

«Новые российские гуманитарные исследования»

- Археология
- История

- Искусствоведение
- Литературоведение
- Фольклористика

- Отношение к иностранной культуре в советской литературе, искусстве и теории 1917-1941 гг
- Символы и мифы в литературе и фольклоре
- Цивилизационно-культурное пограничье как генератор становления мировой культуры / литературы
- Мультимедийные и цифровые технологии в собирании, сохранении и изучении фольклора
- Михайловские чтения 2011 "Актуальные проблемы современной теории литературы"
- Материалы международной научной конференции «Первые московские анциферовские чтения» Н.П. Анциферов.
- Материалы научной конференции «Под расколотым небом: особенности литературного процесса в ГДР и ФРГ»

- Научная жизнь

Подписка на новости:

Укажите свой E-mail *

- Архив новостей
- О журнале
- Редакционный совет и редакционная коллегия

- К сведениям авторов
- Контакты
- Архив

- Поиск

Архив: 2011, № 6 ♦ Литературоведение ♦

Опубликовано: **21.09.2011**
 Автор: **Т.А.Шарыпина**
 Источник:
 Количество просмотров: **889**

Т.А.Шарыпина

Сведения об авторе: Шарыпина Татьяна Александровна, доктор филологических наук, профессор, заведующая кафедрой зарубежной литературы Нижегородского госуниверситета им. Н. И. Лобачевского.

Тел. раб.: 8-831-433-8245
 E-mail: swawa@yandex.ru

Аннотация: Рассматривается творческий путь Франца Фюмана в контексте трагической истории немецкой литературы XX столетия. Обобщены и проанализированы итоги многолетних творческих поисков и философских раздумий писателя. Анализ творчества позднего Фюмана свидетельствует о том, что писатель находился в процессе постоянного эстетического поиска.

Ключевые слова: Франц Фюман, автобиографизм, антифашистская проза, мифологизация, поэтика, новелла, радиопьеса, проблема традиций и новаторства, античные традиции.

Франц Фюман: творческий путь в контексте эпохи

Франц Фюман (Franz Antonia Josef Rudolf Maria Fühmann, 1922—1984) — один из наиболее ярких и самобытных писателей Восточной Германии второй половины XX в. Личность Фюмана вобрала в себя все конфликты и контрасты эпохи. В 1994 г. одна из бренденбургских школ захотела носить имя писателя, что незамедлительно вызвало противодействие общественности. Одни припомнили ему нацистское прошлое, другие обвиняли его в сталинизме, некоторые не могли простить писателю его успешную писательскую судьбу в Восточной Германии (в 1957 и 1974 гг. он получает Национальную премию ГДР, в 1956 премию имени Г. Манна и в 1972 — имени Л. Фейхтвангера), а кто-то ставил ему, напротив, в вину то, что он был диссидентом. Даже внешний облик писателя казался противоречивым: в начале 1950-х годов Фюман походил на шекспировского Фальстафа, а в конце жизни напоминал изможденного и истощенного болельщика Дон Кихота¹.

Отличительной чертой творческой манеры Фюмана является автобиографизм. Истоки сюжетов и конфликтов его произведений следует искать в его собственной жизни, которую писатель рассматривал не только как факт личной судьбы отдельного человека, но как типичное явление определенной эпохи. Чувство личной ответственности и сопричастности всем событиям Второй мировой войны заставило Фюмана искать причины трагедии своего поколения в самих истоках человеческого бытия — в детстве, как в своём, так и в детстве своих ровесников. Обращает на себя внимание и очень рано проявившийся интерес Фюмана к фольклорному, сказочному и мифологическому наследию. Особенность эта связана с уникальным местом рождения писателя: в подножии Судетских гор, где издавна соединялись традиции немецкой, австрийской, славянской культур, в особенности их фольклор, что нашло преломление в творчестве будущего писателя.

Франц Фюман родился 15 января 1922 г. в судетском городке Рокитнице². Его отец, аптекарь, ценой полугодного существования сумел не только получить образование, но и стать хозяином небольшой химико-фармакологической фабрики. Мать Фюмана была строго набожной католичкой. Мелкобуржуазная среда и преклонение перед «великой» Германией определяли атмосферу, царившую в семье. В воспоминаниях Фюмана фигура отца удивительно напоминает образ филистера, будто сошедшего со страниц новелл Гофмана. Мальчик учился в закрытом иезуитском интернате, затем попал в молодёжную спортивную нацистскую организацию. После начала Второй мировой войны в сентябре 1939 г. семнадцатилетний Ф. Фюман, как и многие его одноклассники, записывается в вермахт добровольцем. Энтузиазм подростков не был в начале войны востребован вермахтом, и осенью 1941 г. Фюман поступает в Пражский университет, откуда он и был призван на фронт. Фюман был связистом и не принимал непосредственного участия в боях на передовой, хотя мысли о том, как бы он повёл себя, оказавшись в концлагере или в карательном отряде, постоянно преследовали его. С войсками он побывал в Белоруссии, России и в Греции, которая даже в военную пору произвела на него неизгладимое впечатление, отразившееся впоследствии в содержании и поэтике большинства послевоенных произведений писателя. В 1945—1949 гг. Фюман находился в плену на территории СССР. Пребывание в Советском Союзе и знакомство с иным укладом жизни, иными идеалами и идеологией стало для писателя «большим духовным событием»³. В антифашистской школе к нему приходит прозрение, и всё своё творчество, весь свой талант в дальнейшем он подчиняет разоблачению нацизма.

