голова» (1934) и романе «Спасение» (1935). С безжалостной трезвостью Зегерс исследовала, какими способами, благодаря каким социальным, историческим, психологическим факторам нацисты сумели создать себе массовую базу. Библейский сюжет является более сложной единицей, чем библейский образ. Структура сюжета может включать в себя несколько образов, связанных друг с другом различными отношениями. Часто образ и сюжет оказываются тесно связанными. Так, например, неоднократно возникающий в творчестве Зегерс образ блудного сына отсылает к новозаветной притче (сюжету) и может рассматриваться только в контексте этого сюжета (роман «Оцененная голова»).

Как философская трагическая аллегория, «Седьмой крест» представляет собой произведение, подразумевающее два основных плана: реальный (жизнь в соседстве с приверженцами партии НСДАП) и аллегорический (где сюжетные события получают

философское осмысление). Отсюда неудивительно использование А. Зегерс библейских мотивов и образов в романе, даже на уровне названия: крест из романа «Седьмой крест» — одно из употребляемых в Библии символов, символов победы добра над злом. Уже заглавие указывает на библейские темы грехопадения, первородного греха, зла, существующего вне и внутри человека, помогает создать сложное пространство романа, переводя повествование из земной, своего рода горизонтальной, плоскости, в которой протекает обыденная жизнь Германии, в духовную, как бы вертикальную сферу, в которой реальность получает философско-религиозное осмысление. Восстанавливая историю возникновения замысла и его воплощения, Анна Зегерс вспоминала: «Мне часто рассказывали о том, что происходило в концентрационных лагерях... Я часто разговаривала со многими беженцами, и кто-то рассказал мне об этой необычайной истории — необычайной и в то же время ужасной, звучавшей более невероятно, чем все, что только можно себе представить: о кресте, к которому был привязан пойманный после побега заключенный» [57; 37].

История побега семерых и спасения одного из них давала огромные возможности показать всю Германию, все слои ее населения. Писательница вспоминала, что тематически на «Седьмой крест» повлиял роман А. Мандзони «Обрученные» (1827): в нем «на примере одного события как раз дается срез всей народной жизни, и я тогда подумала, что этот побег — тоже событие, на котором я бы могла дать такой срез». Анна Зегерс развивает тему, начатую Г. Баймлером («В лагере смерти Дахау», 1935), К. Биллингером («Заключенный 880», 1933), Г. Липманом («Отечество», 1933), В. Бределем («Испытание», 1935), В. Хорнунгом («Дахау», 1935), В. Лангхоффом («Болотные солдаты», 1935), К. Гинрихсом («В третьей империи», 1936) и продолженную затем А. Нойманом («Их было шестеро», 1944), Э. Вихертом («Мемориал», 1947), Г. Вайзенборном («Только человек», 1947), Б. Апицем («Голый среди волков», 1954). Почти все эти книги созданы на основании лично пережитого их авторами; ведущими в них является мотив испытания, основная коллизия — столкновение антифашистов с бесчеловечной машиной террора гитлеровской империи.

В «Седьмом кресте» Циллигу - шарфюреру в Вестгофене, сопутствует жестокие и одержимые жаждой крови следователь Фишер, и его соратник Оверкамп. Сатану в последние времена, описываемого в книге Откровения, сопровождает антихрист и два зверя, один превосходящий другого, которым дьявол передал свою силу. Параллели между двумя наводящими ужас зверями из Апокалипсиса, один из которых заставляет поклоняться второму.

Представления Зегерс о любви, сострадании и жертвенности, близкие к христианским, воплотились в образе Ределя; писательница подчеркивает сосуществование в характере героя двух начал — человеческого и высшего, духовного, интуитивного. С Ределем связаны в романе мотивы жертвенности, крестного пути. Внешность, характер и судьба позволяют провести параллель дадут возможность для сопоставления с образом Авраама. По мере развития сюжета библейские параллели во внешности и характере Ределя углубляются, его образ приобретает черты мученика, готового на все жертвы ради спасения Гейслера, видя в этом не просто спасение одной человеческой жизни, а спасение всей страны.

Но Рейдель Анны Зегерс — не попытка литературно изобразить библейского Авраама и проиллюстрировать основополагающие доктрины христианства, бесприкословного поклонения. Искусно вплетая библейские мотивы и образы в канву событий романа, Зегерс придает этому фрагменту притчевую форму, переводит повествование из материальной сферы в духовную, где существует маленький мирок за стенами его квартиры, где можно увидеть тепло, свет, добро, как своего рода зеркало миру по ту сторону окна его квартиры.

Анна Зегерс в «Седьмом кресте» попыталась наглядно проиллюстрировать тезис о том, что в борьбе с иррациональной стихией зла, присущей душе каждого человека, бессильно научное знание, не подкрепленное ни интуитивной духовностью, ни обостренным нравственным чувством. Поэтому писательница задумала одного из своих героев — Фрица Гельвига, ученика-садовода — как олицетворение недалёковидной позитивистской науки, абстрактного разума, человека, несущего зачатки нового воспитания, на что делал ставки Гитлер – вырастить новое поколение. Фриц Гельвиг в романе является антиподом Ределя. Фриц олицетворяет собой рационализм, логическое начало, в то время как Рейдель — интуитивно-духовное. В противостоянии этих героев отражено извечное противостояние мира материального и духовного, науки и религии, разума и веры.

Представления писательницы о внутренней природе и судьбе человека находят отражение в образе Франца Марнета, который на протяжении всего романного действия движется от невинности, внутренней слепоты через вину и страдание к познанию трагических истин о себе, об окружающем мире, о людях, о политическом устройстве Германии. Франц Марнет — единственный из всех героев книги, чей внутренний мир значительно изменяется, это развитие показано не только в индивидуально-личностном плане, но и обобщенно — как путь, который должен пройти

каждый человек. Достигнуть необходимого уровня обобщения автору помогает обращение к библейской символике. Франц носит в себе черты первого человека, Адама; именно с образом Франц в роман входят мотивы потерянного рая, познания добра и зла, искушения, грехопадения, первородного греха, осознания греха и раскаяния.

Положительный пафос и одновременно урок «Седьмого креста», по замыслу писательницы, заключается в мысли о необходимости смело взглянуть в тёмные тайники своей души и, пройдя через очистительный опыт нравственного страдания и вины, познать истину о самом себе и, победив зверя внутри себя, осуществить подлинно свободный нравственный выбор. Человек волнует Зегерс как противоречивое сосуществование разных начал и возможностей, как существо, неизбежно поставленное в ходе истории перед необходимостью морального выбора. Зегерс предпочитает обозначить темное негативное начало в человеке теологическими терминами, обнаруживая свою близость к христианской традиции и философии теистического экзистенциализма, которое проявляется также и в другом известном романе автора - «Транзите».

Одна из более древних мифологизированных тем - «..тема человека на распутье, делающего, наконец, выбор, так часто возникавшая в творчестве А. Зегерс, в романе «Решение» определяет одну из важнейших сюжетных линий произведения [35; 250]. Подлежит к рассмотрению отображенный в рассказе «Крестьяне из Грушова» символ серпа. Еще со средних веков серп постепенно становится общей, наиболее применимой для разных видов ремесла эмблемой. «Крестьяне из Грушова» - это овеванный духом легенды рассказ о закарпатских крестьянах, в упорной борьбе с правительственными войсками отстаивающих свои права. Весть о совершившейся в России Октябрьской революции дошла до глухой деревушки. Как о сказочном богатыре говорят крестьяне о Ленине. Один из них, Войчук, всем сердцем стремится в Россию. Он одалживает двадцать крон и покупает серп. "Ранней осенью он двинулся в путь и, нанимаясь батраком, он серпом прокладывал себе путь в Россию, куда и пришел» [82; 15].

В романе «Оцененная голова» одним из ярких моментов является сцена в трактире, когда становится известно, что убили Лампрехта. Шофер иносказательно обращается с упреком к политическим, призывая не потерять лицо в этой борьбе и остаться духовно чистыми: «...вот у вас самого Спасителя с креста унесут – вам все равно...» [28; 278].

Всемирный потоп — также широко распространённая в мифологических представлениях народов мира и в ряде религиозных текстов легенда о широкомасштабном наводнении, которое якобы стало причиной гибели почти всех людей. В соответствии с

этой легендой, Бог насыпает на людей потоп в наказание за неверие, нарушение законов, убийство животных и т. п., или (в древнемесопотамских сказаниях) без указания причины.

Согласно Книге Бытия, потоп Божественным возмездием за нравственное падение человечества.

«Когда люди начали умножаться на земле и родились у них дочери, тогда сыны Божии увидели дочерей человеческих, что они красивы, и брали их себе в жены, какую кто избрал. И сказал Господь [Бог]: не вечно Духу Моему быть пренебрегаемым человеками [сими], потому что они плоть; пусть будут дни их сто двадцать лет. В то время были на земле исполины, особенно же с того времени, как сыны Божии стали входить к дочерям человеческим, и они стали рождать им: это сильные, издревле славные люди.

Быт. 6:1–6:4» [6].

Образ-символ потопа в творчестве Зегерс роднится с традиционными образами культуры: символами и архетипами (их «обращает» в образы-символы литературный контекст). Она обнаруживает иносказание сложное, многозначное. Образ-символ потопа является ознаменованием не одной вещи, идеи, явления, но целого ряда вещей, спектра идей, мира явлений. Этот художественный образ прорезывает все планы действительности на момент Второй мировой войны и воплощает в относительном абсолютное, во временном — вечное. Подобно универсальному символу, образ-символ стягивает к себе мыслимые множества смыслов вещи и становится в результате (по выражению К.В. Бобкова) «как бы центром всех смыслов, откуда может происходить их постепенное разворачивание» [7; 64]. Исчерпывающий комментарий многозначности некоторых знаков дает Вяч. И. Иванов в статье «Символизм и религиозное творчество». Он говорит: «Нельзя сказать, что змея, как символ, значит только «мудрость» <...>. Иначе, символ — простой иероглиф, и сочетание нескольких символов — образное иносказание, шифрованное сообщение, подлежащее прочтению при помощи найденного ключа. Если символ иероглиф, то иероглиф таинственный, многозначный, многосмысленный. В разных сферах сознания один и тот же символ приобретает разное значение. Так, змея имеет ознаменовательное отношение одновременно к земле и воплощению, полу и смерти, зрению и познанию, соблазну и освящению» [32; 536—561].

