

дилось позднее) отхода от «природной лирики» как таковой и осознанного обращения к политической проблематике времени. Это был совсем другой Бэхлер, и участники встречи наперебой выражали свой восторг по поводу столь разительных перемен в его творчестве. Г.В. Рихтер, замечал в одном из писем, что «как поэт Вольфганг Бэхлер смог отпраздновать примечательный "come back" и занять место рядом с Гюнтером Грассом» [10, S. 234].

Такая оценка творчества Бэхлера может показаться завышенной, учитывая место, занимаемое им в истории литературы ФРГ, как, впрочем, и масштабы таланта писателя. Не случайно, вероятно, один из критиков, отмечая в 1990-х годах достоинства творчества поэта, с грустной иронией заметил, что Бэхлер «ни в прошлом, ни позже не получил ни одной достойной упоминания премии» [11]. Возможно, незначительный интерес критиков к творчеству Бэхлера вызван отсутствием в нем агрессивного, шокирующего начала, чего не скажешь, например, о творчестве Грасса или Энциенбергера. В его стихах больше укора, чем гневного обвинения, и, вероятно, поэтому он любим читателями (об этом можно судить по тиражам его книг, выходящих в массовых изданиях), а критиками воспринимается как поэт с чужинкой, недостаточно подходящий для серьезного исследования. Однако именно в этом и заключается прелесть поэзии Бэхлера, и в чужинках, порой, заключается больше жесткой правды, чем в самых революционных стихах.

ЛИТЕРАТУРА

1. Bächler, W. Die Erde bebt noch / W. Bächler // Almanach der Gruppe 47. 1947–1962 / Hrsg.v. H.W.Richter. – Reinbek, 1962.
2. Große, W. Wolfgang Bächler / W. Große // Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur / Hrsg.v. H.L. Arnold. – München, 1978.
3. Bächler, W. Nächte des Jahres 1951 / W. Bächler // Sinn und Form, Berlib. – 1951. – Hift 2.
4. Bächler, W. Der Frucht / W. Bächler // Sinn und Form, Berlib. – 1951. – Hift 2.
5. Richter, H.W. Briefe / H.W. Richter; hrsg.v. S.Cofalla. – München, Wien. 1997.
6. Krolow, K. Die Lyrik in der Bundesrepublik seit 1945 / K. Krolow // Die Literatur der Bundesrepublik Deutschland / Hrsg.v.D. Lattmann. – Zürich, München, 1973.
7. Schwab-Felisch, H. Stimmungswald mit künstlichen Vögeln / H. Schwab-Felisch // Der Tagesspiegel. – Berlin-West. – 10.11.1960.
8. Bächler, W. Ausbrüchen. Gedichte aus 30 Jahren / W. Bächler. – Frankfurt a. M., 1976.
9. Hasenclever, W. Dichter und Richter / W. Hasenclever // Die Gruppe 47. Bericht. Kritik. Polemik. Ein Handbuch / Hrsg.v. R. Lettau. – Neuwied und Berlin, 1967.
10. Dichter und Richter. Die Gruppe 47 und die deutsche Nachkriegsliteratur. – Berlin, 1988.
11. Hüfner, A. Eine Gruselgeschichte. Wolfgang Bächler als Erzähler des Absurden / A. Hüfner // Süddeutsche Zeitung. – 29.03.1990.

Е.А. Зачевский (Санкт-Петербург, СПбГПУ)

НАСКОЛЬКО ОДИНОК ПИСАТЕЛЬ В НАШЕ ВРЕМЯ? НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА ВОЛЬФГАНГА КЁППЕНА И БОТО ШТРАУСА

Одиночество как творческое состояние художника является прописной истиной, которая всеми подтверждается, хотя каждое подтверждение включает в себе особый оттенок, и именно это обстоятельство и представляет огромный интерес при рассмотрении творчества таких аутсайдеров современной немецкой литературы как Вольфганг Кёппен и Бото Штраус. При этом я хотел бы сказать, что я не собираюсь порицать того или иного автора или даже натравливать их друг на друга. Каждый писатель обрабатывает свое поле. Я интересуюсь только тем, как они обрабатывают это поле и чем заканчиваются их полевые работы.

Осознание одиночества как элемента человеческого бытия, не говоря уже о художественном бытии, присуще обоим писателям. Тем не менее, каждый из них воспринимает это состояние по-разному.