Однако детство Фюмана была отмечено отнюдь не только националистической истерией. Франц зачитывался сказками Людвиг Бехштейна, братьев Grimm, Андерсена, «Сказаниями» Шваба. Всё это побуждало к собственному раннему творчеству. Первые произведения военных лет свидетельствуют о том, что обер-ефрейтор Фюман был знаком со стихами Рильке⁴. Позднее в 1945 г. он узнает поэзию Георга Трапля, привязанность к которому также сохранит на всю жизнь. После окончания антифашистской школы и последовавшим за этим переосмыслением ценностей и событий немецкой истории и культуры, Фюман по-новому оценит свой детский культурный опыт. Возможно, именно тогда в сознании Фюмана возникает мысль очистить классическое наследие прошлого, прежде всего мифы, легенды и сказки древнегреческого и германских народов от ложных истолкований и спекуляций нацистских идеологов. «Очистительную» работу Фюман посвятит воспитанию детей и юношества, поскольку истоки человеческих трагедий с его точки зрения во многом определяются в детстве.

Признанный прозаик, эпик немецкой литературы второй половины XX века, Фюман начинает творческий путь с поэтических произведений: поэмы «Дорога на Сталинград» («Die Fahrt nach Stalingrad», 1953), поэтических сборников «Гвоздика Никоса» («Die Nelke Nikos», 1953), «Творение» («Aber die Schöpfung soll dauern», 1957), «Направление сказок» («Richtung der Märchen», 1962), а также переводов из чешской, польской и венгерской поэзии. В них, как и в первых прозаических произведениях — новеллах «Однополчане» («Kameraden», Novelle, 1955), «Суд божий» («Das Gottesgericht», 1957), повесть в новеллах «Еврейский автомобиль. Четырнадцать дней одного двадцатилетия» («Das Judenauto. Vierzehn Tage aus zwei Jahrzehnten»). Autobiographische Erzählungen, 1962), новелла «Богемия у моря» («Böhmen am Meer», 1962) — превалирует антифашистская проблематика⁵.

Композиция поэмы «Дорога на Сталинград» определяется тремя встречами героя со Сталинградом: в качестве солдата вермахта, военнопленного и участника дружественной делегации, знаменующими не столько реальные поездки Фюмана, сколько этапы его духовной эволюции. Действие поэмы в соответствии с этим разворачивается также в нескольких прозаических повестях: повести «Суд божий» посвящена судьбе героя, который вступает в контакт с представителями коммунистической партии.

временных пластах, рассказ о заигнувшемся прозрении молодого солдата вермахта передается с подкупающей читателя искренностью и комментируется зрелым тридцатилетним автором. Стиль поэмы отличается пафосностью, однако современники Фюмана, И. Бехер, А. Зегерс, Г. Майер отмечали прежде всего энергичность и точность жизненных впечатлений, укорененных в личном опыте автора.

Новеллу «Однополчане» в литературоведении обоснованно называют ключевым произведением раннего творчества писателя. Она любопытна уже тем, что представляет собой классический образец жанра, как его определял И.В. Гёте. Произведение невелико по объему, в основе конфликта лежит «неслыханное событие»⁶, при помощи которого писатель обнажает сам механизм нацистской демагогии, уже с детства внедренный в сознание юношей-однополчан. В этом же контексте оборачивается своей отталкивающей стороной искаженное понятие о фронтовом товариществе, окопном братстве. Происшествие это удивительным образом высвечивает приемы нацистской пропаганды, державшейся на лжи: смерть дочери майора в данной конкретной ситуации была так же удобна для поднятия воинственного духа солдат, как в своё время поджог рейхстага в 1933 г. для укрепления власти нацистов. Действие развивается стремительно, и эту динамику не тормозят избыточные детали. «Двойное» разрешение конфликта подтверждает мастерство писателя в создании искусной внутренней структуры произведения. Не все персонажи новеллы знают истину. Большинство известна лишь официальная версия гибели дочери майора. Используя оба плана повествования, Фюман вскрывает глубинные пласты поднятой темы, что уже не нуждается в прямом авторском комментарии.

В начале 1960-х гг. Фюман со свойственным ему энтузиазмом откликается на новую, поставленную государством перед деятелями культуры задачу по сближению искусства, литературы и промышленного производства. В результате в 1961 г. появляется его очерк «Подземный кран и голубой Петер» («Kabelkran und Blauer Peter»), написанный с долей легкой самоиронии человеком, далеким от проблем производства и тяжелого физического труда. Очерк подкупал читателей попыткой увидеть в будничных событиях чудо нового товарищества и атмосферу созидательного труда. Однако первоначальная эйфория Фюмана по поводу внедрения в рабочие коллективы для написания произведений на производственные темы быстро проходит. Писатель понимает ущербность такого отношения к литературе и литераторам. Кризис в культурной политике ГДР, начавшийся ещё в середине 1950-х гг. и ознаменовавшийся арестами деятелей литературы и искусства, а затем выездом многих из них в ФРГ, был спровоцирован несовместимостью саморазвития литературы и культуры с утилитарной и авторитарной государственной политикой в области искусства. Накануне II Биттерфельдской конференции Ф. Фюман пишет открытое «Письмо министру культуры», в котором утверждает, что просветительские усилия писателей, способные, вероятно, пробудить в рабочих и крестьянах первоначальный интерес к литературе, никоим образом не могут дать столь необходимого художественному творчеству «качества, качества и ещё раз качества». «Письмо министру» Ф. Фюмана по сути предвзвешивает широкое движение в литературе ГДР 1970-х гг., характеризующееся более зрелым пониманием многообразия функций художественного творчества в обществе, осознанием специфики художественной литературы.