Глубокую и всестороннюю разработку темы строительства новой жизни Зегерс дает в романе «Решение» (1959), который стал первой частью дилогии. В этом романе рассказывается о становлении новой Германии в первые послевоенные годы и формировании нового человека в ГДР. На протяжении всего произведения встречается символ потопа. Действие романа происходит в послевоенной Германии, Восточной и

Западной, затем в ГДР и ФРГ, а также в США, Мексике, Франции. Но в центре внимания писательницы - изображение жизни в ГДР, строительства нового общества, трудностей, возникающих на этом пути. Одной из примет того времени явилось большое количество идеологии. Писательница рассматривает это с позиции обывателя, простого рабочего человека: «О чем сегодня пойдет речь, знали все: давно уже этот вопрос - о новом отношении к труду, при котором якобы люди будут сыты, - обсуждался на собраниях, в цехах, дома и на столбцах газет. Да уж в чем другом, а в печатном слове недостатка не было! Плакаты, объявления, газеты, приказы – настоящий потоп. И лишь в редких случаях в этом бумажном море возникали слова, обладавшие былой магической силой, способные взволновать до глубины души того, кто их прочтет» [30; 12]. В общем смысле потоп – это уничтожение водой всего живого на земле за грехи людей. Потоп связан с символизмом воды, являющейся амбивалентным символом - знаком потенциального и актуализированного бытия. С водой связана тема рождения и смерти, сотворения мира, с одной стороны, и водного апокалипсиса - с другой. С водой также нерасторжима тема возрождения или второго рождения: воды как резервуар творения предшествуют ему, а как орудие гнева поглощают искаженное, разрушившее свою связь с божественными принципами творение. В данном случае Зегерс переносит образ потопа на информационное воздействие, перенесенное на бумагу, на немецкое население с целью исцеления последних от пережитых и перенесенных испытаний тягот XX века.

Одна из первых трудностей - всеобщая разруха: разрушены дома, заводы, школы. Надо все начинать заново, а самое главное - нужно вселить веру в души отчаявшихся людей. Зегерс отображает самых различных людей, представляющих все слои общества послевоенной Германии. В числе персонажей романа мы видим коммунистов, партийных и хозяйственных руководителей. Но, как и в предыдущих романах, писательница выдвигает на первый план людей простых, «средних немцев», порой несознательных, нередко ошибающихся.

В сущности все творчество Зегерс - это прежде всего борьба за душу «среднего немца». Писательница хочет как можно лучше познать эту душу, «чтобы помочь ей очиститься и окрепнуть...» [56; 54]. Символ потопа здесь, с позиции писательницы, имеет временную функцию, выражающую безысходность или безвременье.

В романе «Решение» показано, как враждебные силы всячески тормозят строительство нового общества, устраивают всевозможные диверсии, переманивают специалистов на Запад и создают дополнительные трудности.

Время от времени действие романа переносится в Западную Германию, где читатель встречается со знакомыми ему по роману «Мертвые остаются молодыми» образами Кастрициуса, Шпрангера, Бентхейма, сыгравших роковую роль в национальной трагедии страны. Они по-прежнему процветают, им покровительствуют оккупационные власти. Бентхейм не теряет надежды вернуться в Коссин, снова стать хозяином завода, объявленного народным предприятием.

Антифашист Герберт Мельцер еще до войны эмигрировал в Америку. Став известным писателем и журналистом, он приезжает в Западную Германию, видит, как представители американских властей поддерживают милитаристов и реваншистов. Он пишет об этом правдивую книгу, однако, она не устраивает владельцев американских издательств, и Мельцера перестают печатать. Но он делает свой выбор, снова возвращаясь к активной антимилитаристской деятельности, от которой одно время отошел.

В эпоху обостренной борьбы, утверждает писательница, не может быть нейтральных. Каждый человек стоит перед выбором, перед решением, каждый должен ответить на вопрос: на чьей он стороне, что защищает, против кого сражается. С этой точки зрения ее, прежде всего, и интересуют многочисленные герои романа.

В нем немало живых, запоминающихся образов, но не все они удались писательнице. Порой персонажи, играющие важную роль в идейном замысле (коммунисты Мартин, Рихард, Хаген, Фогт), недостаточно полно и глубоко охарактеризованы. Некоторые описания, связанные с Коссинским заводом, напоминают сухой репортаж. Композиционно роман «Решение» построен иначе, чем «Седьмой крест», где повествование было сконцентрировано вокруг главного героя. В «Решении» нет такого героя, и повествование перемещается от одного персонажа к другому, и символ потопа уже раскрыт более многогранно, приобретая разные оттенки.

В соборе же символ приобретает другой, зловеще-роковой смысл, пространство которого символизирует ушедшее и пограничную ситуацию между жизнью и смертью, в финале заменен другим, эфемерным замком из песка [30; 31].

Несмотря на то, что Зегерс описывает реально существующий собор и шпиль, она решительно указывает, что главное в книге - не временные, а философские координаты. Роман «Седьмой крест» представляет собой детальное исследование темных глубин человеческой души действующих лиц книги, скрупулезно изучаются их поступки и их подлинные мотивы. Первые главы романа изображают собор как средоточие убежища, главную опору раненного беглеца в первую ночь, не преисполненным веры в Бога. Но при описании ночи Зегерс сначала развивает тему безверия главного героя, обличение

которой дается имплицитно, на уровне мотивов и цитат из библейских текстов: отсылка к ветхозаветному сюжету о распятии Христа, истории католицизма и развитии епископства в Европы. Однако последние минуты ночи представляют образ главного героя в совершенно ином свете. Изменение угла зрения в романе показывает, что все его безверие объясняется его искренним заблуждением, непониманием происходящего, лишенных каких-либо корыстных целей. Проснувшись, Гейслер видит, что собор преобразуется из «храма» в песочный замок.

На рассвете Георгу открывается, что мир гораздо больше и сложнее, чем он себе представлял, что можно любить и Бога, и людей, даже после заключения в концлагере.

В романе «Оцененная голова» (1933) Анна Зегерс также выделяет собор и его колокольню. Альгейер, находясь в конфликтах с законом, снова оказывается в родном городе, в котором герой особенно выделяет колокольню, считая, что «из всех колоколен мира господь избрал своей обителью» именно колокольню этого города. Подобная реминисценция встречается нам в потоке сознания Альгейера во время осторожного продвижения по городу, в котором в основном он обращает внимание лишь на людей и их реакции.

Одна из второстепенных тем романа - тема человеческой гордыни, будет звучать в произведении. Те, кто раньше казался чудовищем, совершившим зверства, оказывается одним из представителей себе подобных, рода человеческого, пораженного нравственным недугом. Теперь гордыня - не только грех тех, кто отказал Гейслеру в помощи, но и страшный грех всего народа. Однако, несмотря на столь печальный взгляд на людей, Зегерс никогда не была пропагандистом тотального отчаяния.

В романе символика «толпы», обозначившая внешнее городское пространство, свидетельствует о хаосе и дисгармонии, о безумии главного народа как следствия его слабости перед «черными силами» - перед нацизмом. За счет этого происходит своеобразное соединение творческого пути Зегерс с ее началом - ранним творчеством. Так символически вычерчивается круг из конечного в бесконечное, т.к. эта «творческая композиция» представляет собой особый, незамкнутый круг, ведь он выходит на новый уровень - уровень, обозначенный началом преображения и соборности.

Дверь собора переходит из «просто двери» в «портал». Важно то, что она превратилась из однозначного, обозначившего элемент здания в амбивалентный, сочетающий противоположные функции - разрушительную, судьбоносную, спасительную. Интересно, что в рассказе «Предания о неземных пришельцах» из цикла «Странные встречи» храм также назван порталом, где внимание его привлекла «...фигура

женщины возле одной из колонн, в одеянии, ниспадающем складками, и с младенцами на руках. Женщина с улыбкой смотрела на младенца, младенец же смотрел только на него, пришельца ....» [26; 176].

На пути к амбивалентности стоит символ самого собора, взявший свое начало в начале повествования романа. Собор стал еще и церковным символом. Но Зегерс представила собор в другом свете, посвятив этому повествованию целую главу. Георг, попадая в собор, ища там защиты физической, и принимая ее за спасение, оказывается в своего рода западне, где присутствует «адский холод», преследующий взгляд. Его нахождение ночью в соборе напоминает своего рода пытку. Первый, с кем взглядом встречается Георг - это человек с посохом и митре. В ходе бегства от этого взгляда, он встречает упитанного человека, взгляд которого замирает поверх беглеца. «На губах – наглая усмешка власти, в каждой руке по короне, которыми он непрерывно коронует двух карликов, двух антикоролей междуцарствия». Следующий прыжок – встреча со статуей в широких одеждах. «Над ним склонилось человеческое лицо, полное скорби и заботы. Чего еще хочешь ты, сын мой? Смирись, ты еще только начал, а силы твои уже иссякли» [29; 59]. Эта короткая встреча сменяется новой – с шестью архиепископами, «канцлерами Священной империи», от взгляда которых он проползает между скамьями. Последняя встреча – фигура на угловой колонне. «Издали лицо выступало даже яснее, несмотря на мрак; страдальчески изогнутые губы, казалось, произносили последний, полный отчаяния призыв: примиренье – вместо страха смерти, милосердие – вместо справедливости». С наступлением рассвета «...колонны перестали струиться, и все начало отвердевать. Гигантский свод храма отвердевал в тех массивах, которые были возведены при Гогенштауфенах, - воплощение разума зодчих и неисчерпаемой силы народа. Отвердели и свод ниши, куда забился Георг и которая уже во времена Гогентауфена считалась почетной. Отвердели колонны, все рожи, и головы животных и на капителях; вновь отвердели епископы на могильных плитах перед колоннами в гордом бодрствовании смерти, и отвердели короли, коронованием которых епископы так безмерно гордились» [29; 65]. Несмотря на то, что в прозе размах символических коннотативных значений этого символа сузился (до бытового обозначения символ собора привнес в произведение некую степень легкости, обеспечил возникновение в ней символического подтекста.

Символика «черных бесовских сил», негативная однозначная символическая семантика которых проявилась в «Седьмом кресте», выразилась в образе свастики. Но Зегерс по-разному подошла к символике нацистских символов, чем расширила семантику символа «черных сил», превратив их в амбивалентный символ.

Все эти символические образы (особенно пространственные) в большей степени вышли из русской классической литературы XIX века (они встретились писательнице А. Зегерс в произведениях Л.Н. Толстого, А.П. Чехова, Ф.М. Достоевского.). Но здесь важно учесть то, что библейские символы «пережили» век «золотой классики» и окончательно вошли в «век познания» - век XX. Наверное, в XX веке нет ни одного произведения, прочно усвоившего какую-либо одну символику. Здесь собрались почти все символы, сколько-нибудь важные для общественной жизни и отражающие существующие реалии наступившей эпохи, эпохи XX века.

Пожалуй, в работах, исследующих творчество писателей с точки зрения библейской символики внимание уделяется в основном символу креста как символу, несущему сакральный смысл. Схематические картины мира, относящиеся к Средним векам, также были построены в форме креста. Перекрестки, то есть развилки дорог, часто связывались с местами пересечения дорог живых и мертвых. Одной из разновидности креста является свастика, которой в произведениях Зегерс уделено большое внимание. В романе «Оцененная голова» (1933) глазами ребенка Зегерс передает впечатления от увиденной впервые свастики: «...детям, в изумлении глазевшим на внезапно изменившуюся деревню, казалось, что огромные кресты заканчиваются руками, готовыми их схватить и сдвинуть» [28; 83]. Но символ креста означает не только движение к смерти, он имеет и другие смыслы и оттенки, которыми определяется его функциональность.