Жизнь Кёппена с самого начала была отмечена жалкими условиями существования его семьи. Постоянные причитания матери по поводу их бывшего благосостояния действовали на ребенка угнетающе, вызывали у него чувство неудовлетворенности, горечи; ощущение отверженности породило враждебное отношение Кёппена к филлистерству, к духу верноподданничества мещанского окружения его родного города Грайфсвальда: «В моем городе я чувствовал себя одиноким... Я был никому не нужен, и это мне нравилось... Я хотел быть изгоем... Я хотел быть самим собой, принадлежать себе одному» [1, S. 87 – 90].

Одиночество привело Кёппена к книгам: «Уже ребенком я жил в мире книг. Моим первым кредитором был продавец книг» [2, S. 21]. То, что у мальчика могло бы восприниматься как процесс полового

созревания, в произведениях Кёппена проявилось как жизненная позиция. Уже в его ранних публикациях особое место занимали статьи, посвященные миру цирка, варьете, художественной богемы, то есть о тех людях, которые были отринуты добропорядочным обществом. Много позже он скажет знаменательные слова: «Писатель свободен как птица. С общественной точки зрения он принадлежит к асоциальным типам, к нищим, бродягам, сумасшедшим. Я никогда не стыдился этого класса людей. Возможно, принадлежность к ним является своего рода наградой» [3, S. 56].

В своих рецензиях на книги 30-х годов В. Кёппен постоянно высказывается об особом пути писателя. В статье о Стефане Георге он пишет: «Действительно творческим актом, по своей сути, является одиночество» [4, S. 43]. Первые романы В. Кёппена «История несчастной любви» (1934) и «Стена шатается» (1935) посвящены жизни человека в одиночестве, его склонности к подобному существованию, более того, необходимости оставаться в одиночестве, учитывая политическую ситуацию в стране после прихода к власти нацистов. Что бы человек не предпринимал для избежания этого, все его попытки остаются напрасными. Такова жизнь героев В. Кёппена, их способ существования. Именно это состояние констатируют Сибилла и Фридрих, главные героини романа «История несчастной любви»: «Они оба смеялись, и они знали, что ничто не изменится, и что стена из тончайшего стекла, прозрачная как воздух, возможно, резче всего передающая явление их обоих, останется между ними. Это была граница, которую они теперь признавали» [5, S. 158].

Подобная тенденция сохраняется и в послевоенных романах В. Кёппена, однако она получит новые оттенки, которые в довоенном творчестве только слегка обозначены. В упоминавшейся статье о Стефане Георге В. Кёппен, подтвердив необходимость одиночества для писателя, добавил, что одиночество ни в коем случае не означает «изолированность», «потому что этот совершенный акт пойдет на пользу народу» [4, S. 43]. Всем героям В. Кёппена – Филиппу в «Голубях в траве», Кетенхейве в «Теплице», Фридриху в «Смерти в Риме» – свойственно взрывать границы одиночества. Они стремятся, сознавая нереальность этого стремления, к общности, желая таким образом «принести пользу народу». Однако этот поступок вызывает у них сомнение в необходимости его осуществления. Зигфрид, пожалуй, самый активно действующий герой романа Кёппена «Смерть в Риме», искренне мечтает о сообществе единомышленников с тем, чтобы сделать мир лучше: «И я подумал: если уж ни Адольф (брат Зигфрида. – Е. З.), ни я не умеем жить свободной жизнью, тогда нам нужно объединиться против тех, у кого нет совести, кто в меру своей ограниченности жаждет власти... и, может быть, нам удастся изменить Германию» [6, с. 441]. И дальше: «Как мне хотелось бы во всей молодежи – в юных исследователях, студентах, рабочих, священниках, девушках – почувствовать своих друзей, своих камрадов; но слово "камрад" было навязано мне с юных лет, и оно мне отвратительно. И когда я увидел студентов и рабочих, я подумал также: пролетарии и интеллигенты, объединяйтесь! – но я не верил в это, не верил, что из такого объединения возникнет новый мир; Гитлер, Юдеян, мое семейство, нацистская школа – они отняли у меня веру в любое объединение» [6, с. 463].

Этот мучительный монолог Зигфрида показывает особенно ясно сомнительность жизненной ситуации этих героев. Более того, они знают, что они потерпят поражение, и, тем не менее, они с сизифовым упорством снова и снова идут этим путем, который ведет их к поражению, но он дает им силы жить, не теряя человеческого достоинства. Кёппен не порицает своих героев, а испытывает к ним понятное сочувствие. Его порицание затрагивает лишь социальные и политические условия, которые усугубляют их положение.