Самому Фюману в 1950—1960-х гг., всегда искавшему непреложную истину и опору в наследии прошлого, больше импонировала «мудрость сказки» с её безыскусностью и бескомпромиссностью и извечной победой доброго начала над злым. Не случайно именно в это время появляется поэтический сборник «Направление сказок». Однако уже в нем у Фюмана появляется стремление всмотреться пристальнее в «направление сказок». Это приводит писателя к своеобразному «остранению» смысла привычных сказочных сюжетов. Так, в стихотворении «Спящая красавица» автора прежде всего занимает вопрос о несчастной судьбе предшественников удачливого принца, наконец разбудившего Спящую красавицу, а в программном стихотворении «Направление сказок», давшем заглавие всему сборнику, Фюман концентрирует внимание на том, что победе над злом, как правило, предшествует сошествие в бездну, иногда чрезвычайно мучительное для героя и требующее от него чрезмерных, чрезвычайных усилий⁷.

В конце 1970-х гг. Фюман пишет эссе о творчестве Э.Т.А. Гофмана «Фройляйн Вероника Паульман из предместья Пирны, или Нечто о страшном у Э.Т.А. Гофмана» (Fräulein Veronika Paulmann aus der Pirmar Vorstadt oder Etwas über das Schauerliche bei E.T.A. Hoffmann, 1979), в котором обосновывает необходимую взаимосвязь личности и творческого метода известнейшего немецкого романтика и его эпохи. Произведение классика воспринимается не как образец для подражания, а как своеобразный «банк идей», плодотворно «работающий» в условиях современности. Обращение к литературным опытам именно романтической традиции свидетельствовало о стремлении писателя к «эстетической эмансипации»⁸.

Уже в первых произведениях Фюмана ощущается своеобразие эстетических принципов работы писателя с античным материалом. Древнегреческие сюжеты и образы Фюман использует в борьбе против печально известного произведения «Мифы XX века» нацистского идеолога А. Розенберга и истолкованного в русле нацистской идеологии культа ницшеанского сверхчеловека. Развенчание особой морали сильной личности строится писателем на материале почерпнутого из мифов противостояния и противоборства богов и людей. Так, уже в новелле «Однополчане» писатель делает наглядным тот социально-психологический механизм, при помощи которого идеологи нацизма внедряли в сознание интеллектуально «среднеобразованного» немца идеи о расовом превосходстве арийцев и величии милитаристского духа германцев. Рассуждения солдата Йозефа о «друге Заратустре» и Нибелунгах — наглядная иллюстрация подобного лжемифа. Молодой радист А. из новеллы «Суд божий» не читал «Заратустру» Ницше, но зато внимал своему фюреру, а потому рассуждения его родственны мыслям Йозефа: «Мы и есть боги!» В подобных репликах фюмановских героев легко прочтываются реминисценции из Гёльдерлина и Гауптмана⁹. Фюман следует за выводом Гауптмана о том, что противопоставление человеческого и божественного, внеморального, ведет к унижению человеческого достоинства и варварству. В плане постановки проблемы вины и наказания «Суд божий» предвзвешивает более известную повесть «Царь Эдип» («König Ödipus», 1966). Объединяет оба этих произведения и то, что и в том, и в другом развенчаны иллюзии немецких солдат, оккупировавших Грецию, на право быть богами, великими миссионерами. С глубоким сарказмом рисует Фюман сцену «божьего суда». Роль богов, какую представил в своем сознании молодой радист А., не состоялась. Перед судом истории «молодые боги» — преступники. Их постигает возмездие, заставляющее в последнюю минуту обратиться к истинному Богу, мысль о котором еще теплится в сознании новоявленных миссионеров. Наказание свершилось, но фюмановский герой останавливается у самого «порога» осознания собственной вины перед человечеством. И этот «порог» радисту А. не дано переступить, в отличие от капитана Н., героя повести «Царь Эдип», не только осознавшего свою вину, но, не дожидаясь, когда его накажут другие, беспощадно казнящего себя. Вина капитана Н., в отличие от вины Эдипа, героя трагедии Софокла, в том, что свои преступления он совершал вполне осознанно. Роль Тиресия не состоялась, как, впрочем, и роль Эдипа. В финальном самоубийстве капитана Н. отсутствует внутренний трагизм поступков Эдипа. Ослепление и гибель фюмановского героя — это не трагический путь искушения вины, а закономерный итог жизни человека, ставшего послушным винтиком в системе, творящей лжемифы нацистской идеологии.

Преследуя в работе над мифами «очистительную», гуманизирующую цель, Ф. Фюман, подобно Т. Манну, психологизирует их содержание. Рассуждая впоследствии о природе мифа в книге «Двадцать два дня, или Половина жизни» («Zweinduzanzig Tage oder Die Hälfte des Lebens», 1973) и в докладе «Мифический элемент в литературе» («Das mythische Element in der Literatur»). Vortrag, 1974), писатель подчеркивает важное для него самого качество мифа — распределение в мифе, где всё находится в процессе вечного изменения и становления, — «света» и «тени», добра и зла, иначе, чем в сказке, где мораль однозначна, а сюжет всегда завершен.