Символ креста (и ее производных) имеет сюжетобразующую роль в таком романе А. Зегерс, как «Седьмой крест». Он закручивает действие, способствует его развитию. Образ креста также подчеркивает психологическое состояние народа. Люди, живущие близ Вестгофена, старались не задумываться над тем, что происходит за стенами концентрационного лагеря; среди большинства бытует мнение, что находиться там – заслуженное наказание. Так происходит до момента побега семи заключенных: «...всем стало не по себе. Люди осеняли себя крестом: избави бог от такого соседства!», «...лагерь, к которому все давно привыкли, будто заново возник перед ними» [29;66].

Символ Бога в романе в экстремальных для героя ситуациях выведен на передний план. Ведь момент действия несет разрушение и хаос и является противоположным по отношению к символу бога как гармоничному, привычному, устроенному миру. Каждого из героев Зегерс на мгновения оставляет наедине с верой. Писательница подразделяет три вида веры: «Каждый человек, перед которым стоит возможность несчастья, спешит обратиться к внутренней опоре, скрытой в его душе. Эта непоколебимая вера для одного - его идея, для другого - его вера, для третьего - его любовь к семье. А у иных ничего нет. У

них нет непоколебимой опоры, внешняя жизнь со всеми своими ужасами может на них обрушиться и задавать». Немного иронично изображая обойного мастера Альфонса Меттенгеймера, которого вызвали в гестапо, писательница намекает нам, что Альфонс из разряда тех, у которых нет веры, и именно таких первыми уничтожает гестапо: « Удостоверившись наспех, что «бог» еще тут - хотя обойщик думал о нем редко, предоставляя ходить в церковь жене...» [29; 69]. В подобных эпизодах наибольшей концентрацией смысла Зегерс передает роль и важность веры в период нацизма как способ защиты. Нередко в ее произведениях происходит столкновение с атеистическим мировоззрением. В романе «Спасение» автор вводит именно такого героя – Мерца. Здесь этот образ примечателен тем, что Мерц не просто атеист, а атеист, досконально знающий Евангелие. Его трактовка жизни Иисуса особо не отличается от общепринятой: «...этот человек, который висит там, над вашим диваном, был жестоко презираем именно за то, что он даже себе не мог помочь», - обращается Мерц к жене Бенча. Ее ответ раскрывает глубокую веру в бога, которую ничто не может пошатнуть: «Если бы он действительно захотел, он мог бы улететь как птица!» [28; 251]. Катарина, ее дочь, услышав про птицу, «...неволью обернулась к распятию, висевшему над большой кроватью. Ах, что там, гвозди сидят крепко». Насколько трагичен финал жизни Катарины, настолько трагично ее безверие: «Если нет того, кому можно сказать правду, так нет и того, кого можно обмануть». Писательница никогда не обольщалась - и не обольщала своих читателей - иллюзорными надеждами, легкими решениями. Среди нескольких десятков персонажей «Спасения» есть и отъявленные нацисты, и обыватели, безразличные ко всему, есть и те, кто еще не приспособились к фашистской диктатуре, поскольку повествование приходится накануне выборов. Примечательно, что действия персонажей разных произведений напрямую пересекаются, символ веры, включаясь в одну из форм реминисценции - аллюзию, полностью повторяет себя. За основу определения этого термина возьмем слова французского писателя Шарля Нодье, современника Анны Зегерс: «..аллюзия - «хитроумный способ соотнесения широко известной мысли с собственной речью, поэтому она отличается от цитаты тем, что не нуждается в опоре на имя автора, которое всем известно и так...» [70; 91]. «...Однако стоит отметить следующее: если, как пишет Фонтанье, суть аллюзии в том, чтобы «дать возможность уловить наличие связи между одной вещью, о которой говорят, с другой вещью, о которой не говорят ничего, но представление о которой возникает благодаря этой связи», этой другой «вещью» не всегда оказывается корпус литературных текстов. Очевидным образом, аллюзия выходит далеко за рамки интертекстуальности. Подобно тому, как цитироваться могут не одни только

литературные сочинения, так и с помощью аллюзии можно отсылать читателя к истории, мифологии, общественному мнению или к общепринятым обычаям...» [70; 91]. Так, в романе Зегерс «Седьмой крест» в эпизоде первых минут побега Гейслера аллюзия единения человека с деревом с целью спрятаться, скрыться от преследователей углубляется за счет другого символа – аллюзии единения, слияния человека со всем растительным миром, который, согласно законам природы, не вредит никому. Эта аллюзия несет очистительную функцию, в противовес аллюзии живота беременной женщины, сравниваемого писательницей с наростом на дереве, подразумевающему лишнее, ненужное в природе, что является не замыслом Божиим, а ошибкой природы, по мысли писательницы.

Символ имеет потенциальную функцию: может «порождать» другие символы. Наблюдается некий мотив преемственности. В отдельных психологических «крупных планах» переживания героев обретают особую наглядность. К примеру, в рассказе «Крестьяне из Грушова» крестьянин Войчук, придя с войны, идет в лес срубить дерево, чтобы сделать колыбельку для ребенка. Дерево в данном случае несет на себе дополнительный смысл. Прослеживается некая цепь: война - ребенок - колыбель – война. Из одной войны Войчку приходится вступать в другую войну - войну за рубку леса для жизненно необходимого: обновить крышу над головой, поставить на могилы кресты из свежего дерева, сделать колыбельку. Войну уже не с чужаками, а со своими же земляками. Сам рассказ начинается с предыстории, с того, как в старину оценивали человека: «...сколько ударов топором ему надобно сделать, чтобы свалить дерево в обхват толщиной» [26; 22]. В поленницах же прятались беглые румыны, а венгерских крестьян вешали на деревьях, как будто именно для этого запрещалась рубка леса. При описании и самих деревьев, и самих людей Зегерс использует метафоричность: «оголенные узловатые корни переплелись, как руки в объятии, тут и там цеплялись за поникшие под собственной тяжестью ветви»; людей автор сравнивает с водным потоком: «...красный прибой, что все эти годы бурлил на Карпатах, обессилел и иссяк. Он ничего не оставил по себе, кроме грушовского леса, завещав ему выстоять. Выстоять, пока снова не начнется прилив...» [26; 32]. Трагичен момент встречи в лесу Войчека и старика: «Старый крестьянин спрашивает Войчука: «Разве ты не знаешь, что это запрещено?» Войчук резко повернулся к нему. Засмеялся. Старик растерянно обеими руками утер рот и снизу глянул в глаза Войчуку. В них старик увидел все: лес, бурые и зеленые складки гор, рваные облака, красное пятнышко – деревню. Близкий и доступный выглядывал лес из-под бровей Войчука. Старик отвел глаза и посмотрел на гору. Лес стал другим» [26; 30].

Один из героев романа «Спасение», шахтер Цумбель, оказавшись в безденежье, пытается найти выход из ситуации в лесу. Придя домой он вспоминает, как «...он целый день бегал по лесам; обошел три-четыре долины, бродил по ельнику, по буковому лесу; ногами взметывал листья; пробирался через густой кустарник. Он перепрыгнул через ручей, он носился взад и вперед; он поскользнулся и скатился под гору. Он расцарапал себе лоб и колени о мелкие камешки. Он зарывался не только ногами, но и головой в листья. Но лес не принял его: он не был ни дичью, ни птицей, он был человеком, как ни представлялся» [28; 271]. Подобную участь уготовила судьба и другому шахтеру, Бенчу. Выйдя из конторы и очередной раз услышав отказ в работе, ему чудится белая птица, которая оказывается клочком бумаги. Бенч замечает лес, который должен скоро зазеленеть, и который когда-то осенью станет бурым. В этой параллели - жизни леса и Бенча, наш герой понимает, что он проигрывает, ему кажется, что ему даже «...и в смерти отказано». Он себя ассоциирует с бездушным маятником. Лес выше, сильнее и мудрее, чем он и его никчемная жизнь. После свидания с лесом он «...сразу стал спокойнее, как будто и эти жалкие остатки леса еще имели силу оградить человека, его тело, его мысли» [28; 401].

Анна Зегерс не сравнивает, а как бы сопоставляет эти два живые существа - дерево и человека. К примеру, в жене Бенча подчеркивается не некрасивость лица, а «какая-то деревянность». Через призму Бенча мы воспринимаем его жену как женщину, «сделанную из сухого дерева», то есть из мертвого дерева, не реагирующего на весну и осень.

В рассказе «Три дерева» (1940) символ дерева используется не попутно, а ставится во главу угла. Рассказ подразделяется на три небольших притчи: «Дерево рыцаря», «Дерево Исайи», «Дерево Одиссея». Первые два рассказа объединены одной тематикой – гибели человека в дереве. Имя рыцаря остается безвестным, и по гербу лишь можно определить, что он был из свиты бургундца Карла Смелого. Исайя – это великий ветхозаветный пророк, живший в Иерусалиме во времена правления царей Ахаза, Иоахама, Озии и Езекии. Пророческое служение Исайи началось в 759 году до Рождества Христова и длилось более 60 лет. По древнему преданию, Исайя принял мученическую кончину: по приказу царя Манассии его перепилили пополам деревянной пилой, по другому преданию, был перепилен в дереве, в котором спрятался от преследователей.

Дерево Одиссея отличается тем, что сам Одиссей не погибает от дерева, а лишь дерево лишается ствола и кроны, и мощный пень и корни по замыслу Одиссея являлись в доме супружеским ложем. Все три героя несут определенную функциональную нагрузку – являются либо воинами, либо ведут за собой людей.

В рассказе с лаконичным названием «Конец» нам встретятся герои из романа «Седьмой крест», в частности, Циллих, который зверствовал в Вестгофеском концлагере. В послевоенной Германии начинается охота на тех, кто был на стороне Гитлера. Циллих, как загнанный зверь, пытается вести обыкновенную жизнь, но за каждым взглядом ему мерещатся его бывшие заключенные. Само понятие нацизм Зегерс называет деревом зла, а Циллиха – листочком, одиноким, никому не нужным. [26; 87]. Примечательно, что сам Циллих, при угрозе опознания, и последующем после этого бегстве, сам стремится к этому образу, к образу листа дерева: «...он забился в кусты, словно издыхающий зверь. Хоть бы истлеть ему за эту ночь, тогда бы утром его никто не нашел. Он бы сгнил дотла, как палые листья, которые испокон веку неотвратимо удобряют собою землю, не оставляя следов. Из праха ты вышел и в прах возвращаешься. Так думал и Циллих» [26; 112]. В виде листочка от дерева, одинокого и беззащитного, остается в финале Мария, дочь талантливого мастера Маттиаса в рассказе «Предания о неземных пришельцах» из цикла «Странные встречи».

Образ гестаповца Циллиха раскрыт гораздо шире в романе «Оцененная голова» (1933). Время действия романа приходится на те же годы, что и «Седьмой крест» - годы зверства фашизма и концлагерей. Здесь Анна Зегерс со свойственным ей мастерством раскрывает через мысли чужого человека сущностную особенность того, о ком мысли. Герой романа Кестлин рассуждает о Циллихе – еще не нацистом, но имеющим на это все основания стать им. «Кестлин думал, что Циллих ненавидит красных за то, что они хотят поделить землю, о которой мечтал Циллих. Ненавидит их за то, что они хотят угнать скот, за то, что они высмеивают господа бога, перед которым он иногда сбрасывал чудовищное, терзавшее его самого бремя своей необузданности». Таким образом, Зегерс раскрывает нам первопричины перехода немцев на сторону Гитлера - неустроенность жизни людей как в бытовом плане, так и в религиозном привела к тому, что партия национал-демократов имела такой успех в стране.