В разговоре с Петером Шрёдером В. Кёппен сказал, что «если бы я обладал способностью воспитывать людей, то я воспитал бы в них чувство одиночества, умение одиноко переносить жизнь и смерть, ибо величие человека заключено в одиночестве... Человек может приспособливаться в социальном отношении, он может быть добрым человеком из Сычуани, примерным бюргером или товарищем, но он далек от иллюзии сообщества, тепла домашнего очага, совместно достигаемой победы» [7].

Жизненный путь Бото Штрауса, одного из самых интересных писателей ФРГ конца XX века, протекал иначе. Он рос и воспитывался в добропорядочной и обеспеченной буржуазной семье. Отец был страстным поклонником Томаса Манна, поэтому ребенок был не менее страстным поклонником комиксов. Б. Штраус вспоминает: «Сигурд, Тарзан и прочие истории. Я был ребенком американской культуры... Дома я не слышал ни одного неяршливого слова. Всему этому я противостоял и долго сохранял всю эту чушь, которая мне нравилась. В комиксах были ведь и классики представлены, с «Ромео и Джульеттой», например, я познакомился не через Шекспира, а сначала через надписи к комиксам» [8]. Молодой Штраус чувствовал себя в благоустроенном родительском доме не особенно счастливо, он тоже стремился к одиночеству, но его понимание одиночества существенно отличалось от Кёппена.

Бото Штраус принадлежит к разряду тех, кто проникся в свое время идеями «студенческой революции» 1967–1968 годов, которые после ее бесславной кончины находились в состоянии меланхолической резиньяции и по этой причине придирчиво рассматривали все жизненные проявления с тем, чтобы «постепенно создать духовную родину, если уж естественной больше нет» [9, S. 103]. Штраус считает,

что современное общество себя исчерпало и «способно образумить во имя разума только посредством извращенного угнетения» [цит. по 10, S. 3]. Из этого проистекает «эстетика потери», краха, которая оправдывает уход индивида с общественной сцены во внутренний мир. Реализм «внутреннего мира в реалиях внешнего мира» у Штрауса возникает в изображении проявлений современного общества в отдельных фрагментах, которые при всей своей реалистической сущности лишены какой-либо особой глубины. Это изображение происходит на уровне физического переживания, не более. Дух здесь отсутствует. Автор интересуется не действительными причинами краха индивида, а собирает, как настоящий социолог, все возможные варианты этого краха. Вероятно, поэтому персонажи Штрауса обладают, если можно так выразиться, в меньшей степени человеческой плотью и в большей степени социологическими костями, это не живые фигуры, а контуры этих фигур.

Это особенно проявляется в его книге «Пары, прохожие» (1981), которая является своеобразным парафразом к знаменитой книге Теодора Адорно «Минима моралиа. Отражения испорченной жизни». Т. Адорно был одним из вдохновителей молодежного бунта и особенно почитаем Штраусом. Именно испорченная жизнь испорченных людей является предметом и истинной страстью писателя. Штрауса интересуют короткие зарисовки из жизни персонажей его книги в их моментальных импульсивных и неосознанных проявлениях, а не их жизнь, не их внутреннее состояние как человеческих созданий. Штраус описывает одиночество своих мини-героев, но не их отношение к этому состоянию. Они вообще ничего не знают о своем одиночестве и переживают это состояние как нечто неприятное, как болезнь, не более. Творческое начало в их жизни напроочь отсутствует. Здесь разворачивается трагедия животного, но не человека, это изображение психологического состояния, граничащего с патологией человеческого бытия. Физические страдания героев Штрауса заменяются тупым перевариванием этих страданий. Это происходит, вероятно, потому, что в социологии важна не сама личность с ее своеобразными чертами (надо заметить, что социология является любимым занятием Штрауса), а массовое явление как таковое. Б. Штраус разворачивает перед читателем в коротких эпизодах панораму различных состояний общества, которое он откровенно презирает, с тем, чтобы изобразить болезнь более убедительно. В. Кёппен, наоборот, стремится показать состояние отдельной личности в этой болезни с тем, чтобы обнаружить причины ее возникновения. Именно поэтому в романах Штрауса, в противоположность к Кёппену, нет никаких героев, с которыми автор находился бы в дружеских отношениях. Штраус вообще не склонен устанавливать со своими героями личные контакты. Их состояние его печалит, но печаль эта носит космические размеры – она всеобща. Его писательское отношение к этим несчастным созданиям можно квалифицировать как холодную ненависть и как обособление, которые связаны с принципиальной замкнутостью. «Глубокое отсутствие интереса друг к другу», так определяет Штраус отношения между людьми современного общества, этим же определяется и отношение писателя к своим персонажам. Кёппен может сказать о своих героях «они стоят передо мной, они сидят на моей постели, они живут со мной, когда я пишу книгу» [11, S. 250]. Нечто подобное ожидать от Штрауса невозможно. Его герои, как пишет Райнхард Баумгарт, «бессловесны, без общественного лица, лишены истории, безыскусны, не осведомлены, безлики, безнадежны, лишены страха и шатки» [12]. Жить рядом с такими героями, не говоря уже о том, чтобы допустить их к своей постели, – этого Штраус не может себе позволить.

