

УДК 821.111-1.09

**ФОТОГРАФИЧЕСКИЙ ЭКФРАСИС
В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ СОВРЕМЕННЫХ БРИТАНСКИХ АВТОРОВ**

Ключевые слова: фотография, фотографический экфрасис, фототекстуальность, сюжет, жанр. Статья посвящена экфрасису (словесной репрезентации образов других видов искусств в литературном произведении), явлению, получившему особое распространение в последние десятилетия ввиду интермедийности современной литературы. Предметом анализа в статье стал фотографический экфрасис в ряде произведений современных английских авторов. Выявлены типы экфрасисов, рассмотрены их функции в художественной ткани произведений.

Изучение взаимодействия литературы с другими видами искусства, являющееся одним из традиционных направлений литературоведческих исследований, стало особенно популярным в последние десятилетия XX века в связи с интермедийностью литературы постмодернизма. Самым распространенным проявлением связи художественного произведения с другими видами искусства является экфрасис, или экфраза. Ведущими теоретиками экфрасиса (П.Вагнером, Ж.Хетени, Л.Геллером, Т.Митчеллом и др.) предлагаются разные определения экфрасиса, но в своем большинстве они представляют собой вариации простой и ясной формулировки, предложенной Дж.Хеффернаном, автором большого исследования, посвященного экфразам и охватывающего историю европейской литературы от Гомера до Эшбери, которая гласит: экфрасис – это словесное представление визуальной образности (*verbalre presentation of visualre presentation*) [8, p. 3]. Уточнения, предлагаемые другими авторами исследований экфрасиса, касаются, в основном, сферы его действия, видов визуального образного, типов словесного воспроизведения и его роли в структуре текста. Тем не менее, существуют разные точки зрения на то, описание каких произведений можно относить к экфрасису. Так, Н.В.Брагинская ограничивает экфрасис только описанием “сюжетных изображений” [2, с. 264], в то время как другие (например, Л. Геллер) считают, что экфрасисом можно называть словесное воспроизведение не только “застывших” объектов, но и “временных”: кино, танца, пения, музыки, а также “несловесные воспроизведения визуальности и музыки” [1, с. 7].

Как отмечает Н. С. Бочкарева, термин “экфрасис”, который возник еще в античности и в XIX столетии использовался в классической филологии, в XX веке распространился на анализ литературы нового времени, а на рубеже XX-XXI вв. это понятие переживает настоящий бум [1, с. 5]. Об интересе к экфрасису свидетельствуют многочисленные публикации, посвященные данному явлению (прим. 1), а также научные конференции и симпозиумы, где обсуждаются вопросы истории, теории и функционирования этого явления (прим. 2). Интерес к экфрасису проявляется и белорусским литературоведением (прим. 3).

Существуют разные подходы к классификации экфрасиса. Н.Г.Морозова, например, предлагает типологию экфрасиса в зависимости от вида искусства – живописный, скульптурный, архитектурный и музыкальный экфрасис; от объема — подробный и сжатый; от места в композиции произведения — локальный и рассредоточенный и т. д. [3, с.3]; Н.В.Брагинская делит экфрасис по способу предъявления на диалогический (диалог перед изображением, построенный по принципу беседы учителя с учеником) и монологический (от лица одного персонажа) [2, с. 280]. Я.В.Яценко предлагает рассматривать прямые и косвенные экфрасисы, относя к прямым экфрасисам обозначение и описания визуального материального объекта, в то время как под косвенным имеется в виду лишь использование мотивов визуального произведения для создания словесного образа [4, с. 47]. Есть и другие подходы к классификации экфрасиса.

В последнее время термин «экфрасис», изначально сводившийся, в основном, к описанию предметов живописи и скульптуры, получает более расширенное значение. Так, по мнению Я.В.Яценко, объектом экфрасиса могут быть произведения 1) изобразительного искусства: живописи, графики, скульптуры, художественной фотографии; 2) неизобразительного искусства: архитектуры, ландшафтного и интерьерного дизайна, декоративно-прикладного искусства (мелкая пластика, маска, кукла, мебель; 3) синтетического искусства, например, кино; а также 4) репрезентации артефактов, которые произведениями искусства не являются: фото, популярная печатная продукция (этикетки, реклама, открытки), графика в научно-популярных изданиях и т. д. [4, с. 45]. Мы разделяем данную точку зрения, тем более что тексты произведений современной литературы демонстрируют взаимосвязь с разными видами материальных артефактов, фотографии в том числе.

