

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-

ются в трусливых и изворотливых людей. Отец Йозефа, зная правду, использует это убийство в свою пользу и превращает его в провокацию: он обвиняет русских солдат. Однако Томас, являясь только свидетелем убийства, всё же чувствует свою вину, не может принять ложь о «коммунистическом убийстве» и молчать. В момент убийства «перед его глазами выступила надпись: «Мы родились, чтобы умереть за Германию»... Надпись существовала сама по себе – просто слова, пьянящие и громкие. А смерть – кто знал её, кто думал о ней, кто? Но однажды ребятам пришлось доказать свою храбрость. Им завязали глаза и привели на холм <...> югендфюрер поставил их на край обрыва и сказал: «Прыгайте вниз!» <...> Некоторые отказались прыгать, и их с насмешками отправили обратно. Но из тех, кто остался, ни один не спросил, *зачем нужен этот безумный прыжок и почему это вопрос чести*» (Курсив мой. – Н. А.) [3, с. 6 – 7]. Солдаты были механическими исполнителями воли фюрера, им не разрешалось думать и рассуждать. Воля фюрера постепенно превращалась в их волю. Томас рассказывает всё майору. Однако такая правда невыгодна фашистам, она не подогревает дух молодых солдат и враждебность к коммунистам. Томаса принимают за сумасшедшего. При попытке сбежать в него стреляют. Томаса подбирают литовские крестьяне (Здесь и далее перевод мой. – Н. А.) [4, S. 266]. Фюман показывает психологию солдат, как слепо следовавших за Гитлером, так и сомневавшихся в его лозунгах. Писатель поднимает вопрос о личной ответственности каждого немца, о вине каждого в преступлении.

В лице Йозефа Фюман изображает немца, характер которого формировался под влиянием гитлеровских лозунгов. Определёнными чертами его характера стали изворотливость, страх, беспощадность, желание уговорить. Поэтому Йозеф говорит: «Вот вам национал-социалистское решение вопроса <...> в этом отец мастак <...> он всё решает в духе нацизма; бессмыслица получает смысл, и беда становится благодеянием. Такова наша политика!» [3, с. 40]. Эти слова как нельзя лучше обличают сущность фашизма. Другого героя повести – Карла – можно охарактеризовать как верноподданного. Он добровольно позволяет использовать себя в качестве инструмента. В лице Томаса Фюман изображает другой тип немецкого солдата. Он сначала соглашается и обещает не рассказывать никому про убийство. Однако позже он чувствует причастность к смерти девушки. Он не может смириться с противоречием между действительностью и легендой. Он протестует против несправедливости и жестокости. Но главное, что он осознаёт свою вину и осуждает себя: «Он содрогнулся: а что таится в нём? Посмотрел на себя. Он был хуже всех. Ведь другие ничего не знали. А он знал» [3, с. 43].

Таким образом, Фюман показывает, какими способами фашизм «завладевает» душой человека и превращает его в убийцу. К числу других произведений автора, посвящённых анализу этой психологии, относятся повести «Суд божий» (*Das Gottesgericht*, 1959), «Капитуляция» (*Kapitulation*, 1959). В повести «Суд божий» Фюман не называет имён героев, а использует криптонимы. Это указывает на то, что это не конкретные солдаты, а типичные характеры. Герои повести, находясь в дозоре, встречают грека, работавшего в их роте связи поваром. Им скучно, они жаждут приключений и решают свершить над греком «суд божий», который не оставляет жертве выбора. Используя философию Ницше, миф о войне как о великом шансе, фашизм превращает обычного человека в «сверхчеловека», готового пойти на любые преступления против морали и человечности. Фюман показывает, как герой повести упивается этим чувством: «Стоит мне захотеть <...> и он умрёт. <...> Мы и есть эти судьи! <...> Мы и есть эти боги! Фюрер сделал нас богами. <...> Вот когда мне открылся смысл этой войны!» [3, с. 58 – 60]. В конце повести они убивают грека, но и сами погибают от рук партизан. История совершает свой суд как напоминание о неизбежной расплате. В повести «Капитуляция» молодой немецкий солдат, приговорённый к смертной казни за невыполнение приказа и спасённый наступающими советскими войсками, гибнет потому, что не может отбросить и забыть всю ту ложь, которую навязал фашизм.