Хотя «Пары, прохожие» являются парафразом к «Минима моралиа» Т. Адорно, эту книгу можно в определенном смысле сравнить с «Голубями в траве» и особенно с «Теплицей» В. Кёппена. Пуантилистская манера письма, напоминающая картины Сёра, и пуантилистское собрание биографических фрагментов, афоризмов, набросков, сновидений, сцен и цитат, – все это проникнуто общим восприятием мира и общества как конгломерата разьединенных элементов. Кёппен пишет романы отдельной личности в обществе, Штраус – роман самого общества. У Кёппена мы видим людей, у Штрауса – фигуры.

Внешняя сторона и цель изображения – разная, общей является только тема – одиночество, и это можно рассматривать как знамение времени, которое отодвинуло литературу с помощью радио, телевидения и видео в сторону. Если Малларме мог сказать в конце XIX века, что «труды мира найдут свое завершение в книге», то Кёппен вынужден был во второй половине XX века с сожалением констатировать: «Человек вообще – существо нелитературное, и потребность в литературе по своей сути носит вырожденческий характер» [13]. А уже в 80-х годах XX века Штраус приходит к еще более трагическому выводу: «Труд мира ума, вероятно, завершится на 87 каналах телевидения и книга Малларме станет культовым объектом крошечного кружка тайных почитателей где-нибудь в университете штата Висконсин, и только там, и больше нигде во всем мире, сохраняют о ней достойную память» [9, S. 106].

Читатели как носители культуры постепенно становятся меньшинством, вперед неожиданно быстро выступают смотрящие, а не читающие. Не случайно, что философские пьесы Штрауса, такие как «Ипохондрики» (1972), «Парк» (1983) имеют больше почитателей, чем его философская проза. Он является очень популярным драматургом, которого можно было бы назвать, по аналогии с «массовой литературой», создателем «массовой драматургии». Штраус считает, что «модель театра старше, сильнее и обладает большей способностью пережить, чем все, что мы можем ей противопоставить в нашей современ-

ности» [9, S. 187]. Не исключено, что Штраус видит в театре последнее убежище, где литература может найти достойное ей пристанище, потому что публика много охотнее видит на сцене реализацию своих тайных мыслей. Эта публика позволяет себя провоцировать, позволяет без стеснений воспринимать и переживать таящиеся в себе неприятные чувства, не обращая при этом никакого внимания на сидящих рядом зрителей. Здесь речь идет не о внутреннем покаянии, а о некоей коллективной терапии, во время которой тысячи чувствований сливаются в нечто единое. То, чего не дают читателям книги Бото Штрауса (не только «Пары, прохожие»), в полной мере дает им театр.

Штраус рассматривает «древнейшую парадигму театра» как своего рода замену потерянной общности людей, для которой одиночество людей является чем-то проходящим. Не случайно он с удовлетворением рассказывает о своих впечатлениях от фильма о жизни индейского племени в лесах Амазонки. После смерти своего ребенка мать печалится о нем только один день, потому что жизненные проблемы племени перевешивают ее личное горе. Из этого Штраус делает знаменательный вывод: «Не оттого ли мы печалимся так долго и сентиментально, потому что мы и без того глубоко одиноки и наши социальные связи не выходят за пределы камеры на двоих, в которой мы обособленно заключены с каждым человеком – с матерью, отцом, любимой, ребенком? При потере любимого существа для нас рушится весь мир и сразу становится ясно, в каком общественном бытии мы находимся. В нем нет никакого живого сообщества, которому полностью было необходимо наше забвение и наша действенная сила, чтобы не навредить его самосохранению и его гражданам» [9, S. 35].