Влияние отравляющих прежде всего детскую душу и сознание лжемифов нацистских идеологов на процесс формирования предрассудков, позволяющих впоследствии манипулировать людьми, раскрыто Ф. Фюманом в составленной из нескольких новелл повести «Еврейский автомобиль». Четырнадцать дней одного двадцатилетия». Лаконично и точно, как того требует новеллистический жанр, писатель показывает читателю всего четырнадцать дней немецкой истории от 1929 до 1949 гг. События показаны через призму сознания молодого человека, рожденного в 1922 г. В предисловии к произведению писатель подчеркивает, что главное заключается не в автобиографичности героя, а в типичности процесса его оболванивания и затем мучительно долгого прозрения. В основе каждой из новелл, составляющих повесть, лежат «неслыханные события» из жизни подростка-ученика, потом юноши-солдата, в которых, как в капле воды, отражаются конфликты всемирной истории 1930—1940-х гг. Все истории получают логическое завершение и, тем не менее, связаны как с предшествующими, так и с последующими новеллами. Об этом свидетельствует даже простое перечисление название частей произведения. Каждая из них имеет не только название, обращенное к биографии героя, но и подзаголовок, переключаящий внимание читателя на события мировой истории: «Молитва святому Михаилу, 12 февраля 1934 года, восстание рабочих в Вене», «Сражение за спортзал в Рейхенберге», сентябрь 1938 года, канун конференции, в Мюнхене», «Спуск с гор, октябрь 1938 года, оккупация Судетской области» и т. д. Особое значение имеет первая новелла, давшее название всему произведению, «Еврейский автомобиль», 1929, мировой экономической кризис». В ней на конкретном примере показан процесс внедрения в сознание ребёнка идей антисемитизма. В новелле затронута ещё одна очень важная для немецкой литературы тема: тема немецкого школьного учителя и его роли в формировании ложных нравственных ценностей¹⁰. Прозрение героя Фюмана наступит намного позже. Писатель точно и глубоко проследивает духовную эволюцию своего героя, фиксирует этапы «прозрения». Наиболее яркое воплощение эта тема получает в главе с символическим названием: «Каждому свой Сталинград».

Небольшой новеллистический шедевр Фюмана «Богемия у моря» построен на причудливо варьирующемся мотиве, заимствованном из «Зимней сказки» Шекспира: мотиве Богемии, лежащей у моря. Эпиграф из пьесы Шекспира призван объяснить читателю первичный, лежащий на поверхности восприятия, смысл названия. Эта метафора впоследствии в новелле Фюмана обретает множество смыслов. Иногда исследователи называют «Богемия у моря» ошибкой Шекспира, но на самом деле это не ошибка, а очень удачный прием, позволяющий автору выразить свои мысли о том, что такое

но во времена великого драматурга отношение зрителей к географическим реалиям было несколько иным. Для обитателей Лондона начала XVII в. была важна не точность географического положения, а та сказочная, условная атмосфера, которая создавалась в пьесах Шекспира благодаря упоминаниям в них «экзотических» для английского уха того времени стран. Фюман, напротив, использует шекспировскую реминисценцию вполне уместно и придаёт ей конкретное звучание: в конце 1930-х гг. в Судетах много говорилось о присоединении к Германии различных территорий, в том числе и Богемии, так что ее границы могли бы вполне отодвинуться к морю. Этот миф внедрялся в умы населения судетских областей, особенно подростков, о чём Фюман знал из личного опыта. Однако метафора имеет и другое конкретное наполнение: после войны судетские немцы были переселены в Восточную Германию на балтийское побережье, образовав небольшую, компактно проживающую «Богемию» у моря. События, изображенные в новелле, носят автобиографический характер. Писатель действительно проводил свой отдых у моря в деревне богемских переселенцев. Поводом к написанию послужили реальные политические события: выступление судетских немцев в Западном Берлине, требовавших возвращения им прежних территорий. Писателя поразили сам тон ораторов, живо напомнивший ему пафос лжемифов 1938 г. В основе этой новеллы также лежит «неслыханное событие» — это история фрау Траугот, сорокалетней судетской переселенки, потерявшей жизненный стержень и вкус к жизни. Пытаясь докопаться до истины, Фюман узнаёт о том, что его судьба и жизнь фрау Траугот странным образом переплетались. По вине барона Л., чьи пропагандистские речи о «морских» границах Богемии отравили его детские представления, фрау Траугот была обогана (как впрочем, и героиня «Зимней сказки» Шекспира) и пыталась покончить жизнь самоубийством, утопившись. С тех пор она боится воды, и «само пребывание у моря становится для неё повседневной пыткой. Окаменевшая фигура фрау Траугот с застывшим лицом и остановившимся взглядом (мотив также позаимствован из «Зимней сказки» Шекспира) будет долго будоражить воображение писателя и вызывать сочувствие. Но эта фигура несёт в себе и иную, более глубокую античную аллюзию: она напоминает застывшую от горя Ниобею. Новелла всегда имеет неожиданную развязку. В этом произведении их, пожалуй, две. Автор узнаёт, в чём причина трагедии героини, но одновременно ему открывается и причина отказа женщины покинуть балтийское побережье: здесь, на берегу враждебной водной стихии, она впервые почувствовала людское участие и заботу, впервые ощутила себя человеком. И это внушает автору надежду на благополучный исход как личной истории фрау Траугот, так и возможности построения нового общества на новых нравственных основах.

Анализ художественных особенностей этой новеллы позволяет выявить такие черты стиля Фюмана-прозаика, как живописность описаний, особенно посвященных природе Германии и Балтийскому морю. Детали вписаны с большой точностью и поэтичностью, что создаёт особое настроение и показывает личностное отношение писателя ко всему происходящему. Писатель использует магию монотонных повторов, имитирующих и поток сознания героя, постоянно возвращающегося в мыслях к долгожданной поездке к морю, и сам монотонный шум набегающих волн. Опыт лирического поэта помогает Фюману использовать звукопись, имитирующую звук плавно набегающих морских волн: «Ich stand auf der Düne und sah die Wogen rollen; ich hörte das Brausen des Windes und das Rollen der Wogen und ihren Schlag an den Strand; Seeschwalben schossen silbern über die Wellen, und ich sah die See und die Schwalben und den Himmel und war nicht mehr auf dieser Welt»¹¹. («Я стоял на дюне, смотрел на море и слушал свист ветра и грохот валов, обрушивавшихся на берег, над водой серебристыми стрелами неслись ласточки; глаза охватывали все сразу — море, ласточек, небо, и мне казалось, что я очутился в каком-то другом мире»¹²).