Через призму видения этой проблемы в народе - появления Гитлера у власти интересен момент проповеди пастора Браумюллера в романе «Оцененная голова», поскольку немецкий народ понимал, что ничего хорошего не несет эта партия, что обещания фюрера расходятся с делом. В проповеди присутствует некая притча о том, как евреи возили с собой кивот Завета, и когда колесница накренилась, некий человек придержал кивот, за что был немедля поражен молнией, посланной господом. «Этого человека Священное писание приводит в пример того, что нельзя самовольно присваивать себе власть». Зегерс в этом отрывке использует принцип параллелизма - некий человек -

это Адольф Гитлер, а еврейский народ, как известно, сыграл не последнюю роль в истории 30-40-х годов XX века [28; 61]. Когда пастор проповедовал перед выборами партии Гитлера, его речи, словно предупреждение, шли о том, что «...тот, кто нерадиво относится к своему народу, тот и к богу относится нерадиво. Тому, кто привык делать выбор, не трудно будет выбрать и тут, между добром и злом [28; 125]. Паства на протяжении романа изображается писательницей с использованием эпитетов «изумленная» и «растерявшаяся».

В романе «Спасение» (1937) красной нитью проходит мысль из Евангелие от Иоанна (Ин. 17:15), которую цитирует старик Зейц, который был священником прихода шахтеров до и после войны: «Не молю, чтобы ты взял их из мира, но чтобы сохранил их от зла [28; 172]. Зегерс не трактует этот отрывок, но этот священник раскрывает философский аспект жизни шахтеров после обвала шахты - их жизнь становится хуже, они теряют работу, получают мизерное пособие, но пытаются при этом остаться людьми. Шахтер Бенч, вера которого помогла выжить остальным шести шахтерам в зоне завала, при возвращении домой начинает по-новому смотреть на каждую мелочь в доме: распятие над диваном не принадлежит больше, как ему кажется, жена Урсула также выглядит как чужая женщина. Осознав это, Бенч начинает думать о боге, чего не делал прежде. Его поток сознания постоянно крутится вокруг одной темы: неужели за всеми нами, даже за сильными мира сего «..наблюдает господь, держа их в своей руке, готовой вот-вот сжаться в кулак?» [28; 175]. «...Его собственные мысли в вопросах веры мужественны, а мысли его собеседника беспомощны» - так думает Бенч о своей вере и о вере священника Зейца. Однако именно после этой встречи «...в сердце Бенча появилась слабая надежда, хотя он хорошенько не знал, отчего и на что» [28; 259]. Больше всего Бенча интересовала мысль, «...должен ли человек знать, кто он и неужели это все, что положено ему богом?» [28; 232]. На все эти вопросы по мере развития сюжета Бенч находит ответы и проходит к единению с богом. «...Он больше ни о чем не спрашивал...он перестал вопрошать темноту. Он был верен словам, которые знал наизусть, которые были сказаны давно, на все случаи и на всякое спрашивание. Он был верен этому лику...» [28; 249]. Однако лишь одна встреча становится для Бенча значимой - с юношей Лоренцем, «тощим ангелом с оттопыренными, красными от холода ушами», который искал его для участия в таинстве крещения младенца - именно в нем он видит знак к перемене и к спасению; лишний раз подтверждает его догадки встреча Бенча с Лоренцем в лесу, где «...и без бога и без ангелов это осыпанное звездами небо не было пустой химерой» [28; 345]. Лоренц – также противоречивая фигура в произведении. Он теряет веру в бога: «...пошатнулась...моя

вера. Но я все-таки до сих пор не выношу, когда на все эти вещи нападают другие». Анна Зегерс в этом эпизоде специально сводит в одно две разнонаправленные вещи - веру в бога и веру в Гитлера. Этим писательница хочет показать, что сосуд молодости обязательно будет наполнен – в Германии 30-х годов у молодежи вера христианская упразднена, на смену ей пришла вера другого плана – вера в предводителя, в фюрера. Лоренц, пока еще сомневаясь, но уже высказываясь о Гитлере, признается, что «..у него даже мороз по коже подрал...это все-таки кое-что» ([28; 352]. Неудивителен такой настрой молодого человека - все герои романа ожидают чуда, спасения. Признание Лоренца о боге сродни признанию Катарини: «Он, если бы существовал, мог бы проделать со мной необыкновенные вещи, неожиданные, безумные чудеса. А теперь ничего замечательного не может произойти. Ведь я один ничего не могу сделать» [28; 394].

Символом собора для Бенча становится макет часовни святой Агаты, которую он собирает из спичек на протяжении всего романа, он строит свой храм и одновременно с этим находится в духовном поиске.

Символика композиций произведений Зегерс также требует многогранной и кропотливой работы. Ведь зачастую композиция Зегерс восходит к архетипу-символу - кругу, который издревле воспринимался как открытая Вселенная. Использование подобных символов происходит как в небольших произведениях, так и в масштабных романах. Т. Л. Мотылева, исследователь творчества Зегерс, особенно подчеркивала: «Дело не только в нескольких маленьких рассказах с легендарной или мифологической основой, написанных Зегерс в эмиграции: «красочность сказок» по-своему проявилась и в позднем ее творчестве, например, в цикле «Странные встречи». Еще более существенно, что в ее больших социальных романах элементы сказки, притчи, символики тоже присутствуют - в современной, переосмысленной форме: они не умаляют достоверности повествования и повышают ее масштабность» [25; 8].

Исследование христианского аспекта творчества позволяет глубже проникнуть во внутренний мир героев ее произведений, выявить моральные принципы Зегерс и их художественное воплощение. Взгляды Зегерс на христианство на протяжении творческого пути оставались неизменными. Сама Зегерс была согласна с простым и ясным учением Иисуса Христа, но опять же не беря это за первооснову. В своих произведениях она убеждает читателей в возможности исправления мира путем соблюдения человеческих законов. Уже в 30-х годах XX века, Анна Зегерс обратится к христианской символике при исследовании картин Рембрандта. «Как известно, у Рембрандта...много картин на

сюжеты из Ветхого и Нового завета. В ранний период творчества он изображал жителей древней Иудеи в отвлеченно-условном или экзотическом плане, как это было принято в живописи и до него, а затем стал обращаться к реальным человеческим моделям, находя свою натуру среди еврейского населения Амстердама. Притом, как доказывала молодая исследовательница, его привлекали не выходцы из Испании и Португалии, так называемые сефарды, люди в большинстве своем обеспеченные, а беднота, бежавшая в Голландию из гетто Восточной Европы» [57; 20]. Это был не первый опыт тесного соприкосновения Анны Зегерс с библистикой. Еще в самой ранней юности, в ее родном городе Майнце, «образовалось «Христианско-социальное содружество», ставившее перед собой просветительные и филантропические задачи» [57; 15]. Анну Зегерс в этом содружестве вспоминают как об активной участнице этого мероприятия. Все это, конечно, рано или поздно должно было отобразиться в творчестве писательницы, на страницах ее книг. Седьмой крест, на котором хотели распять Гейслера, стал символом бессилия фашистов, намеком на их грядущее поражение.

«...превращенные в кресты деревья, являясь символами, непосредственно участвуют в развертывании повествования, в движении сюжета. И это вообще показательно для построения романа. В нем все подчинено развитию действия, а через действие - раскрытию проблематике произведения. Никакая характеристика персонажа, никакое изображение деталей человеческой жизни не дана сама по себе, а всегда вовлечены в основное действие. Именно такая устремленность к центральному замыслу, сконцентрированность всего изложения обеспечили органическое единство романа и его огромную емкость, позволившую дать широкую и впечатляющую картину жизни страны, находящейся под нацистским господством, и образы людей, способных этому господству противостоять»[2;255].

«Роман открывает картина лагеря Вестгофен, исполненная символического смысла. Лагерь, как и вся Германия, погружен во мрак реакции, в густой туман, в осенний холод. Льет проливной дождь, застилающий робкие проблески света. В лагерных печах горят платаны, на которых были распяты пойманные беглецы. Горит и седьмой платан, «седьмой крест», срубленный позже других, так и оставшийся пустым. Та же картина завершает роман. Таково многозначительное обрамление книги. Седьмой крест становится символом бессмертия народа. Анна Зегерс вновь и вновь обращается к этому образу, делая его лейтмотивом произведения» [2; 174]. Весь текст пронизан этим магическим числом: семь узников совершают побег из Вестгофена, в течение семи дней удается Георгу Гейслеру покинуть фашистскую

Германию, семь деревьев спилены для распятия беглых узников, но седьмой платан так и остается без жертвы нацизма, к семерым людям приходится обратиться Гейслеру, рискуя тем самым быть обнаруженным. Сам роман написан в 1937 году, что тоже можно отнести к символичности романа. И, наконец, само название романа «Седьмой крест», заставляет отнести к произведению несколько иначе; Анна Зегерс расставила необходимые акценты. Как прием, здесь использовано противопоставление: кресты для распятия беглецов и жизнь по ту сторону колючей проволоки, жизнь простая, размеренная. Первые впечатления Георга Гейслера, бежавшего из Вестгофена, были обескураживающими. Он думал встретить людей, охваченных горечью и стыдом за свою родину, но увидел другое. Вот он наблюдает за улицей, по которой идут различные люди: «Сидя в Вестгофене, он представлял себе улицу совсем иной. Тогда ему казалось, что на каждом лице, в каждом камне мостовой отражается стыд, что скорбь должна приглушить каждый шаг, каждое слово, даже игры детей. А на этой улице все было мирно, люди казались довольными» [29; 48]. Автор здесь хочет показать, насколько разителен контраст между этими двумя видами существования. Седьмой крест, на котором хотели распять Гейслера, стал символом бессилия фашистов, намеком на их грядущее поражение. Анна Зегерс не останавливается на одном произведении, используя числовую символику. «В «Спасении» изображена жизнь немецких шахтеров. Роману предпослан символический пролог: во время обвала в шахте семеро рудокопов оказались глубоко под землей. Их откопали только через семь суток. В страшном испытании, пережитом ими, труднее всего было то, что сами они ничего не могли предпринять для своего спасения...» [43; 173]. Что касается жанрового своеобразия, то рассказ «Каменный век» (1975) также продолжает притчево-аллегорическую линию позднего творчества А. Зегерс. Разворачивающаяся в нем коллизия подана таким образом, что приобретает некий символично-обобщенный смысл..... Писательница подводит читателя к мысли: «каменный век» - это в метафорическом значении картина внутреннего мира Гэри с его варварством и примитивизмом...» [35; 264]. И для романа «Мертвые остаются молодыми» также «...в целом характерно сочетание трезвого реализма с элементами притчи и даже фантастики, что отчетливо проявилось и в позднем творчестве» [13; 86].