Взаимодействие текста и фотографии – довольно распространенное явление в современной литературе. Как пишет Ф. Бруней, есть много свидетельств того, что в двадцать первом веке фотография или, по крайней мере, некоторые из самых значимых ее разновидностей сливаются с литературой, а литература, в свою очередь, обращается к фотографии за обновлением источни-

ков и форм, что привело к появлению своего рода гибрида – фотолитературы, или фототекстуальности [7, с.11]. Успешная гибридизация обоих искусств (фотографии и литературы), является, по его мнению, самым главным достижением современности [7, с. 114].

Рассмотрим вкратце следующие десять произведений современных английских авторов, в которых присутствует фотографический экфрасис, т. е. словесное воспроизведение фотоизображений. Это романы «Вне этого мира» (Outofthis World, 1988) Грэма Свифта, «Мастер Джорджи» (Master Georgie, 1998) Берилл Бейнбридж, «Фотография» (The Photograph, 2003) Пенелопы Лайвли, «Двойное видение» (Double Vision, 2003) Пэт Баркер, «Пока не выпал дождь» (The Rain Before It Falls, 2007) Джонатана Коу и «Столица» (Capital, 2012) Джона Лэнчестера, а также книга Рэйчел Сейферт «Темная комната» (The Dark Room, 2001), состоящая из трех новелл, названных по имени главных героев – «Гельмут», «Лора» и «Миха», и глава под названием «Затвор» (The Shutter) из романа Адама Торпа «Алвертон» (Ulverton, 1992).

В романах «Фотография», «Столица» и новелле «Миха» фотография является завязкой, своего рода пусковым механизмом, дающим толчок движению сюжета. Так, в романе «Фотография» его герой Глин Питерс, известный специалист по истории английского ландшафта, находит среди своих многочисленных бумаг папку с надписью «Хранить», сделанную рукой его жены, а в ней – конверт и снимок, на котором запечатлена компания из пятерых человек. Фотография становится завязкой сюжета остропсихологического романа, герой которого в ходе расследования обстоятельств, связанных с ней, начинает не только понимать истинный характер своей покойной жены и причины ее самоубийства, но и самого себя, осознавать свой эгоизм и эмоциональную глухоту.

Таковую же роль играет фотоснимок в новелле Р.Сейферт «Миха», где ее герой, наш современник, вооружившись семейной фотографией, пытается выяснить, участвовал ли его дедушка, служивший в частях СС, в истреблении евреев на территории Беларуси. Начавшись как семейная история, новелла перерастает в психолого-нравственное исследование, проникнутое антивоенным пафосом.

Роман «Столица» Дж. Ланчестера открывается сценой тайного фотографирования самых частных домов на одной из лондонских улиц, владельцы которых вскоре начинают получать открытки с изображением их владений и интригующей надписью «Нам нужно то, что есть у вас» (We want what you have). Личность таинственного фотографа и его мотивы становятся известны только к концу романа благодаря, частично, действиям профессионального сыщика. Фотография, таким образом, является элементом сюжета детективного романа, а отношение к ней ее адресатов становится одним из способов раскрытия характеров персонажей.

Иную роль в структуре произведений играют фотографии в романах «Мастер Джорджи» Б.Бейнбридж, «Пока не выпал дождь» Дж. Коу, новелле «Лора» Р.Сейферт и главе «Затвор» А.Торпа. Если в ранее рассмотренных произведениях фигурировала одна фотография (или однотипные, как в «Столице»), то в этих четырех сюжет строится на серии фотоснимков. Роман Бейнбридж, действие которого происходит в середине XIX века, и основные события связаны с Крымской войной 1853-1856 гг., состоит из шести глав, названных «пластинками» (plates), которые представляют собой монологи трех персонажей, каждый из которых добавляет что-то к образу главного героя – врача и фотографа-любителя Джорджа Гарди. Ключевым моментом каждого из рассказов является какой-нибудь снимок, определяющий название главы. Как известно, именно во время Крымской войны впервые в истории фотографические снимки стали как средством информации, так и формой общественного воздействия, в первую очередь, военной пропаганды. Особенно показателен в этом плане абсурдно-трагический заключительный эпизод романа, в котором тело убитого Джорджи сажают в группу солдат, чтобы сделать «хорошо сбалансированный» снимок для газеты.