После публикации «Письма министру культуры» об ошибках в культурной политике ГДР Фюман выходит из Союза писателей, а в 1972 г. — из Национально-демократической партии Германии, в которой он состоял и активно работал с 1950 г. С этого времени писателя все больше волнуют философские, нравственные, эстетические и литературно-теоретические вопросы и проблемы, углубляется и его внимание к так называемому «мифическому элементу» в сознании людей и в художественной литературе.

Определяющей процесс мифотворчества в художественных исканиях Фюмана становится мифологема странствий Одиссея, возникающая уже в сложном ряду литературных, исторических и мифических реминисценций художественно-документальной книги «Двадцать два дня, или Половина жизни», жанр которой определить очень трудно. Перед нами путевой дневник поездки писателя в Будапешт, включающий воспоминания, литературоведческие изыскания, теоретические высказывания о мифе, мифологии, о соотношении мифа и сказки. Мотив скитаний Одиссея включается автором в контекст воспоминаний о процессе «ломки» сознания, который он пережил в антифашистской школе. Фюман вновь ощущает себя Одиссеем, вновь спускается в Аид прошлого ради познания истоков современности. Анализируя произведения различных эпох, писатель выявляет духовную сущность искусства, так называемый «мифический элемент». В докладе «Мифический элемент в литературе» («Das mythische Element in der Literatur»), прочитанном студентам берлинского университета им. Гумбольдта и опубликованном отдельной книгой в 1974 г., писатель сформулировал положение о том, что мифический элемент в литературе есть не что иное, как «объективированный и обобщенный в художественных образах индивидуальный опыт миллионов отдельных людей, многих поколений»¹³. По мнению Фюмана, в мифе нет ничего «мистического». Мифическое — это то, что возвышает реализм над натурализмом. Суждения писателя о мифологии во многом схожи со взглядами Томаса Манна на этот предмет, считавшего, что «типичное и есть мифическое»¹⁴ и являются зачастую прямым продолжением или творческим развитием идей его выдающегося предшественника. Мифы, по убеждению писателя, непрерывно происходят в действительности, обогащая всё более новым смыслом. Один из наиболее актуальных вопросов в его эстетических рассуждениях — особенности мифомыслия сегодня. Жизнь, по мнению писателя, постоянно рождает новые мифологические ситуации или наполняет современным содержанием уже традиционные, «миф даёт нам возможность соизмерить свой индивидуальный опыт с моделями опыта общечеловеческого»¹⁵. Задача писателя — «развернуть новую мифологическую ситуацию в художественное целое»¹⁶. Многие эпизоды из книги Фюмана иллюстрируют мысль о том, что возможности современного мифотворчества неистощимы. Рождение новой мифологической ситуации — ведущий мотив книги. Один из наиболее часто упоминаемых мифологических образов в книге-эссе Фюмана — Прометей.

Миф о Прометее возникает перед читателем зачастую в самом неожиданном контексте. Мысль писателя от произведения к произведению скользит, как по виткам спирали, вновь и вновь возвращаясь к ключевой ситуации мифа — сцене наказания титана-богоборца. Например, в книге «Двадцать два дня, или Половина жизни» при описании знаменитых мостов Будапешта в сознании читателей естественно возникает ассоциация с руками греческих титанов или древнескандинавских великанов, руки которых одновременно сдвигают и раздвигают части города. Мост Эржебет, скульптурные украшения и местоположение которого наводят автора на философско-психологическую мысль о

преступлении и наказании, о противостоянии жертвы и палача, жертвы и убийцы, следовательно, о наказанном богами Прометее, мучения которого срослись с утёсом, как в притче Кафки.

В романе для юношества «Прометей. Битва титанов» («Prometheus. Die Titanenschlacht», 1974), из задуманных трёх томов которого была написана только первая часть, Фюман возвращается к мифологическим причинам страшной казни Прометея. Древний миф помогает ему раскрыть животрепещущие проблемы современности. Одной из них является необходимость сохранения нравственно-этического опыта прошлого, а также романа противостояния тирании в различных её обликах (господство Кроноса и правление Зевса). Важное место в романе занимают рассуждения о противоречивости технического прогресса человеческой цивилизации, оторванного от его гуманистической составляющей.

Однако главная мысль в эссе сосредоточена на ироническом переосмыслении мифа о Тезее, спустившемся в Лабиринт для битвы с Минотавром, и содержит аллюзии из «Одиссеи» Гомера, в частности из знаменитой «Некий». Сама болезнь, которая вдруг поражает героя, носит скорее символический характер. В качестве спасительного средства от нее используются не таблетки, а очистительные Лукачские бани, которые сами по себе представляют нечто мифическое. О месторасположении их не знает даже всезнающий таксист, убеждающий героя, что по указанному адресу нет «дальше ничего». «И там, где дальше ничего, вход в Лукачские бани»¹⁷. Ф. Фюман не ограничивается реминисценциями из античной мифологии, но использует образы венгерского фольклора, сильны также аллюзии и сюжетные переключки с коллизиями Дантова «Ада», однако переосмысленными в ироническом ключе. Если воронка Дантова «Ада» спускается к ледяному озеру Коцит, то все уступы, ходы, щели и закоулки ведут обнаженных посетителей Лукачских бань в своеобразный их центр — парильню. Ситуация вновь подаётся автором иронически: посетители Лукачских бань — это грешники, через обретение физической чистоты достигшие внутреннего самоочищения. Нагота посетителей Лукачских бань имеет у Фюмана символическое значение: природа человеческая едина. Все люди — братья на этой земле, ведущие свой род от общих предков. Очистившиеся посетители парильни напоминают одновременно и легендарных героев венгерского народа, и древних патриархов, первопродков. Сближение в повествовании Ф. Фюмана античного мифа о Минотавре, заключенном в лабиринте, «Некий» и символики Дантова «Ада» можно рассматривать как следствие влияния идеи Т. Манна об особой мифологической «матрице» (модели), определяющей психологический облик того или иного человеческого типа, развивающегося на протяжении существования цивилизации. Размышляя о путях человеческой цивилизации и о возможностях прогресса, Фюман, как и Т. Манн, видит свою задачу не только в том, чтобы «очистить» цивилизацию от жестокости, но стремится увидеть в причудливом содержании мифа то вневременное зерно, в котором сконцентрирован объективный позитивный опыт человечества, превращающий миф в универсальную смыслопорождающую модель на пути духовного развития человечества¹⁸.