Итак, христианские мотивы во многом определяют проблематику, поэтику, атмосферу книг Зегерс и жанровую специфику некоторых из них. Проблемы добра и зла, награды и возмездия, всегда занимавшие писательницу, особенно остро встают перед ней в 30-40-е годы, определившие перелом в сознании автора. Здесь нельзя не сказать о пути извлечения из текста социалистического реализма именно библейских символов. Что

может натолкнуть на подобный, с первого взгляда, казалось бы, несовместимый метод. За основу можно взять первую попытку, предпринятую Р. Бартом при изучении английской литературы: «Предприняв «замедленную схему» новеллы, расчленив текст на короткие отрезки («лексии») и как бы под микроскопом рассмотрев каждую из них, он не без удивления убеждается в том, что она соткана из общих мест, стереотипов, клише, сформировавших культуру бальзаковской эпохи» [70; 33]. При изучении творчества Зегерс также, расчленив короткие отрезки текста на «лексии», можно обнаружить неожиданный подтекст, который отражает не только творческую установку писательницы, но и также подтекст, характерный для литературы Германии в целом. Христианские мотивы занимают важное место в творчестве Зегерс. Восприятие и истолкование христианских мотивов в произведениях немецкой писательницы способствует комплексному осмыслению ее творчества в целом, выявлению специфических черт в ее произведениях. Художественная специфика произведений Зегерс определяется характером авторского мировоззрения, степенью субъективного писательского восприятия идей христианства. Исследование мотивов добра, идеала, веры в торжество добродетели способствует выявлению своеобразия ее творческой манеры

Обобщая изложенное, можно сказать, что библейские образы помогают автору построить повествование как притчу, высказывая свои идеи в «особой форме». Библейские образы и мотивы являются опорными точками для создания специфической для Зегерс концепции мира и человека «героического и больного», формируют многомерное пространство романов, создают философско-аллегорический план произведений Зегерс, позволяют вписать современный сюжет в историю культуры, соотнести его с ключевыми проблемами бытия человека и мира. Примечательно, что «...одна из особенностей творческого почерка Зегерс состоит в том, что она как бы растворяется в своих героях, ее присутствие «не чувствуется в книге» [35; 247]. При всей причудливости и необычности символики и стилистике, романы Зегерс - часть сложной духовной жизни того времени, передает ее трагизм и ее нерешенные и едва ли поддающиеся решению вопросы, особенно на этапе преодоления фашистского строя в Германии.

## 2.5 Символика цветообраза

Большой научный интерес представляет поэтика цветообраза в художественной литературе А. Зегерс. Серьезное воздействие на формирование художественного мышления Зегерс оказало увлечение изобразительным искусством (творчество Рамбранта, художников-прерафаэлитов, художников-импрессионистов), благодаря чему диалог библейских и мифологических компонентов в ее творчестве находит цветовое и световое решения. Опыт современного исследования показывает, что поэтика цветообраза влияет, а точнее, подчиняет себе поэтику сюжетного пространства, которое характеризуется не только известными устойчивыми признаками, но и характеризуется цветом. Целесообразно, наряду с существованием поэтики сюжета, жанра, стиля, композиции, художественных средств произведения выделить и поэтику цветообраза, хотя обобщающих теоретических работ по ее изучению еще не создано.

Трудность анализа цвета в художественном произведении связана с тем, что до настоящего времени цвет не имеет общей гуманитарной концепции, то есть комплексной идеи цвета в творческой деятельности человека.

Цветообраз в системе художественного произведения перестает быть только образом объективной реальности, но становится ярким выразителем субъективного творческого начала (знаком культуры, эпохи, направления, стилевой индивидуальности автора). Но прежде, чем приобрести современный статус носителя разнообразной художественно-эстетической информации, цвет проходит долгий путь «социализации», «вовлечения» в систему культуры, изучается рядом наук (психофизиологией, психологией, этнографией, эстетикой, искусствоведением, семиотикой и т.д.), что также необходимо учитывать при анализе функционирования цветообраза в художественном тексте.

Сама литература последних десятилетий XX века направляет наше исследование, подчеркивая особую значимость и информативность цвета. 60-80-е годы в немецкой литературе ознаменованы стремлением к обновлению формы, к преодолению социально-общественных традиций немецкой литературы, берущих свои истоки от экспрессионизма и от революции в Германии. В этот период немецкие писатели стремятся к воплощению «невыразимого», глубоко личного, к диалектике души героев, что сказывается на усилении функции цвета. Проблема поэтики

цвета тесно связана с проблемой исторической изменчивости восприятия цвета, а также постоянной вариативностью цветоощущения даже в контексте одного художественного произведения. Отсюда вытекает важнейший принцип анализа поэтики цвета - это учет системы контекстов, в рамках которых только и возможно осмысление семантики цвета.

Анализ цветовосприятия, цветохарактеристики, тонкости цветоощущения героев, особенности общего колорита и его художественного воздействия на читателя помогут постижению духовной ауры произведений, изучение которых только на предметно-тематическом уровне часто уводят исследователей от истины. Таким образом, интерпретация авторских способов передачи цвета поможет определению закономерностей индивидуального стиля писателя и общих тенденций развития современной прозы.

Предметом исследования являются художественные произведения «Седьмой крест», «Прогулка мертвых девушек», повесть «Восстание рыбаков», рассказы.

В данном подразделе рассматривается трактовка понятия цветообраза в зарубежном и отечественном литературоведении. Как уже отмечалось, текст с точки зрения колористики остается непрочитанным. Исследование поэтики цветообраза может быть успешным только при условии феноменального характера цвета и осмыслении информации из разных областей знания. «Учение о цвете» И. В. Гете, которое и послужило, на наш взгляд, фундаментальной основой исследования цвета не только в области психологии, но и в литературе. Именно Гете впервые взглянул на цвет как на образ [17; 315].

Кроме того, им были указаны совершенно новые методы анализа цвета в художественном тексте, которые должны учитывать данные ряда наук (литературоведения, психологии, культурологии, лингвистики), а также были сформулированы основные цели и задачи изучения поэтологии цвета в литературе. Сейчас как раз настало то время, когда не только философия влияет на искусство и его виды, но и, в частности, искусство цвета может создать свою философию. Речь идет о возникновении совершенно новой науки - философии цвета. Это стало возможным и в связи с широким распространением современной культуры цвета. Символика «черного» при отображении фашизма здесь явилась доминирующей. Примечательно, что символическая семантика «черного» «впитала» и семантику «темных сил». Но здесь мы можем говорить о «поэтике отсутствующего героя. Таким образом, символика «черного» в прозе Зегерс приобретает необычайный объем, который не может поглотить символика красного, алого цветов.

Символическая композиция черного, желтого, алого, золотого, синего - излюбленных цветов Зегерс, проявилась в таких произведениях, как «Грубеч», «Седьмой крест», «Восстание рыбаков». Это символическое сочетание цветов выразило в ее прозе то роковое, чем ознаменовалась жизнь страны, а также явилось символическим воплощением самой писательницы.

В рассказе «Грубеч» когда спокойная речь повествователя переходит во внутренние монологи персонажей, меняется общее настроение, покой исчезает. Тоска по «чему-то яркому» и в то же время приниженность, незащищенность воплощены прежде всего в юной Анне, угловатой и хрупкой, с «руками как голые ветки». Услышав, что приехал Грубеч и что, значит, «быть беде», она думает: «А что такое беда? Это – как двор там, внизу, или комната здесь, сзади? Или есть и другие беды – красные, горячие, сияющие беды? Ой, хоть бы мне что-нибудь такое!» [30; 12].

В рассказе «Циглеры» среди многочисленных зримых лейтмотивов повести, сумрачных по колориту, по-разному взаимодействующих и нагнетающих настроение безнадежности, - выделяется одно повторяющееся яркое пятнышко. Мари встречает девушку в красной шапочке, которая в дальнейшем дает ей неясный, даже слегка таинственный, но обнадеживающий проблеск надежды на другую жизнь.

В повести «Восстание рыбаков» наоборот, преобладают описания пейзажей в мрачных тонах: темное серое небо, плоские дюны, резкие очертания рифов, назойливо морозящий дождь. И люди под стать этому пейзажу. «Угрюмые и неподвижные, свинцово-серые, набрякшие дождем...» [30; 12].

Этот цвет подкрепляется на последних страницах двукратным упоминанием о том, что жены рыбаков увидели в глазах их мужей, уходящих в море, нечто новое, «упорное, темное», - выражение решимости. Одним ярким пятном в плане яркого цветообраза является впечатляющий эпизод смерти. Среди основных персонажей повести – Мари, портовая проститутка. По ходу развития событий, атмосфера борьбы затрагивает и ее. При первом появлении Мари автор упоминает желтый шейный платок; теперь, умирая, она прижимает его к груди, «как мать младенца», как бы пытаясь, в момент предельного унижения, сберечь хоть малую толику человеческого достоинства.

Заемствованная Зегерс символика цвета из толстовской поэтики оказалась той сложной, многогранной формой, способной выражать то вечное и индивидуальное, из чего складывалась поэтика символа, а вместе с этим и поэтика символа Л.Н. Толстого. Скорей всего, постижение преемственных связей между символикой рассматриваемых произведений и произведений, в первую очередь, Л.Н. Толстого - необходимая ступень.

Изучение цветового символа представляется перспективным в поэтике Зегерс. Ведь ее цветовой символ связывается и с другими речевыми образами, обозначающими цвет. Они выявляются прежде всего в зрелом творчестве Зегерс, где составляют вместе с непосредственными цветообозначениями единое семантическое поле.

Наиболее плодотворным будет исследование символики цветковых образов Зегерс при ее сопоставлении с символикой цвета в современной Зегерс жизненной реалии (символика национал-социалистов, флаг 3-го рейха, цвет формы военных, основные краски страны). Другое дело, что символика цвета роковых знаковых систем в XX веке остается недостаточно изученной, поэтому остается ждать появления новых исследовательских работ в области символической семантики цвета и полагаться на ассоциативный метод в ее исследовании, т.к. именно импликационная аура символа.

Сосредоточим внимание на особой сюжетобразующей функции цвета в романах Зегерс Цвет становится важным композиционным элементом произведения. Кроме того, он может организовывать самостоятельную линию действий, наряду с традиционной системой поступков героев. Мы говорим о цвете как о главном средстве создания внутренней (скрытой) линии развития действия; о цвете как основе параллельного действия; а также о цвете как элементе альтернативного действия. Все это позволяет говорить о драматургии цвета в литературе, которая очень часто подменяет традиционную драматургию характеров.