На серии фотографий строится сюжет романа Джонатана Коу «Пока не выпал дождь». Ее героиня 73-летняя Розамунд перед смертью отбирает из своего альбома двадцать фотоснимков и читывает на магнитофон рассказы, связанные с каждым из них, надеясь, таким образом, помочь своей юной незрячей родственнице узнать свои корни. Рассказы Розамунд, комментирующие снимки и охватывающие более чем пятидесятилетнюю семейную историю, – это попытка преодолеть временную ограниченность фотографии, выйти за рамки конкретного изображения, вскрыть подтекст запечатленного на пленке образа и, в конце концов, придать смысл запутанным жизненным ситуациям.

Фотографии постоянно фигурируют и в новелле «Лора» Р. Сейферт, которая повествует о трагической одиссее пятерых немецких детей, пробирающихся через уже поделенную на зоны послевоенную Германию к своей бабушке. Во-первых, это семейные фото, которые Лора бережно хранит в дороге, во-вторых, это снимки, которые она видит на пути в Гамбург, – фотографии жертв фашистских лагерей смерти, которые Лора, вслед за многими взрослыми, сначала принимает за фальшивки, сделанные американцами для того, чтобы опорочить немцев. В-третьих, это фотографии эсэсовцев, совершавших эти преступления, среди которых, как она начинает понимать, мог быть и ее горячо любимый отец. В-четвертых, это фотография убитого еврея, которую присвоил и выдавал за свою Томас – человек, помогавший детям и не раз спасавший их от смерти в дороге.

Двенадцатилетней девочке трудно разобраться в этом сплетении противоречивых фактов и явлений. Фотографии как бы отражают этапы инициации подростка в сложный трагический мир, сотворенный взрослыми.

Глава «Затвор» является частью романа А. Торпа «Алвертон», охватывающего трехсотлетнюю историю вымышленной деревни, расположенной на меловых холмах где-то к югу от Оксфорда. Само название главы, датированной 1859 годом, ассоциируется с искусством фотографии, так как означает деталь фотоаппарата. Безымянным автором и фотографий, и комментариев к ним выступает жительница Алвертона, хорошо знающая все достопримечательности деревни, ее жителей и ее историю. На фотографиях запечатлены самые живописные места Алвертона – вымышленная река Фогборн, мосты, дорога, аристократическая усадьба, а также портреты, в том числе групповые, некоторых из его обитателей – крестьянки, школьного учителя, священника, слуг. Год, которым датирована эта глава, выбран Торпом не случайно. Как утверждает Бруней, именно 1850-е годы были «золотым веком» фотографии, которая была изобретена за два десятилетия до этого [7, с.47]. Торп делает свою героиню рупором идей и взглядов на фотографию, распространенных в середине XIX века и изложенных, в первую очередь, в книге Уильяма Генри Фокса Талбота «Кисть природы»/ «Карандаш природы» (The Pencil of Nature, 1844-1845). Она, по мнению Бруней, стала первой фотографической книгой, первой встречей фотографии с книгой, так как Талбот сам комментировал фотографии, включенные в его книгу. Таким образом, вымышленные фотографии и комментарии к ним имеют двойную функцию в качестве элементов исторического романа, каким является «Алвертон». Во-первых, фотографии, запечатлевшие виды деревни и портреты ее обитателей, выступают как средство документации, во-вторых, эту главу можно рассматривать как регистрацию состояния и восприятия искусства фотографии в первые десятилетия его существования.

Героями трех остальных произведений – новеллы «Гельмут» Р. Сейферт и романов «Вне этого мира» Г. Свифта и «Двойное видение» П. Баркер – также являются фотографы. Являясь свидетелями трагических событий, они уверены, что «Without the camera the world might start to be believe» [9, с.107], то есть, рассматривают свою работу как создание летописи эпохи, однако каждый из них по-разному воспринимает запечатлеваемые им события. Гельмут – молодой немец, воспитанный в нацистском духе. Из-за своего увечья он не попадает на фронт, что усугубляет его ощущение собственной вины за то, что он не может доказать свою преданность вождю нации и внести свой вклад в победу Третьего рейха. Оставшись в Берлине, он запечатлевает на пленке его меняющийся облик – сначала торжественные проводы солдат на фронт, затем исход берлинцев и, наконец, лишения людей, оставшихся в разрушенном, разбомбленном городе, но его восприятие событий словно ограничено видеокамерой; он не в состоянии охватить, проанализировать и понять суть трагедии.