Ностальгия по потерянному «живому сообществу» людей уходит своими корнями в далекое прошлое. Поэт воспринимает отвращение к современности, в котором он видит не граждан, а «странное соединение, чем-то напоминающее гражданина, некий бесклассовый смешанный тип из исторически особо прочного синтетического материала» [14]. Отсюда проистекает творческое кредо Штрауса, ясно выраженное в «Парах, прохожих»: «Пишут исключительно литературно. Пишут, имея в виду уже написанное» [9, S. 103]. В своей речи по случаю присуждения ему в 1989 году премии имени Георга Бюхнера Бото Штраус уточнил свое мнение о назначении писателя в современном обществе: «Возникает горькое подозрение. Поэт, в конечном итоге, ничего не делает, ну совершенно ничего не может сделать со своим народом, со стеклянными миллионами, которые постоянно сами себя просвечивают. Да, они ему и вправду чужды. Незатронутые в своем состоянии довольства, пребывающие в искусственном блеске и не всегда испытывающие удовольствия. Он обращается – но не всегда же так было! – лучше всего к удалившимся, к равным себе, так, как он всегда к ним обращался. Его народ простирается от Данте до Доддерера, от Мэрике до Монтале, от Валери обратно к Гаману и к Сенекке. Исчислимый народ, конечно, не особенно велик, небольшое горное племя, излучатели и искатели кристаллов во временах и странах» [14].

Вольфганг Кёппен, при всей его замкнутости и при всех его сомнениях о ходе человеческого развития, рассматривает задачу писателя более конкретно: «... каждая написанная мною строка направлена против войны, против угнетения, против бесчеловечности, бессердечия, убийства... Как человек, я чувствую себя бессильным, как писатель – нет» [7]. Позднее он добавит: «Писатель... является адвокатом слабых, нужды, страха, страдания. И противник властителей» [13].

Вольфганг Кёппен и Бото Штраус похожи на две разбегающиеся планеты. Можно предположить, что их траектории где-нибудь пересекутся. Кёппен рассматривает одиночество в толпе как творческое состояние для творческого человека и посылает своим героям, как, впрочем, и обществу, в котором они ведут свою творческую жизнь, искорки надежды на лучшее будущее. Именно поэтому произведения Кёппена воспринимаются как своего рода гимн одиночеству.

Что же касается Бото Штрауса, то он рассматривает одиночество как последнюю возможность для творческого человека утвердить свое самосознание, как своего рода эмиграцию, откуда он хотел бы с печальной иронией петь отходную покинутой стране и ее обитателям. Он напоминает очень прямолинейного врача, который без стеснения говорит больному прямо в лицо правду о его болезни.

Вольфганг Кёппен еще в 1930-х годах, говоря о профессии писателя, заметил, что писатель в романе «высказывает только глубочайшее и сдержанное сомнение», потому что «роман – это область стыдливого» [15, S. 49]. Произведения Бото Штрауса намеренно лишены стыдливости, совершенно откровенны во всех формах проявления его героев, какими бы отталкивающими они ни были. Возможно, наступило такое время, когда человеку необходимо безжалостно сказать всю правду о нем, показать ему «откровенный конец» его существования с тем, чтобы «мы снова могли бы начать думать и дышать» [14].

ЛИТЕРАТУРА

1. Koeppen, W. *Gesammelte Werke* / W. Koeppen. – Frankfurt a. M., 1986. – Bd. 2.
2. Linder, Ch. *Schreiben als Zustand. Ein Gespräch mit Wolfgang Koeppen* / Ch. Linder // *Text + Kritik*. – München, 1972. – Hft 34.
3. Mechtel, A. *Alte Schriftsteller in der Bundesrepublik. Gespräche und Dokumente* / A. Mechtel. – München, 1972.
4. Koeppen, W. *Stefan George* / W. Koeppen // *Gesammelte Werke* / W. Koeppen. – Frankfurt a. M., 1986. – Bd. 6.