Цвет, как никогда ранее, служит средством психологической характеристики человека. (Отсюда и обилие цветковых тестов, позволяющих оценить внутреннее состояние испытуемого, выявить истоки его скрытой неуверенности, тревожности, невроза, физического недомогания, болезни). Человек часто «скрывает» свои животные инстинкты, приспособливается, а для этого ему нужно научиться «жить инкогнито». Все это находит отражение в литературе. Очень многие традиционные диалоги заменяются цветковыми. И только цвет помогает «разгадать» героя, понять его внутреннюю, скрытую от всех позицию. Итак, важное значение в романе «Седьмой крест» играет символика цвета. Выморочность жизни в тоталитарной стране передается зачастую через назойливую, дисгармоничную пестроту красок, тревожащих, раздражающих человека в романе «Седьмой крест. Но стоит Зегерс коснуться «вечных» тем, философских проблем, как цветовая гамма приобретает классическую четкость и контрастность. Один из самых выразительных образов романа, в котором он появляется на страницах романа - алый платок пастуха Эрнста: вдобавок к тому, «вон он стоит, одной рукой подбоченясь, одну ногу выставив вперед, точно он командует целой армией, а не пасет обыкновенное стадо

овец», настраивает читателя на соответственное восприятие даже такого, казалось бы, незначительного героя, как пастух. Огненно-красный галстук - символ его принадлежности к Космосу, Вечности, так как огонь - одна из первооснов бытия. И, может быть, не случайно будущее таких героев произведений Зегерс, поскольку именно пастух Эрнст из «Седьмого креста» и сапожник Христиан из романа «Мертвые остаются молодыми» представляют ту до поры до времени инертную часть народа, в которой, однако, заключены немалые подспудно дремлющие силы, могущие быть реализованными в активном действии» [35; 246].

При описании эсэсовца Мессера преобладает черный цвет — традиционный цвет зла, колдовства, скорби: не говоря уже о преобладании этого цвета в одежде нацистов, он сопровождает и множество деталей быта, и описание состояния героев. Используя мотивы, приемы, даже персонажей, известных мировой литературе, начиная с библейских героев, Зегерс строит оригинальное повествование, решая вновь и вновь вечные проблемы добра и зла, прекрасного и безобразного, верности и предательства, жизни и смерти, знания и веры, науки и невежества.

В повести «Прогулка мертвых девушек» ярким пятном возобладал цвет красный, цвет гвоздики: «Марианна и Лени шли рука об руку по Рейнштрассе. Марианна все еще держала в зубах красную гвоздику. Такую же гвоздику она воткнула в бант «моцартовской» косы Лени. Мне всегда отчетливо видится Марианна - и с красной гвоздикой в зубах, ...и когда ее наполовину обугленное туловище, в дымящихся лохмотьях, лежало в пепле родительского дома...» [26; 70]. В этой повести повествование ведется от первого лица, Анна Зегерс через поток сознания мертвого человека, девушки, отображает страшную картину реальности войны. Приступы страха повествователя сменяются воспоминаниями, и снова Зегерс упоминает деревья, а чтобы передать настроение - цветосимволику: «Меня вновь охватил приступ страха. Я боялась свернуть на свою улицу. Я как будто предчувствовала, что она разбомблена. Это чувство скоро прошло, потому что уже на последнем отрезке Баухофштрассе я свободно могла идти к дому моим обычным, любимым путем, под двумя большими ясенями, которые взымались, как колонны триумфальной арки... и ветер...выбросил из кустов боярышника целое облако листьев. Сперва мне показалось, что они горят на солнце, но на самом деле они были окрашены в солнечно-красный цвет» [26; 73]. Здесь красный цвет – это пик прогулки, вершина ощущений духа. Заканчивается прогулка сдержанной цветовой гаммой – белый и голубой. Белый цвет упоминается, когда героиня сравнивает свои волосы и цвет волос матери. «Какими темными были ее гладкие волосы по сравнению с моими!» [26;

73]. Лишь с помощью одной детали, цвета волос писательница раскрывает здесь автобиографические моменты ее жизни – ее мать погибла в концлагере, еще в молодом возрасте. Волосы Зегерс - белые, ее участь - пережить все это и поседеть. Настроение после прогулки голубого цвета: «..я остановилась - почувствовала себя внезапно слишком усталой. Голубовато-серый туман усталости окутал все» [26; 73].

Грани между этими противоположными понятиями зачастую размыты, противоречивы. Даже из количественного соотношения можно сделать вывод, что основная проблема, причём существующая не только сегодня, но и во все времена, - проблема борьбы добра и зла, света и тьмы. Остальное же - всего-навсего небольшие трудности, не сравнимые по своему масштабу с вечной войной. Однако это не единственная мысль автора, переданная при помощи цветов, некоторые из которых мы сейчас рассмотрим.

Необходимо помнить, что любой цвет обладает амбивалентностью, то есть в определенной ситуации может приобретать значение, противоположное общепринятому.

Цвета, используемые Зегерс в романах «Седьмой крест», «Прогулка мертвых девушек» выбраны писателем не случайно, а с определённой целью, заключающейся в придании деталям какого-то конкретного смысла. Значение цветов зачастую зависит от того, каким образом автор описывает окружающие элементы и в каком сочетании предстают перед нами те или иные образы, цвета. Конечно, цвет в творчестве А. Зегерс - лишь один из элементов образности. Однако, как мы стремились показать, такой элемент, который выполняет важнейшие художественные функции. Цвет у А. Зегерс неразрывно связан со всей поэтикой ее произведений, выступая в качестве необходимого символа, принимающего участие в той языковой игре, в которой реализуется «самоценная» творческая фантазия писательницы.

Среди символических цветов, которые использует Зегерс в прозе, преобладает символическая триада «чего-то темного», золотого и алого цветов. Особенным цветом является синий. Эта символическая композиция отличается постоянством. Все ее цветовые образы опираются на богатство традиционных символических осмыслений. Однако отметим, что в творчестве Зегерс происходит эволюция цветовой символики: от черного, мрачного, бесовского до золотого.

Примечательно, что символы раннего творчества взаимоотражаются и переплетаются со значениями в творчестве более позднего периода. Так, к ранним произведениям А.Зегерс, где автором используется символика цвета, дерева, библейских мотивов, можно отнести такие произведения, как «Восстание рыбаков» (1929), роман

«Попутчики» (1929), рассказ «Последний путь Коломана Валлиша» (1934), роман «Путь через февраль» (1935), рассказ «Завтра судьями будем мы» (1935), и к более позднему творчеству такие произведения, рассмотренные с точки зрения символики и мотивов, как роман «Седьмой крест» (1936), роман «Мертвые остаются молодыми» (1950), рассказ «Барак из гофрированного картона», повесть «Возвращение» и др. В названной прозе преобладает подсистема символов пространства, мотивированная, в первую очередь, многофункциональностью цветовых символов.

Анализ смысла, который несёт в себе какой-либо цвет позволяет, с одной стороны, понять особенность определённой ситуации, при описании которой используется данный элемент. С другой стороны, рассматривание этих элементов помогает создать общую картину происходящих в романе событий. Помимо перечисленного, именно данный вид художественной детали способствует пониманию читателем характеров определённых персонажей, их привычки, достоинства или недостатки, а также их роль в повествовании и в понимании идеи и проблемы какого-либо эпизода или целого романа.

Как уже говорилось, особое место в цветосимволике принадлежит синему. Строки из рассказа «Крисанта» свидетельствуют об этом: «В детстве у нее было одно воспоминание. Ей казалось, что она побывала в каком-то чудном месте, над которым царил синев. Она была одна в этом мире». Не помнила ни дня рождения, ни мамы, ни отца, наедине с голодом, бедностью, жестокостью и унижением, «Она приходит все-таки к полуосознанному выводу: она причастно не только к родным и близким ей людям, ненадолго пригревшим ее, она причастно к чему-то большему, что даст ей, видимо, силы устоять в жизни,- к народу..», автор дает понять это тонким художественным приемом - тонкой вуалью, «мир снова стал голубым, и волны, людские волны, которые катились за этой синей занавесью, был ее народ». «Известность и популярность также завоевали повесть А. Зегерс «Настоящий синий цвет» (1967), метафорически ставящая проблему человеческого самовыражения, где «найти синюю краску» - значит стремиться выразить себя, быть устремленным в будущее; ее же повесть «Свет на виселице»... подтверждает символику этого цвета в словах: «Остается надежда.» «А. Зегерс.....открыла перед читателей мир простого человека, трудный путь восхождения к пониманию окружающей его действительности. Рассказом этим Зегерс как бы предостерегает нас от поспешных выводов о том, что прогрессивные преобразования общества - где бы то ни было на земле - автоматически переносят личность в мир идеальных отношений. Нет, рождается новое в муках, мыслит писательница [61; 230].

Итак, основное значение проделанной работы для понимания романов Зегерс заключается в том, что с помощью анализа цветов, мы сумели выделить главную тему романа и его идею, смысл которой состоит в невозможности существования друг без друга зла и добра. Таким образом, с помощью исследования роли цветов в произведениях Зегерс мы смогли установить соответствия между отдельными образами тех или иных персонажей, настроением повествования и цветами. Наблюдения взаимодействия разных аспектов цвета приводят к выводу, который ясно сформулирован Томасом Бриллом в его книге «Свет: воздействие на произведения искусства», где он пишет: «...конкретный свет окружен ассоциативным ореолом, он носитель связанных с ним сторон человеческого опыта. В конкретном акте восприятия цвета реализована история «человеческой чувственности» [10; 313].

## Заключение

История XX века определила появление в литературе антифашистской проблематики. Число писателей, обращавшихся и обращающихся к проблеме реальной опасности фашизма, велико. Тем более это относится к немецкой литературе. Ни один писатель этой страны на протяжении многих лет не может пройти мимо истории, и судьбы своего народа. Желая или не желая того, он должен определить свое отношение к фашизму, выявить свою позицию. В настоящее время правомерно говорить о большой антифашистской литературе, ее истоках, судьбе.

Интерпретация символики в прозе А. Зегерс открыла целый ряд весьма существенных символов: библейских символов, таких как, крест (роман «Седьмой крест»), собор (романы «Седьмой крест», «Спасение» и тд), ад, «темных сил», дерева, огня, воды (река, море), свастики, дома, птицы, города, черного, белого, красного, золотого, желтого, синего цветов. В этом символическом ряду преобладают символы пространства, генетически связанные с древнейшими архетипами, на основе которых строится художественное мироздание, космос, что можно назвать существенным. Данные символы образуют подсистему символов. Стало очевидным и то, что доминантой в этой подсистеме является символ дерева (а также символические «вариации» этого символа). Символ дерева в творчестве А. Зегерс соотносит с прообразом человека, либо, как вариант губительного пространства, противопоставлен символу города. Таким образом, можно рассматривать также символ дерева как некую пространственную ноэму, использованную в таких произведениях Зегерс, как «Седьмой крест», «Мертвые остаются молодыми», «Прогулка молодых девушек», в цикле рассказов. В прозе Зегерс часто человек обозначен символом дерева и тайного родства человека с растительным миром.

В «Седьмом кресте» Зегерс смоделировала антипод гармоничной устроенности мира - мир как структуру демоническую, полную «черных сил», что подчеркивается символикой желтого и «темного», черного цвета, мира фашистов и мира без насилия и слез, мира деревьев. И.А. Ильин также в своей книге «Основы художества. О совершенном в искусстве. О любезности» высказал мысль о том, что корни подлинного искусства всегда имеют духовно-религиозный характер [34; 91].

Не менее значимо и то, что подсистема символов в прозе Анны Зегерс в значительной мере опирается на цветочные символы. Таким образом, цветочные символы являются символическим кодом, варьирующим и укрепляющим, проясняющим большую часть подсистемы символов.