Роман Г.Свифта «Вне этого мира» охватывает более пятидесяти лет, начиная с событий Первой мировой войны. «Through the complicated technique of the photographer, different layers of long, dark, twentieth-century history are set into a postmodern collage», пишет о романе английский литературовед Мальколм Брэдбери [6, с.434]. «Вне этого мира» – это, с одной стороны, психологический роман, в котором прослеживаются сложные семейные коллизии, с другой, своего рода трактат по эстетике, разрабатывающий образ человека, преданного своей профессии, размышляющего о цели своей деятельности и об ее этической стороне, об общественном предназначении фотографии и т. д. Работая в разных горячих точках, фотожурналист Гарри, главный персонаж романа, становится свидетелем того, как делается история, что заставляет его задумываться над многими моральными, политическими, философскими вопросами. Роман затрагивает многие аспекты журналистской этики: цель репортажных снимков, свободы выбора объектов репортажа и их интерпретации, мотивы риска, которому подвергают себя фотографы, соотношение профессионального долга и гуманности и др. Герой Свифта проходит довольно болезненный пересмотр своих взглядов и принципов. И его размышления о развитии фотографии от монохромной сепии, когда весь мир представлял в одном коричневом цвете, и затем от черно-белого к многоцветному фото как бы отражают эволюцию его мировосприятия. Он перестает воспринимать мир как четко контрастный, как воплощение противостояния добра и зла и начинает видеть его во множестве оттенков и полутонов (прим. 4).

Еще одна проблема, которую поднимает Свифт в романе, – это меняющаяся роль СМИ, фотожурналистика в том числе, в современном мире. Устами своего героя писатель говорит, что на смену мифам, воспринимавшимся через искусство и литературу, приходят новые, те, в создании которых главную роль играют СМИ. Фотожурналистика, как одна из них, больше не довольствуется подчиненной ролью зеркала реальности, она сама создает реальность, которая вследствие своей оперативности и вседоступности доверчиво воспринимается человечеством как подлинная, что способствует манипулятивной функции СМИ.

Подобные проблемы затрагиваются и в романе Пэт Баркер «Двойное видение», один из героев которого – фотожурналист Бен Фробишер, погибший во время съемок в Афганистане. Одна из возможных интерпретаций названия этого романа ассоциируется с проблемой, ставшей чрезвычайно актуальной в наше время, а именно с этической стороной изображения и созерцания насилия, а для

художника и фотографа, в частности, военного фотокорреспондента, это выбор между неприятием насилия и необходимостью его регистрации. Такая двойственность видения проблемы проявляется и в том, что, с одной стороны, эпиграфом к роману Баркер взяла слова, сопровождающие картину Франсиско Гойя: «Nose puede mirar. One cannot look at this. Yo lo vi. I saw it. Esto es lover dadero. This is the truth», что подчеркивает важность изобразительного искусства, в данном случае, роль фоторепортажа в регистрации правды жизни, какой бы жестокой она ни была. С другой стороны, в «Заметке от автора» Баркер отмечает, что она многим обязана книге Сьюзан Зонтаг «О боли другого», где та негативно оценивает роль фотографии: "Taking photographs has setup a chronic voyeuristic relation to the world which levels the meaning of all events" [5, с. 308]. Ссылаясь на этих два противоположных взгляда, Пэт Баркер подчеркивает сложность и неоднозначность визуальных образов, утверждает в данном случае двойное видение роли фоторепортажа и, шире, СМИ в целом.

Тот факт, что в большинстве из рассмотренных нами произведений главными героями являются профессиональные фотографы, дает основание говорить о новой жанровой разновидности *Kunstlerroman*'a – романе о фотографе. О его близости к исходному жанру говорит наличие сходных проблем: предназначение фотографии и миссия человека, занимающегося ею, конфликт между призванием и долгом, творческая свобода, ложное и истинное в изображаемом, этическая сторона этого вида деятельности. Но особенностью такого романа является наличие проблемы соотношения события и факта, то есть, степени объективности изображаемого. Представленный выше анализ десятка произведений, которые можно отнести к образцам фототекстуальности, позволяет сделать ряд выводов.