В чрезвычайно ёмкой с философской и теоретической точки зрения форме в книге Фюмана затронута и другая важнейшая проблема — вопрос о соотносительности таких понятий, как язык, «слово» и миф. Рассуждая о

мировоззренческих функциях мифологии, писатель мимоходом приводит слова австрийского философа Л. Витгенштейна: «Границы моего языка означают границы моего мира»¹⁹. Не случайно в контексте характеристики особенностей современного мифомышления сделано замечание о том, что «прилагательные есть иероглифы воспоминаний»²⁰. Это позволяет вспомнить теорию немецкого мыслителя-гуманиста Вильгельма фон Гумбольдта о «языковом мировидении», его концепцию внутренней формы языка: «Разные языки — это не различные обозначения одного и того же предмета, а разные видения его».²¹

Интерес писателя к лингвистическим проблемам не случаен. Работа над языком и работа над мифом переплетаются и подчинены одной сверхзадаче — этико-эстетическому просвещению молодого поколения, стремлению приблизить «объективированный опыт» человечества к духовному миру современного поколения.

В творчестве Ф. Фюмана переложение классических мифов и произведений древности занимает отнюдь не периферийное место. С 1959 г., после рождения дочери, он пишет произведения для детей. В живой и увлекательной форме он не просто излагает известные сюжеты, но и позволяет читателям в новых культурно-исторических условиях понять заложенный в них глубинный смысл. «Рейнеке Лис» («Reineke Fuchs», Neu erzählt, 1964), «Деревянный конь» («Das Hölzerne Pferd. Die Sage vom Untergang Trojas und von der Irrfahrt des Odysseus. Nach Homer und anderen Quellen neu erzählt», 1968), «Сказки Шекспира» («Shakespeare-Märchen», 1968), «Песнь о Нибелунгах» («Das Nibelungenlied», Neu erzählt, 1971), «Дымящиеся шеи лошадей в Вавилонской башне» («Die dämpfenden Hälse der Pferde im Turm von Babel», 1978) — эти и другие книги, рассчитанные не только на детей, но и на взрослых читателей, представляют собой уникальное собрание сюжетов из древней и новой истории. Одновременно эти произведения служат материалом для анализа складывающихся принципов и путей прочтения и преобразования сюжетов и образов прошлого в новой этико-эстетической системе.

Лингвистическая энциклопедия «Дымящиеся шеи лошадей в Вавилонской башне» построена по принципу «Декамерона» Боккаччо, но если в новеллах великого итальянца предметом детального рассмотрения становятся многообразные перипетии человеческой жизни, то внимание Фюмана сосредоточено на языке «во всех его бесконечных возможностях и оттенках, во всех превратностях и перипетиях его исторического бытия»²². К этому можно добавить, что язык в произведении Фюмана становится «способом мировидения», а, следовательно, основным орудием мифотворчества. Не случайно среди многокрасочных примеров, иллюстрирующих морфологические, синтаксические, логические возможности языка, детям, собравшимся в дождливую погоду вместе, предлагаются зачастую рассказы из античной мифологии, литературы, истории. Так, полемизируя с утверждением софистов о том, что об одном предмете может быть высказано два взаимоисключающих мнения, Фюман обращается к приключениям своего излюбленного мифологического героя Одиссея. Характерен сам принцип интерпретации известного мотива о посещении Лазртидом острова циклопов. Фюман не просто выбирает один из наиболее доступных для детского восприятия эпизодов гомеровского эпоса, но и освобождает изложение от второстепенных деталей повествования, заостряя внимание юных читателей на сути лингвистической задачи. Гуманизируя содержание древнего мифа, писатель с долей легкой иронии замечает, что герои мифа просто не сумели логически точно построить фразу: «Для Полифема было бы хорошо съесть Одиссея — такая правда, такое мнение удовлетворило бы обоих, и Полифема, и Одиссея. И ему не пришлось бы ослеплять великана. Всегда существует только одна правда!»²³

В 1980-х гг. работа Ф. Фюмана над мифом вступает в новую фазу. В ранних произведениях, созданных на античном материале, писатель использует такие приёмы, как стилизация, соединение мифа и реальных событий современности, дегероизация, свободная контаминация различных вариантов известных сюжетов. В поздний период творчества преобладает психологическое переосмысление традиционных мифологических ситуаций, создание новых его версий, смысловое наполнение логических «зияний» в известных сюжетах, а также использование возможностей иных видов искусства и средств коммуникации — радио, кино, балета.

Трагизм и натуралистически переданная жестокость естественного быта греков не заслоняет в его произведениях величия и стойкости человеческого духа, красоты подлинных, не испорченных цивилизацией чувств. Трагична судьба Титона (рассказ «Возлюбленный утренней зари», «Der Geliebte der Morgenröte», 1978), но вечно молода и прекрасна песнь любви, льющаяся из его уст, беспутна в своей жестокости и бессмысленности Троянская война (рассказ «Гера и Зевс», 1984), противоестественна гибель молодых героев Ахилла и Гектора, но прекрасна и священна в своей естественности страсть Зевса и Геры. Основываясь на событиях 14 песни «Илиады», Фюман как бы бережно комментирует гомеровский текст, не осовременивая его содержание, но акцентируя вечною вневременными отношениями мужчины и женщины.