Осмысление центральных проблем времени, осознание направления движения истории - процесс для писателей Германии, начавших свой творческий путь в первой трети XX века, сложный. «Мы исходим из предположения, что писатель существует и внутри своего общества как субъективная часть жизни общества, и вне его как объективный наблюдатель, и даже над ним, когда это необходимо. Многообразие видения жизни творческой личностью: способность быть внутри реальности и в то же время видеть все со стороны — придает уникальный характер позиции писателя, сообщает особую ценность его творениям», - писала Зегерс [31; 100].

Конкретные символы в произведениях А. Зегерс участвуют в структурировании единого символического пространства. В каждом произведении образуется целая система символов, при этом несколько из них имеют наибольшее значение в тексте, являются основными. Каждый из основных символов создает четкий космос смысловых значений, который, тем не менее, не полностью замкнут, символы дополняют друг друга, образуя вариативность и многомерность смысла произведения. Кроме того, символы каждого конкретного произведения пересекаются с символами других произведений данной эпохи и соотносятся с определенной традицией. Интерес к учению Христа не иссякает, и литература XX века вновь и вновь возвращается к теме христианства, а писатели в очередной раз по-своему переосмысливают и перерабатывают библейские и евангельские темы. Это явление не случайное, оно органически вписывается в длительную традицию, восходящую еще к средним векам, и всегда будет привлекать пристальное внимание ученых. Особенность литературной интерпретации христианских мотивов и ее достоинство в том, что она всегда имеет глубоко личный, индивидуальный характер. Религиозная традиция и поэтическое мироощущение находятся во взаимодействии, дополняя и обогащая друг друга, производят такой эффект на читательское сознание и восприятие, какой не могут произвести по отдельности. Во второй половине XX века доминирующей становится писательская установка на глубину читательского проникновения в сложные и противоречивые пласты действительности, на диалогичность в противовес монологичности. Это относится и к интерпретации христианской тематики, что обуславливает актуальность настоящей работы. Использование мотивов христианства и Анной Зегерс не подвергалось до настоящего времени специальному исследованию.

Более того, у критиков сложилось устойчивое мнение, что Зегерс и христианство почти несовместимы, что подобное рассмотрение вопроса обывательском сознании творчество соцреалист Анна Зегерс и Библия - две вещи несовместные. На момент активного изучения творчества писательницы этот принцип приобрел статус аксиомы. Десятки лет существовало предубеждение, что писательница - антинацист могла обращаться к Священному Писанию только для того, чтобы противопоставить свое жизнеутверждающее мироощущение мертвым религиозным догмам, ибо «там, где силен человек, — нет места богу» [41; 3-47]. Необходимо освободить Зегерс от навязанного ей статуса. Христианство навсегда осталось для Зегерс одной из самых привлекательных идей, выработанных человечеством в процессе развития, однако идеей «неправильно» понятой людьми, которые используют религию в корыстных интересах, для манипулирования друг другом и достижения собственных целей. Отсюда - неприятие Зегерс любой «организованной» религии, индивидуальные, глубоко личные отношения с Богом, часто на грани бунта, учитывая, что тема Бога была смело подхвачена антинацистской социал-демократической партией Гитлера, приведшей страну к гибели и морально-эстетическому растлению.

Исследование также показало, что интерпретация прозы Зегерс должна осуществляться в контексте Библии во многом сформировавшей язык проанализированных произведений. Перенесение библейского текста в текст прозаический связано и с формированием, оформлением особой поэтики, которая балансирует между сакральным и мирским. Наиболее адекватным и органичным способом выразить себя в религиозном для писательницы оказывается использование библейских образов, мотивов, сюжетов. «Священное и мирское» сочетается, например, в образе Катарины, священнике Крейце в роман «Спасение».

Особенности поэтики проанализированных произведений можно рассмотреть в разных аспектах. Прежде всего, это аспекты образа и жанра. Образ во многих указанных произведениях носит необычный характер: это значит, что образ основан на совмещении несовместимого, что вербально выражается в использовании антонимичных рядов или рядов синонимов, внутри которых слова-синонимы приобретают антонимичные коннотации. Мы рассмотрели вопрос того, что проза Зегерс ориентирована на текст Библии. Библия и христианство, в свою очередь, строятся именно на противопоставлении и одновременно соединении земного и небесного. Уже в иудаизме (и в Ветхом Завете) отношения Бога и человека осмысливаются как отношения двух миров. Все Священное Писание строится на принципе двоимирия. И этот принцип мы встретим и у Зегерс.

Двоемирие является принципом христианства как религии спасения, и этот принцип порождает христианскую поэтику и символику. Новый Завет, в особенности Евангелие, парадоксален по своей сути. В качестве примера можно привести слова из Евангелия от Матфея, Мф.5:44: «Любите врагов ваших, благословляйте проклинающих вас, благотворите ненавидящим вас и молитесь за обижающих вас и гонящих вас» [8; 61]. И сама евангельская история о том, как безгрешный и чистый Христос умирает за грешных людей, непонятна и нелогична с точки зрения разума. Некоторые особенности поэтики проанализированных произведений Зегерс невозможно понять без осмысления не только библейского контекста, но и того религиозного контекста, в котором создавались эти произведения. Творчество стало для писательницы сознательной ареной духовной борьбы за свободу и уважение достоинства человеческой личности в период нацизма. Их эстетические позиции отстаивали уникальность и неповторимость каждой человеческой личности. Эти гуманистические духовные позиции сродни библейским канонам. Как уже указывалось во Введении на одну из важнейших особенностей творчества Анны Зегерс - на исключительную роль образов-символов в формировании художественной модели, в полной мере выражающей их религиозную духовность. Библейская символика, нередко восходящая к мифопоэтическим архетипам и элементам мышления, становится организующим центром системы Зегерс и функционирует как источник универсальных художественных, эстетических и культурологических моделей, оптимальных для постижения и преобразования онтологических законов мироздания и основ человеческой духовности.

Однако, несмотря на многочисленные интертекстуальные проекции и параллели, очевидно постоянное стремление Зегерс к секуляризации библейского пратекста, что выражается в смещении целого ряда важнейших его смысловых акцентов и придании религиозной символике новой семантической модальности. Сопоставляя мотивы, образы и ситуации ранних произведений Зегерс с ветхозаветными (грехопадение, рай на земле, всемирный потоп, семантика цвета, роль деревьев и т.д.) и новозаветными сюжетами и символами (образы нового Искупителя и архангела Михаила, литургические параллели, символика крестной смерти, мотивы конца света, второго пришествия, Страшного суда и т.д.), можно утверждать, что в художественном универсуме Зегерс текст Священного Писания функционирует как своеобразный «аксиологический эталон», с помощью которого интерпретируется прошлое и настоящее.

Библейская сюжетика, символика и метафорика в прозе Зегерс рассматриваемого периода отличается предельной адогматичностью. Между тем, традиционные

христианские ценности (милосердие, доброта, всепрощение, любовь к ближнему) остаются для писательницы незыблемыми.

Идеалы библейских символов и образов являются той составляющей художественного мира Анны Зегерс, без которой духовная природа ее творчества не может быть осмыслена в полной мере. Зарождение религиозной концепции в прозе Анны Зегерс возникает путем напряженного духовного стремления осмыслить итоги грандиозных экспериментов, проводившихся в стране в 30-е годы 20 века.

Итак, фашизм будучи откровенным злом, сам того не ведая, дал толчок развитию немецкого крыла соцреализма в его лучшем виде. И Зегерс – его эталонный представитель с ярко выраженными чертами литературного направления соцреализма.

## Список литературы

1. Аверинцев, С.С. Словарь / С.С. Аверинцев. - 2-е изд., испр. - Киев: Дух и Литера, 2001. - 912 с.
2. Адмони, В.Г. Поэтика и действительность / В.Г. Адмони. – Л.: Советский писатель, Ленинградское отделение, 1975. - 312 с.
3. Арендт, Х. Вирус тоталитаризма / Х. Арендт // Социс. - 1989. - №5. – С.19.
4. Ауэрбах, Э. Мимесис. Изображение действительности в западноевропейской литературе / Э. Ауэрбах. - М.: Прогресс, 1976. – 470 с.
5. Барт Р. Мифологии / Р. Барт: пер. с фр. С. Зенкина. – М.: Изд-во им. Сабашниковых, 2000. - 320 с.
6. Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета. - М.: Российское Библейское общество, 2001. - 1237 с.
7. Бобков, К.В. Символ и духовный опыт православия / К.В. Бобков, Е.В. Шевцов. - М.: ТОО «ИЗАН», 1996. - 312 с.
8. Большой путеводитель по Библии / пер. с нем. - М.: Республика, 1993. - 480 с.
9. Борозняк, А.И. Историки ФРГ о нацизме / А.И. Борозняк // Новая и новейшая история. - 1997. - №1. - с. 19.
10. Брилл, Т. Свет: воздействия на произведения искусства / Т. Брилл; под ред. Л.В. Левшина. - М.: Мир, 1982. - 303 с.
11. Веселовский, А.Н. Историческая поэтика / А.Н. Веселовский. – М.: Высшая школа, 1989. - 648 с.
12. Вольф, Ф. Годы и люди: Перевод с немецкого / Ф. Вольф; сост. и автор предисловия В.Н. Девенин; [коммент. А.А. Гугнина]. - М.: Прогресс, 1988. - 376 с.
13. Выбор пути. Литературы Европейских социалистических стран в первые послевоенные годы / ред. А.А. Гугнин, В.А. Хорев. - М.: Издательство «Наука», 1987. - 320 с.
14. Выбор пути. Литературы Европейских социалистических стран в первые послевоенные годы / ред. А.А. Гугнин, В.А. Хорев. - М.: Издательство «Наука», 1987. - 320 с.
15. Галкин, А.А. О фашизме и его сущности, корнях, признаках и формах проявления / А.А. Галкин // Полис. - 1995. - №2. - с. 3.
16. Гальперин, И.Р. Текст как объект лингвистического исследования / И.Р. Гальперин. - М.: КомКнига, 2007. - 144 с.