Несмотря на то, что вышеназванные повести – «Однополчане», «Суд божий», «Капитуляция» написаны не в один год и не имеют общую сюжетную линию, в них можно отметить временную связность: в повести «Однополчане» события разворачиваются в канун войны, в повести «Суд божий» – самый разгар (1943 год) и в повести «Капитуляция» – последний день войны. Писатель таким образом изображает типичные судьбы и характеры общества того периода.

Фюман решает изобразить не только чужие судьбы, но и свою: в 1962 году выходит его автобиографический роман в новеллах «Еврейский автомобиль. 14 дней из двух десятилетий», в котором писатель изображает события своей жизни с 1929 по 1949 годы. Роман написан от первого лица. В первом рассказе романа мы видим маленького мальчика, которому рассказывают легенду о том, что евреи ездят на жёлтом автомобиле и убивают детей для проведения ритуала. Уже с детства начинают работать механизмы натравливания. Герой думает: «Хотя мне не приходилось ещё видеть ни одного еврея, я уже много знал о них из разговоров старших... они ненавидят нас, немцев, ... и хотят всех нас уничтожить... Я верил в еврейский автомобиль» [3, с. 98 – 99]. Он проецирует собственные неудачи на евреев. Фюман чётко показывает процесс уродования чистой детской души. Мы читаем рассказы дальше и видим, как ростки фашизма продолжают менять сознание человека, подчинять его. Герой, будучи уже взрослым человеком, научился верить тому, что все говорят, соглашаться не рассуждая, не слышать того, что не

хочет слышать. Подтверждением тому служит рассказ «Оборона спортзала в Рейхенберге». Герой слышит ложь по радио, но не осуждает ее, а, наоборот, радуется и удивляется такой пропаганде. Переходя от рассказа к рассказу, мы видим эволюцию героя. Он начинает стыдиться чувства жалости к другим людям, старается скрыть и подавить их, ведь они рассматриваются как слабость. При чтении романа не возникает чувства осуждения главного героя, потому что он оказался слепой жертвой ложных представлений и лозунгов. Однако в душе героя постепенно возникают первые сомнения в истинности того, что ему внушали в детские годы. В рассказах «Каждому свой Сталинград», «На Кавказе дождь» мы видим, как эти сомнения крепнут и их уже не подавить – герой «прозревает». Разочаровавшись в фашизме, герой находит новую мировоззренческую базу – социализм. Из плена герой возвращается в новую Германию – ГДР – слепо веря уже в светлое социалистическое будущее [6, S. 795 – 796].

В 1970 году Фюман пишет социально-психологическую новеллу «Жонглёр в кино, или Остров грёз» (*Der Jongleur im Kino, oder Die Insel der Träume*), в которой от первого лица описываются поведение, мысли и мечты десятилетнего мальчика. Автор использует образ ребёнка в качестве главного героя, так как дети более восприимчивы и открыты, нежели взрослые, они интуитивно отличают правду ото лжи. Читатель невольно ставит себя на место ребёнка и переносится не только в квартиру, где начинают разворачиваться события, но и заглядывает в его внутренний мир: мы чувствуем его злость и возмущение. В дверь позвонили, а ему нельзя открыть. Почему? Родители запрещают ему, негодование растёт, его злит все ограничения, которые он мысленно перечисляет. Герой нарушает запрет: открывает дверь незнакомцу, который оказывается искусным жонглёром. Его игра зачаровывает ребёнка, и страх перед чужаком бесследно проходит. Мальчик гордится тем, что поступает так, как хочет.