Образ Одиссея-скитальца становится ключевым в последних произведениях писателя — радиопьесе «Тени» (Die Schatten, 1984) и «балете» «Кирка и Одиссей» («Kirke und Odysseus». Ein Ballet, 1984), сценарий которого превращается под пером писателя в самостоятельное оригинальное произведение. Радиопьеса была опубликована уже после смерти писателя²⁴, балет так и остался не воплощенным на сцене.

Проблема «включенности» художественного сознания в новые средства массовой коммуникации (специфические особенности радиозвучания, визуальная образность кинематографа и телевидения, своеобразие современной сценографии) заставляет деятелей культуры с новой точки зрения подойти к рецепции классического наследия. Франца Фюмана можно назвать одним из наиболее ярких экспериментаторов в этой области. В его творчестве наблюдается своеобразное переплетение интертекстуально-интермедийных аллюзий на уровне различных видов и жанров словесного искусства.

Радиопьеса «Тени» («Die Schatten», 1984) — последнее произведение Ф. Фюмана, постановка которого была осуществлена при жизни автора. 31 мая 1984 г. она была впервые передана по берлинскому радио. Литературным источником для сюжета послужили события IX-XII песней «Одиссеи» Гомера. Для воплощения замысла Фюман избирает достаточно сложный и распространенный в зарубежной драматургии XX века жанр радиопьесы. Трудность заключается уже в том, что из всех используемых в театре художественных средств в распоряжении «радиодраматурга» остаётся только слово, скупой комментарий диктора, звуковые эффекты и сами модуляции человеческого голоса. Исходным моментом в радиопьесе служат известные гомеровские строки о прощании Одиссея и его спутников с волшебницей Киркой, владычицей острова Эя. Фюман бережно относится к тексту использованного первоисточника. В пьесе отсутствуют известные эпизоды с участием Кирки и Одиссея. Герои появляются лишь в финале пьесы. Одиссею принадлежит всего лишь одна реплика, что создаёт вокруг него особый ореол таинственности и усиливает смысловую многозначность образа. Реплики Кирки как бы ставят логическую точку в происходящих событиях. Фюман прежде всего реализует метафору Гомера («железные люди»): греки, поднявшие мечи в братоубийственном поединке и пролившие во владениях Кирки первую кровь, принесли на волшебный остров закатную осень и первую зиму. Финал радиопьесы многозначен и противоречив. Однако Фюман не ломает привычный стереотип в восприятии образа Одиссея, оставляя за слушателем право самому делать соответствующие выводы. Персонажи, за исключением нескольких спутников Одиссея, выводятся в пьесе под порядковыми номерами: Первая нимфа, Четвёртый грек и т. д. Это объясняют тем, что каждая из групп говорящих единодушна в оценке происходящего, так что по сути пьеса могла бы быть сыграна всего двумя голосами — мужским и женским. К подобной «обезличенности» персонажей тяготеет сам жанр радиопьесы. К тому же в драме-дискуссии Фюмана акцент перенесен с того, кто говорит, на то, что он говорит. В подобной обезличенности персонажей сказалось и уважительное отношение к первоисточнику: у Гомера из 24 спутников Одиссея названы только четверо. Следуя за Гомером, Фюман называет Эврилоха, Перимеда и Полита (Эльпенор ко времени возвращения греков из Киммерии уже мертв). Обезличенность героев и сама ситуация — подведение итогов жизни и познание смысла собственного существования — вносит определенные экзистенциальные мотивы в содержание и проблематику пьесы. Речь персонажей, как это и требует закон жанра, предельно лаконична и точна. Наиболее важные в смысловом отношении моменты акцентируются повторами, уточнениями. Диалог имеет циклическое построение, развивается как бы по спирали, что создаёт ощущение замкнутого круга. Разговор постоянно возвращается к центральной проблеме, ради которой написана пьеса — о смысле и назначении человеческой жизни, о человеческом призвании на земле. В каждом из актов развивается один из аспектов названной проблемы. Так, в первом акте диалог нимф и греков посвящен сравнению существования теней в Аиде и земной жизни человека. Фюман изменяет цель поездки греков в Киммерию. Одиссей и его спутники посланы Киркой не к вещему Тиресию, а для беседы с погибшими товарищами и прежде всего Ахиллом о смысле человеческой жизни. Во втором акте происходит сближение всех живых и погибших героев, сражавшихся под Троей, с жаждущими крови и грешными тенями. Таковыми для нимф становятся все греки. Кульминацией дискуссии является спор вокруг знаменитой и однозначно трактуемой в литературоведении фразы Ахилла: «Лучше б хотел я живой, как поденщик, работая в поле, // Службой у пахаря бедного хлеб добывать свой насущный, // Нежели здесь над бездушными мертвыми царствовать мертвым»²⁵. Ахилл выбирает долгую жизнь и стремится поскорее отплыть из Трои, но гибель Патрокла рушит его планы. И всё же греки спорят с нимфами. Для них, людей грешных и ошибающихся, посмертная фраза Ахилла кажется очень туманной. Спутники Одиссея не принимают варианты человеческого бытия, предлагаемые нимфами: либо животное прозябание, либо изнурительный и однообразный труд пахаря. Финал радиопьесы Фюмана представляется открытым. Божественно совершенные и бесстрастные нимфы не способны понять мятущуюся душу греков и суть их человеческих стремлений. Жаждущих крови на земле, как известно, ждёт наказание в Аиде, но спутники Одиссея жаждут не только крови, они наделены неодолимой тоской по родине. Даже вечная весна на волшебном острове не может отвлечь их от желания вернуться под родной кров, даже если это будет стоить им жизни. Не устраивает их и бесцельное животное прозябание. Они жаждут полноценной, хотя и краткой жизни.