17. Гете, И. В. Учение о цвете / И.В. Гете. - Л.: Кругъ, 2012. – 496 с.
18. Гонсалес, А. История христианства. Т.2. - [Электронный ресурс]. - Режим доступа: [http:// www.skomar2006.narod.ru/biblioteka.html](http://www.skomar2006.narod.ru/biblioteka.html)).
19. Государство и церковь в 20 веке: эволюция взаимоотношений политической и социокультурный аспекты. Опыт России и Европы / отв. ред. А. И. Филимонова. - М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2011. - 464 с.
20. Греймас, А.-С. Структурная семантика: Поиск метода / А.-С. Греймас. - М.: Академический Проект, 2004. - 368 с.
21. Ермолин Е.А. Мифокритика [Электронный ресурс] / Е.А. Ермолин. - Режим доступа: <http://www.academia.edu/1508701/%D0%9C%D0%B8%D1%84%D0%BE%D0%BA%D1%80%D0%B8%D1%82%D0%B8%D0%BA%D0%B0>, свободный
22. Зарубежная литература. Проблемы метода. Выпуск 4. Философские и эстетические традиции в зарубежных литературах. Межвузовский сборник / под ред. И.П. Куприянова. – С-Пб: Издательство С.-Петербургского университета, 1995.-149 с.
23. Зачевский, Е.А. «Группа 47» и становление западно-германской литературы / Е.А. Зачевский. - Л.: Издательство Ленинградского университета, 1989. - 152 с.
24. Зегерс А. Решение. / Анна Зегерс // Собрание сочинений: в 6 т. / пер. с нем., [коммент. Т. Мотылевой]. - М.: Художественная литература, 1983. – 5 т. - 502 с.
25. Зегерс, А. Восстание рыбаков в Санкт - Барбаре. Соратники. Путь через февраль / Анна Зегерс // Собрание сочинений: в 6 т. - Пер. с нем. - [вступит. статья и коммент. Т.Л. Мотылевой]. - М.: Художественная литература, 1982. -1 т. - 447 с.
26. Зегерс, А. Избранные рассказы и повести / Анна Зегерс // Собрание сочинений: в 6 т. - Пер. с нем.; [коммент. Т. Мотылевой] - М.: Художественная литература, 1984. - 6 т.- 367 с.
27. Зегерс, А. Мертвые остаются молодыми / Анна Зегерс // Собрание сочинений: в 6 т. - Пер. с нем.; [коммент. П. Топера] - М.: Художественная литература, 1984. - 4 т.- 527 с.
28. Зегерс, А. Оцененная голова. Спасение. / Анна Зегерс // Собрание сочинений: в 6 т.; пер. с нем., [коммент. И. Голика]. - М.: Художественная литература, - 1982. - 2 т. - 527 с.
29. Зегерс, А. Седьмой крест. Транзит. / Анна Зегерс // Собрание сочинений: в 6 т.; пер. с нем. - М.: Художественная литература, 1981. - т.3. - 559 с.
30. Зегерс, А. Спасение. / Анна Зегерс // Собрание сочинений: в 6 т.; пер. с нем. [коммент. И. Голика]. - М.: Художественная литература, 1982. – 5 т. - 390 с.

31. Зорина, И. Момент узнавания / И. Зорина // Иностранная литература. - 1978. - №2. - с. 190.
32. Иванов, Вяч. И. Собрание сочинений : в 6 т. / Вяч. И. Иванов. - Брюссель, Foyer oriental chretien, 1974. – 2 т. - 536 с.
33. Иллюстрированная полная популярная библейская энциклопедия . - М.: Издание Троице-Сергиевской Лавры, 1990; Холл Дж. Словарь сюжетов и символов в искусстве / Пер. с англ. - М.: КРОНПРЕСС, 1996. – 508 с.
34. Ильин, И.А. Собрание сочинений: в 10 т. / И.А. Ильин. Путь духовного обновления; Основы христианской культуры; Кризис безбожия. - М.: Русская книга, 1993. - 1 т.- 400 с.
35. История литературы ГДР. Академия наук СССР. Институт литературы им. А.М. Горького / ред. А.Л. Дымшиц, Г.Л. Егорова. - М.: Издательство «Наука», 1982. - 543 с.
36. Каграманов, Ю. О свастике, что завертелась в другую сторону / Ю.О. Каграманов // Дружба народов. - 2000. - №6. – С. 23.
37. Капустин, Н.С. Особенности эволюции религий: на материалах древних верований и христианства / Н.С. Капустин. - М.: Мысль, 1984. – 222 с.
38. Кола, Д. Артикуляции политики: в 3-х частях / Д.Кола // Политическая социология. - М.: Вест мир, ИНФРА-М, 2001. - Ч. 3
39. Краткая литературная энциклопедия: в 9 т. - М.: Советская энциклопедия, 1972. - 7 т. - 1008 с.
40. Кузьмина, Н.А. Интертекст и его роль в процессах эволюции поэтического языка / Н.А. Кузьмина. - М.: КомКнига, 2007. - 272 с.
41. Лейдерман, Н. Траектории «экспериментирующей эпохи» / Н. Лейдерман // Вопросы литературы. - 2002. - № 4. - с. 47.
42. Лейтес, Н.С. От «Фауста» до наших дней. Из истории немецкой литературы: книга для учащихся старших классов / Н.С. Лейтес. - М.: Просвещение, 1987. - 223 с.
43. Лейтес, Н.С. Романы Анны Зегерс / Н.С. Лейтес. - Пермский гос. ун-т им. А. М. Горького, Кафедра зарубежной литературы. - Пермь : Перм. гос. пед. ин-т, 1966 . - 104 с.
44. Ленин, В.И. Полное собрание сочинений: в 55 т. / Владимир Ильич Ленин. – М.: Издательство политической литературы, 1958. - т. 12. - с. 504

45. Литературно-художественное издание. Зарубежная эстетика и теория литературы 19-20 вв. Трактаты. Эссе. Статьи / под ред. Г.К. Косикова. - М.: Издательство Московского Университета, 1987. - 509 с.
46. Литературный энциклопедический словарь / под общ. ред. В.М. Кожевникова, П.А. Николаева. - М.: Сов. энциклопедия, 1987. - 752 с.
47. Лосев, А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. - 2-е изд., испр. - М.: Искусство, 1995. - 320 с.
48. Луков, В. А. Литературная герменевтика [Электронный ресурс] / В.А. Луков //Знание. Понимание. Умение – 2007. - № 3. – Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/literaturnaya-germenevtika>
49. Лотман, Ю. М. Символ в системе культур. Избранные статьи / Ю.М. Лотман. - Таллин: Александра, 1992. - 235 с.
50. Малашенко, А. Фашизм почти не виден? Три тенденции политического экстремизма / А. Малашенко // Российские вести. - 1995. - 5 ноября.
51. Манн, Т. Собрание сочинений: в 10 т. / Томас Манн. - М.: Художественная литература, 1961. - 10 т. - 508 с.
52. Маркс, К., Энгельс, Ф. Об искусстве: в 2 т. / Карл Маркс, Фридрих Энгельс. - М.: Искусство, 1957. - т.1. - 624 с.
53. Мелетинский Е.М. Поэтика мифа / Е.М. Мелетинский. - М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 1995. - 408 с.
54. Млынник, Ч. Приглашение к фашизму / Ч. Млынник // Наш современник. - 1995. - №5. - С.16.
55. Могилева, Т. Наследие Горького и современная зарубежная литература / Т. Могилева // Новый мир. - 1947. - № 11. - С.15.
56. Мотылева, Т. Л. Послесловие к роману А. Зегерс «Решение» / Т.Л. Мотылева. - М.: Прогресс, 1961. - 641 с.
57. Мотылева, Т.Л. Анна Зегерс. Личность и творчество / Т.Л. Мотылева. – М.: Художественная литература, 1984. - 399 с.
58. Мотылева, Т.М. Толстой и художественные искания зарубежных писателей XX века / Т.М. Мотылева // Иностранная литература. - 1978. - №1. - С. 25.
59. Ницше, Ф. Веселая наука / Ф. Ницше. -М.: Издательство «Фолио», 2013. - 560 с.
60. Новиков, А. Фашизм как форма некрофилии / А. Новиков // Новый мир. - 1994. - №6. - С.5.

61. Огнев, В. Семь тетрадей: Этюды о литературах социалистических стран Европы / В. Огнев. - М.: Худож. Лит., 1987. - 447 с.
62. Орвин, Д. Искусство и мысль Толстого: 1847-1880 / Донна Орвин; пер. с англ. и науч. ред. А. Г. Гродецкой. - СПб.: Академический проект, 2006. - 304 с.
63. Пивоваров, Д.В. История и философия религии: учебное пособие / Д.В. Пивоваров, А.В. Медведев. - Екатеринбург, Нижневартговск: Изд-во Урал. ун-та, Изд-во Нижневартг. пед. ин-та, 2000. - 408 с.
64. Пикер, Г. Застольные разговоры Гитлера / Г.Пикер; под общ. ред. И.М. Фрадкина. - Смоленск: Русич. - 1993. - 218 с.
65. Повести и рассказы писателей ГДР: в 2 т. / пер. с нем. сост. Н. Бунина, предисл. И. Млечиной. - М.: Художественная литература, 1973.– 1 т. – 428 с.
66. Политическая наука: словарь-справочник : мультимедийное учебное пособие / авт. и сост.: И.И Санжаревский. - 4-е изд., испр. и доп. – Тамбов, 2014.
67. Попова, И.М. Проблемы современной литературы: курс лекций / И.М. Попова, Л.Е. Хворова. - Тамбов, Издательство ТГТУ, 2004. - 258 с.
68. Проблема характера в литературе зарубежных стран: Сб. научн. тр. / Свердлов. пед. ин-т. - Свердловск, 1988. - 128 с.
69. Пронин, В.К. История немецкой литературы: учебное пособие / В.К Пронин. - М.: Университетская книга; Логос, 2007. - 384 с.
70. Пьеге-Гро, Н. Введение в теорию интертекстуальности / Натали Пьеге-Гро; пер. с фр.; общ. ред. и вступ. ст. Г.К. Костикова. - М.: Издательство ЛКИ, 2008. - 240 с.
71. Розеншток-Хюсси, О. Язык рода человеческого / О. Розеншток-Хюсси. - М., СПб.: Университетская книга, 2000. - 604 с.
72. Свасьян, К.А. Проблема символа в западной философии XX в. / К.А. Свасьян. - Ереван: Изд-во АН АрмССР, 1980. - 226 с.
73. Символ и сознание. Метафизические рассуждения о сознании, символике и языке / под общей ред. Ю.П. Сенокосова, М.: Школа «Языки русской культуры», 1997. - 224 с.
74. Современные славянские культуры: развитие, взаимодействие, международный контекст: материалы Международн. конференции ЮНЕСКО. - Киев, 1982. - 440 с.
75. Стеженской, В.И. Современная немецкая художественная литература / В.И. Стеженской. - М.: Просвещение, 1957. - с. 650.
76. Творчество и жизнь. Литературно-художественная критика в ГДР; пер. с нем., сост. О.В. Егорова. - М.: Издательство «Прогресс», 1976. - 450 с.

77. Фохт-Бабушкин, Ю., Вересаев, В. Живая жизнь / Юрий Фохт-Бабушкин Викентий Вересаев. - М.: Республика. - 1999. – 448 с.
78. Фрай Н. Критическим путем. Великий код: Библия и литература / Н. Фрай // Вопросы литературы – 1991. – №9/10. – С. 159–187.
79. Холл Дж. Словарь сюжетов и символов в искусстве / Дж. Холл; пер. с англ. - М.: КРОНПРЕСС, 1996. – 560 с.
80. Энциклопедия символов, знаков, эмблем / Авт.- сост. В. Андреева, В. Куклев, А. Ровнер. - М.: Локид: Миф, 2000. - 560 с.
81. Энциклопедия символов, знаков, эмблем / Авт.- сост. К. Королев. М.: Эксмо; СПб.: Мидгард, 2005. - 608 с.
82. Юрьева, Л. Новая встреча с Анной Зегерс / Л. Юрьева // Новый мир. – 1980. - № 10. – с. 253-256.
83. Bilke, J. B. Netty Reiling in Heidelberg Anna Segers als Studentin / Jorg Bernhard Bilke. 1920-1924. - In: «Die Horen», 1975 - №3. – S. 14.