В связи с фактами из биографии писателя незнакомец-жонглёр и его искусство представляются воплощением «свободной» идеологии, которая не обезличивает человека, а способствует развитию его индивидуальности. Запреты родителей – это всё то, что проверил на себе Ф. Фюман: религия, фашизм, социализм. Герой рвётся бежать туда, где бы он мог быть ребёнком как все другие дети. Он готов обменять своё детство в доме, где всё в избытке, на детство, которое представляется ему как остров грёз. Мальчик в это момент завидует тем беднякам и бродягам, которые назойливо звонят в дверь и просят остатки пищи. Дом отца представляется ему «крепостью, где действуют запреты, принуждения, ограничения» (*Zwingburg*), мальчик ненавидит его, и как ненавидит: «со жгучей ненавистью» (*mit heißem Hass*). Он понимает: «Не ему был дан шанс, ему он не нужен был, это был мой шанс, и я уже знал, что потерял его ... » (Курсив Ф. Фюмана. – *Н.А.*) [5, S. 393]. Ребёнок чувствует боль потери, но начинается фильм «Остров грёз», он вовлекается в мир морского путешествия и готов благодарить отца за возможность присутствовать в кинозале. Ребёнок поддаётся общему настроению и довольствуется тем, что ему предлагают. Попытка мальчика вырваться из дома отца и освободиться от его запретов – это попытка человека, находящегося под воздействием той или иной пропаганды, снять оков слепой веры в идею, которую навязали и которая уже воспринимается как своя собственная; это попытка критически посмотреть на происходящее, подвергнуть сомнению «истину», которую предлагают. В исследованиях, посвящённых изучению тематики произведений Ф. Фюмана, отмечается, что основная тема новеллы «Жонглёр в кино, или Остров грёз» – разоблачение немецкого фашизма, а также проникновение нацистской идеологии в сознание людей. Представляется, что подобный взгляд сужает тематику новеллы, так как в 1980-е годы действовали цензурные табу, и тематику прозы Ф. Фюмана, как и многих других авторов, не представлялось возможным раскрыть полностью. Тема рассматриваемого произведения – разоблачение любой идеологии, навязываемой правящими кругами общественному сознанию. Подтверждением тому служит тот факт, что Ф. Фюман уже с 1964 года, когда появляется его «Письмо министру культуры» (*Brief an den Kulturminister*), выражал своё неприятие некоторых решений в области культурной жизни страны. В тот сложный период это был смелый шаг Фюмана-гражданина.

Обратившись к некоторым ярким прозаическим произведениям Фюмана и не прибегая к их подробному анализу и привлечению контекста, мы видим, что творческий путь Ф. Фюмана отличается духовная эволюция.

ЛИТЕРАТУРА

1. История литератур Восточной Европы после Второй мировой войны. В 2 т. / Отв. редактор В.А. Хорев. – М.: Индрик, 2001. – Т. 2: 1970–1980-е гг. – 760 с.
2. Wittstock, U. Der Kampf um die Erinnerung. Franz Fühmanns langer Weg zu sich selbst / U. Wittstock // Von der Stalinallee zum Prenzlauer Berg: Wege der DDR-Literatur 1949–1989. – München: Piper, 1989. – S. 35 – 49.
3. Фюман, Ф. Суд Божий: повести и рассказы / Ф. Фюман; пер. с нем. Э. Львова. – М.: Молодая гвардия, 1966. – 304 с.

4. Geschichte der Literatur der Deutschen Demokratischen Republik. – 1. Auflage. – Berlin: Volk und Wissen, 1976. – 907 S.
5. Fühmann, F. Erzählungen 1955–1975 / F. Fühmann. – 2. Auflage. – Rostock: Hinstorff Verlag, 1980. – 551 S.
6. Kindlers Literatur Lexikon: 18 B. / Red. H.L. Arnold. – Weimar: J.B. Metzler Stuttgart, 2009. – B. 5. – 822 S.
7. Zwischen Erzählen und Schweigen. Ein Buch des Erinnerns und Gedenkens: Franz Fühmann zum 65. – Rostock: Hinstorff Verlag, 1987. – 230 S.