5. Koeppen, W. Eine unglückliche Liebe / W. Koeppen // Gesammelte Werke / W. Koeppen. – Frankfurt a. M., 1986. – Bd. 1.
6. Кёппен, В. Смерть в Риме / В. Кёппен // Голуби в траве. Теплица. Смерть в Риме / В. Кёппен. – М., 1990.
7. Schröder, P. Lob der Einsamkeit. Nach einem Gespräch mit Wolfgang Koeppen / P. Schröder // Frankfurter Rundschau. – 13.9.1969.
8. Hage, V. Schreiben ist eine Séance. Der Künstler als nicht mehr ganz junger Mann: Botho Strauß – ein Porträt / V. Hage // Die Zeit. – Hamburg. 15.01.1987.
9. Strauß, B. Paare Passanten / B. Strauß. – München, Wien. 1982.
10. Wolfschütz, H. Botho Strauß / H. Wolfschütz // Kritisches Lexikon der deutschsprachigen Literatur / Hrsg.v. H.L. Arnold. – München, 1978.
11. Bienek, H. Werkstattgespräche mit Schriftstellern / H. Bienek. – München, 1969.
12. Baumgart, R. Verfluchte Passanten-Welt. Erotik des Trauerns: «Paare Passanten» – Botho Strauß als Moralist und Nostalgiker / R. Baumgart // Die Zeit. – 25.09.1981.
13. Linder, Ch. Mein Tag ist mein großer Roman / Ch. Linder // Deutsche Zeitung. – Bonn. 24.09.1971.
14. Strauß, B. Die Erde ein Kopf. Rede zum Büchner-Preis 1989 / B. Strauß // Die Zeit. – 27.10.1989.
15. Koeppen, W. Vom Beruf des Schriftstellers / W. Koeppen // Gesammelte Werke / W. Koeppen. – Frankfurt a. M., 1986. – Bd. 6.

Н.Л. Адамович (Полоцк, ПГУ)

ЭВОЛЮЦИЯ ТВОРЧЕСТВА Ф. ФЮМАНА: 1953 – 1970

Natürlich hat kein Mensch eine Geschichte nur für sich allein. Stets ist seine Geschichte verbunden und verwoben mit der Geschichte seiner Zeit und der Gesellschaft, in der er lebt und an deren Veränderung er mehr oder weniger bewusst mitwirkt.

Fritz Selbmann

Судьба каждого человека зависит в определенной степени от социально-исторических условий, в которых он живёт. Важнейшими элементами этих условий является общественно-политический строй, идеология государства. Писатель, как и любая личность, пропускает через себя события, происходящие в обществе, теряет одну мировоззренческую базу, пытается приобрести другую. Он отражает в своём творчестве «дух времени» так, как он его видит. Писатель осмысливает и выражает свой взгляд на происходящее. Изменения его собственных убеждений несомненно отображаются в его произведениях.

Одним из самых выдающихся писателей XX века, эволюцию взглядов которого можно проследить в его творчестве, является Франц Фюман (*Franz Fühmann, 1922–1984*). Это крупнейший поэт и прозаик ГДР, творчество которого «впитало в себя» события XX века. Ф. Фюман является автором поэм, стихотворений, детских рассказов, сказок, новелл, эссе, романов. Он творчески перерабатывал мифологические сюжеты, нередко создавая собственные версии мифов, пытался осмыслить свою роль в обществе. Творческий путь Фюмана отличает то, что он впитал в себя все основные разновидности общественного опыта XX века: религия, фашизм, война, плен, социализм. Однако писатель не останавливается на этом: с середины 1960-х годов он подвергает переосмыслению всю свою жизнь и творчество, пытается найти новую мировоззренческую базу [1, с. 584].

Начало войны писатель встречает солдатом армии Гитлера и остается им вплоть до капитуляции Германии. В этот период Фюман пишет первые стихи, носящие декларативный характер: «Час солдата» (*Stunde des Soldaten, 1944*), «Финская граница» (*Finnische Grenze*). Годы в советском плену (1945–1949), чтение трудов Маркса, Энгельса, Ленина «перевоспитывают» писателя. Фюман становится убеждённым приверженцем социализма, который слепо доверяет СЕПГ, и возвращается в Германию – восточную её часть. Позже выходят новые поэтические книги писателя «Гвоздика Никоса» (*Die Nelke Nikos, 1953*), «Творение вечно» (*Aber die Schöpfung soll dauern, 1957*), «Направление сказки» (*Die Richtung der Märchen, 1962*) и поэма «Поездка в Сталинград» (*Die Fahrt nach Stalingrad, 1953*) [2, S. 35 – 49].

Чувствуя вину за своё прошлое, писатель обращается к теме войны и фашизма. Эта тема надолго становится главной в его творчестве. В 1953 году Фюман пишет повесть «Однополчане» (*Kameraden*), в которой он изображает типичных молодых немецких солдат, оказавшихся на войне: Карла, Йозефа и Томаса. Вначале мы видим их героями. Однако дальнейшее событие, вызывающее как внешний, так и внутренний, конфликт меняет это впечатление и раскрывает их сущность: они случайно во время охоты убивают дочь майора и пытаются скрыть это, опасаясь за свои жизни. На наших глазах герои превраща-