В рассмотренных произведениях упоминаются практически все основные жанры фотографических работ – фотопортрет (как индивидуальный, так и групповой), фоторепортаж, фотопейзаж, жанровая сцена, серия фотографий и т. д., описания которых в художественных текстах различаются объемом и полнотой. Подробные описания фотографий присутствуют в романах «Мастер Джорджи», «Пока не выпал дождь», «Фотография», в главе из романа «Алвертон» и новелле «Миха», что дает основания отнести их к группе прямых экфрасисов, при этом наиболее развернутым предстает словесное воспроизведение визуальных образов в «Затворе» А. Торпа. Фотографии, которые фигурируют в романах «Вне этого мира», «Двойное видение» и новеллах «Гельмут» и «Лора» относятся скорее к косвенным и свернутым экфрасисам, так как их присутствие практически ограничивается упоминанием их наличия, но при этом они являются неотъемлемой частью дискурса данных произведений.

Фотографические экфрасисы выполняют целый ряд функций в тексте анализируемых произведений: иногда (как в новелле «Миха» и романах «Фотография» и «Столица») они играют роль завязки сюжета, провоцирующей почти детективное расследование. В «Мастере Джорджи» и «Пока не выпал дождь» фотографии выполняют сюжетоструктурирующую функцию, поскольку повествование строится вокруг серии фотоснимков, выхватывающих из жизненных историй лишь самые значительные эпизоды, что приводит к фрагментарности повествования и подчеркивает сложность установления причинно-следственных связей в описываемых событиях и явлениях. В «Мастере Джорджи» и «Вне этого мира» фотографии становятся частью приема многоголосия – семейные истории излагаются разными персонажами, при этом их рассказы также фрагментарны, а в последнем романе и хронологически непоследовательны. При этом комментирование фотографий становится способом самораскрытия характеров героев и создания образов других персонажей. В произведениях, героями которых выступают фотографы («Гельмут», «Вне этого мира», «Алвертон», «Двойное видение», «Мастер Джорджи»), их авторы поднимают актуальные социально-этические, политические, философские и/или эстетические вопросы.

В большинстве из рассмотренных произведений фотоэкфрасис является способом документирования, так как комментируемые снимки запечатлевают важные события мировой, национальной или частной истории. Следует упомянуть также их роль в пространственно-временной организации произведений. В любой из вышеперечисленных (сюжетоструктурирующей, хронологической, характерологической, жанровоопределяющей и т. д.) функций фотографический экфрасис дает возможность разнообразить повествовательные техники, варьировать познавательные стратегии, расширять проблемное поле произведений, одним словом, обогащает и обновляет художественные параметры литературы.

Примечания

1. См., например: «Экфрасис как тип текста» (1977) Н. В. Брагинской, «Пластическая радость красоты: Экфрасис в творчестве акмеистов и европейская традиция» (2000) М. Рубинс, статьи Н. С. Бочкаревой и коллективная монография «Экфрасические жанры в классической и современной литературе» (2014) под ее редакцией, работы западных исследователей (James A. W. Heffernan "Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery" (1993), Wagner, Peter. Icons, texts, iconotexts: Essays on ekphrasis and intermediality (1996), David Carrier. Writing about Visual Art (2003), Cheeke S. Writing for Art: The Aesthetics of Ekphrasis (2010) ит. д.).

2. Конференция в ИРЛИ в 2008 году «Изображение и слово: формы экфрасиса», конференция в МПГУ в 2009 году на тему «Взаимодействие литературы с другими видами искусства» и др.).

3. См., например: Дичковская, Н.С. Традиции экфрасиса в английской литературе / Н. С. Дичковская // Вестник МГЛУ. Сер.1, Филология. – 2010. - №3 (46). – С. 178 – 182; Дзічкоўская, Н. С. Паэтыка экфрасіса ў апавесці В. У. Ластоўскага «Лабірынты» / Н. С. Дзічкоўская // Роднае слова. – 2011. – № 5. – С. 29–32; Дичковская, Н.С. Экфрастический дискурс/ Н.С.Дичковская // Чтение: рецепция и интерпретация: сборник научных статей в 2 ч. / ГрГУ; редкол.: Т. Е. Автухович [и др.]. – Гродно, 2011. – Ч. 1. – С. 215-222; Судленкова, О. А. Роль живописного портрета в литературе романтизма и постмодернизма / О. А. Судленкова // Материалы ежегодной научной конференции преподавателей и аспирантов университета 25-26 апреля 2012 года. В пяти частях. Ч. 5. – С.99 – 101.

4. Подробнее о романе см. нашу статью «Этическая проблематика романа о фотографe» в сб.: Судленкова О.А. Английская поэзия романтизма и современная проза: статьи разных лет / О. А. Судленкова. – Минск : МГЛУ, 2015. – С.103-107.