А.В. Добряшкина (Москва, ИМЛИ РАН)

В ПОИСКАХ «ДРУГОЙ ИСТИНЫ»: БИБЛЕЙСКИЙ МИР ГЛАЗАМИ ГЮНТЕРА ГРАССА

По данным социологических опросов (2002–2005), Гюнтер Грасс возглавляет список ведущих интеллектуалов Германии и считается *«самым значительным»* немецким писателем послевоенного поколения [1, с. 249]. Противников Грасса, которых у лауреата Нобелевской премии ни чуть не меньше, а скорее, даже больше, чем почитателей (особенно после очередного PR-хода – скандального саморазоблачения в автобиографии «Счищая с лукавицы шелуху»¹ [2]), такой факт статистики вряд ли удивил. Обладатель многогранного таланта (график, скульптор), для одних – «совесть нации» и «апостол морали», для других – «сочинитель невообразимых порнографических свинств и осквернитель католической церкви», а также «собственного гнезда», Гюнтер Грасс – безусловно, феномен современной культуры. Однако в истории немецкой литературы счастливый лауреат многих, но, прежде всего, двух знаковых премий – «Группы 47» (1958) и Нобелевской (1999), занимает определенную, обусловленную своим весьма специфическим авторским сознанием, нишу.

Вряд ли будет преувеличением сказать, что интерпретаторов творчества «самого значительного немецкого писателя» гораздо больше, чем просто читателей. Знаменитый гротеск (так одни называют то, что другие именуют «свинствами») и непреодолимая тяга Грасса к интертекстуальному использованию текстов других авторов делают его собственные книги неприятными и сложными для восприятия и перевода. Западных толкователей традиционно привлекают в гротескных сочинениях модные ракурсы: политика, гендер, психоанализ... Однако совсем не это позволяет писателю создать единый художественный космос (что не такое уж и частое явление в литературе), функционирующий по определенным правилам и имеющий хотя и полностью искаженную, но цельную онтологическую организацию.

Чтобы пересмотреть сущность художественного космоса Грасса, следует вернуться к отправной точке его творческого пути, к тому моменту, когда стали выходить в свет книги «Данцигской трилогии». В самом начале творчества Грасса известный издатель Курт Вольф, которому, кстати, мастер гротеска обязан своей популярностью у американского читателя, пророчески заметил, что «многочисленные blasphemische пассажи» [4, S. 9] вряд ли останутся незамеченными. И вот в 1960 году Грассу было *отказано* в присуждении Бременской премии: за него проголосовало жюри, против него – сенат; причем основанием отказа была, как подчеркивалось, этическая сторона. В 1962 году появилась статья Курта Цизеля «Прикасаться только щипцами» («Nur mit der Zange anzufassen»), после которой повесть-исповедь «Кошки-мышки» едва не пополнила список литературы, запрещенной для чтения юношеством из-за специфической грассовской «манеры говорить об аспектах религии и веры»: «Грасс, который оценивается определенными литературными критиками как носитель могучего эпического дара, прославился тем, что он не отступает ни перед неаппетитными подробностями, ни перед скабрёзностями. Автор, без всякого сомнения, развил в себе мастерство порнографа, о котором нельзя сказать, что он поднимает читателя на более высокий нравственный уровень, как это обычно свойственно литературе» [5, S. 66]. Противникам и сторонникам Грасса потребовалось немало времени, сил и денег, чтобы выяснить, насколько необходимы для повествования провокационные сцены сексуального и религиозного характера. Цизель, обвинивший писателя в «сочинительстве свинств и осквернении церкви», сегодня – стараниями нескольких поколений возмущенных литераторов и германистов – известен как злобный журналист-нацист, который решил на корню загубить восходящий талант юного автора, критически смотрящего на недавнее прошлое Германии. В итоге, если сократить изложение интереснейшего литературно-судебного процесса до одного предложения, запрет цензуры с повести был снят, а клейменному позором Цизелю в 1969 году официальным постановлением было разрешено именовать будущего нобелеата указанными титулами, но «только в литературном контексте». Это все очень известные, ставшие классическими, факты биографии Грасса, в изолированном виде упрощающие понимание его творчества, однако имеется и другая информация, не столь популярная, но столь же доступная.

¹ В переводе Б.Н. Хлебникова – «Луковица памяти» [3]. Здесь Гюнтер Грасс впервые указал на свою причастность к службе в дивизии СС.