Литература

1. Бочкарева, Н.С. Введение / Н. С. Бочкарева // Экфрастические жанры в классической и современной литературе: монография / Н. С. Бочкарева, К. В. Загороднева и др.; под общ. ред. Н. С. Бочкаревой. – Пермь : Перм. гос. нац. исслед. ун-т, 2014. – С.5-11.
2. Брагинская, Н.В. Экфрасис как тип текста (К проблеме структурной классификации) / Н.В. Брагинская // Славянское и балканское языкознание: Карпато-восточнославянские параллели. Структура текста. – М.: Наука, 1977. – С. 259 – 283.
3. Морозова, Н.Г. Экфрасис в прозе русского романтизма: автореф. ... дис. канд. филол. наук: 10.01.01 / Н.Г. Морозова. – Новосибирск, 2006. – 25 с.
4. Яценко, Я.В. Образы визуальных искусств в творчестве Джона Фаулза (на материале романа «Волхв»): дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03 / Я.В. Яценко. – М., 2006. – 250 с.
5. Barker, Pat. Double Vision / P. Barker. – L.: PenguinBooks, 2003. – 309 p.
6. Bradbury, Malcolm. The Modern British Novel / M.Bradbury. – L.: Penguin Books, 1994. – 516 p.
7. Brunet, Francois. Photography and Literature / F.Brunet. – L.: Reaktion Books Ltd, 2009. – 173 p.
8. Heffernan, James.A.W. Museum of Words: The Poetics of ekphrasis from Homer to Ashbery. Chicago, London, 2004. – 249 p.
9. Swift, Graham. OutofThisWorld / G.Swift. – L.: Penguin Books, 1988. – 208p.

Volha Sudliankova

Minsk State Linguistic University

e-mail: korsud@mail.ru

Photographic Ekphrasis in the Works by Contemporary English Writers

Key words: photography, photographic ekphrasis, phototextuality, plot, genre.

The article is dedicated to the study of ekphrasis (verbal representation of other arts in a literary work), a phenomenon which has become very popular lately both with writers and scholars due to the intermedial nature of present-day fiction. The research is focused on the use of photographic ekphrasis in the works of several contemporary writers; it analyzes the types of ekphrases and their functions in the literary texts.

М.В. Циновкина, О.П. Осипова

Витебский государственный университет имени П.М. Машерова

e-mail: olgatabakova@rambler.ru

УДК 821.621.1

ЛИТЕРАТУРНЫЕ ОБЪЕДИНЕНИЯ ПОСЛЕВОЕННОЙ ГЕРМАНИИ

Ключевые слова: ГДР, ФРГ, «Группа 47», «Группа 61», кружки рабочей литературы.

В статье характеризуются литературные группы послевоенной Германии, проблема расколотости и разъединенности страны на Западную и Восточную. Пути развития данных объединений, которые зародились и развивались в двух Германиях параллельно, имели, в сущности, мало общего.

История зарождения «Группы 47» началась еще в последние месяцы войны в американских лагерях военнопленных. В марте 1945 г. в США под наблюдением американских властей начал выходить журнал «Дер Руф» на немецком языке. Его авторами, редакторами и читателями были преимущественно немецкие военнопленные. Актив, образовавшийся вокруг журнала, состоял из начинающих публицистов и литераторов, в числе которых были Г.В. Рихтер, А.Андерш, В. Кольбенхоф и др. – будущие члены-учредители «Группы 47». Главной идеей журнала «Дер Руф» была идея единства Германии на основе синтеза буржуазной демократии и социалистической экономики. Несмотря на то, что подобные суждения были подчас довольно поверхностны и свидетельствовали о некотором политическом дилетантизме авторов, своей общей направленностью они вызывали все возрастающее беспокойство американских властей. Журнал «Дер Руф» продержался лишь восемь месяцев, когда американская военная администрация отстранила от участия в нем обоих главных редакторов – Г.В. Рихтера и А.Андерша.

Лишившись трибуны, Г.В.Рихтер не сложил оружия, начав издавать литературно-художественный журнал под названием «Скорпион». Это событие фактически положило начало «Группе 47». Сам руководитель «Группы 47» Г.В.Рихтер заявлял, что далек от мысли отождествлять Группу со «всею современной немецкой литературой», которая не имела ни устава, ни программы и, в отличие от большинства прежних литературных группировок и школ, не издавала никаких манифестов. Что касается практического функционирования Группы, то Г.В.Рихтер имел