«Балет» Фюмана «Кирка и Одиссей» — ещё одно воплощения мифологемы странствий Одиссея, рассчитанное на знакомство будущего зрителя с текстом радиопьесы. Сценарий отвечает всем предъявленным требованиям традиционного либретто, но в отличие от него, он написан высокохудожественной прозой, которая, следуя законам жанра, включает сценографические указания, касающиеся декораций, игры света, музыкального оформления, но в то же время содержит философско-эстетический комментарий. Интеллектуальная радиодрама, насыщенная дискуссией, была почти лишена того, что являет собой суть балетного спектакля — стихии чувства, воплощенной в музыке и танце, открывающей новые грани в знакомых классических образах.

Сценарий балета Фюмана содержит аллюзии на «Греческую весну» Г. Гауптмана. «Сад Цирцеи» Гауптмана представлен террасами. Принцип террас лежит и в основе декораций Фюмана. Как следует из сценария, посередине сцены располагается гора, которую в виде спирали опоясывают три террасы, средняя из которых располагается как бы наискосок, связывая вершину — обиталище Кирки — и основание — загон лемууров, олицетворяющих тупость, неистовство, грубость, леность ума и низменную чувственность. Подобное толкование облика лемууров следует из комментариев Фюмана, опирающихся на Овидия, Аполлония Родосского. С этой точки зрения, Кирка в концепции балета Фюмана — высшее проявление силы Эроса. Первая сцена «балета» представляет собой как бы ожившую иллюстрацию из Гауптмана: на верхней террасе горы, в лучах восходящего солнца чародейка ткёт серебряный струящийся покров — залог сохранения и обновления жизни. Как существо, воплощающее божественное начало, Кирка противопоставляет Одиссею и грекам, воплощающим одновременно и низменность страстей и возвышенность духа человека. Не случайно греки действуют чаще всего на средней террасе — между обиталищем Кирки и загонем лемууров. Текст сценария в соответствии с требованиями жанра не содержит ни монологов, ни диалогов героев. Основой хореографического действия служат танец, воплощающий события сюжета, состояния и характеры. С помощью драматургии чувств в танце передаются узловые моменты взаимоотношений героев, хореография имеет обобщенный характер и развивается в формах, аналогичных принципам симфонической музыки. Так, лейтмотивом хореографического рисунка танцевальной партии Кирки должна была стать идея круга. В комментариях Фюман обращается к предложенной К. Керены²⁶ этимологии имени Кирки: с одной стороны, «Kirkos» — на древнегреческом языке означает собирательное имя для парящих хищных птиц, с другой стороны, в самом корне слова заложено значение круга как воплощения женского начала. Хореографический рисунок танца спутников Одиссея решен в ритме неумолимого, «брутального» военного марша, одновременно символизирующего и неспасаемость духа греков, и грубость, и низменность человеческих страстей. Хотя греки в «балете» представлены более дифференцированно, чем в радиопьесе, звуки этого марша превращают спутников Одиссея в нерассуждающую массу — Mäpfermaschine (мужскую машину). Сюжет балета определяется двумя, постоянно пресекающимися линиями: поединком Афины и Кирки за дальнейшую судьбу Одиссея и борьбу Одиссея и его спутников, как превращенных в лемууров, так и сохранивших человеческое обличье, за своё человеческое достоинство и возможность свободно определять свою судьбу. В комментариях к сценарию Фюман обосновывает введение в образную систему спектакля Афины тем, что функции этой богини и внутренний смысл её мифологической природы более соответствовал его авторскому замыслу. Поединок Афины и Кирки — это противостояние разума и стихии, справедливости и насилия, противостояния неизбежного порядка олимпийцев и титанического вулканизма, борьба богини-девы, «интегрированной» в патриархат, против древнейших божеств материнского права. Противостояние богинь определяется и самим рисунком танца: «ткань» партии Кирки состоит из причудливых, затейливых, стихийно возникающих «узоров», образ Афины монументален и статичен.

Трагизм судьбы греков, одержавших трудную моральную победу над Киркой и вернувших себе человеческое обличье и свободу воли, подчеркивается в финале развитием музыкальных тем. Так, мотиву бури, вызванной чародейством Кирки, противопоставлено вначале «брутальность» военного марша, вступающего затем с контрастирующей темой в противоположное единство. Зритель знает, что ни одному из мужественных спутников Одиссея не суждено достичь желанной Итаки. В отличие от радиопьесы, в которой образы греков действительно подобны теням, в сценарии «балета» Фюману удаётся создать несколько ярких характеров — мужественного и неспасаемого в борьбе Эврилоха, трогательного в своей любви Эльпенора.

В 1981 г. Фюман публикует сборник рассказов «Сайенс Фикшен» (Saiäns-Fiktschen)²⁷, представляющий собой цикл рассказов в жанре антиутопии. Находясь на распутье и размышляя о будущих путях развития человечества и, в частности, немцев по обе стороны Берлинской стены, писатель показывает бесперспективное противостояние тоталитарного государства Униатерра и капиталистического государства Либротерра, где ценность всего определяют только лишь деньги. Оба режима бесперспективны, поскольку нивелируют человеческие ценности. До последних дней своей жизни Фюман находился в постоянном творческом поиске. Поражает не только перечень литературных жанров, в русле которых творил Фюман, но и сфер его деятельности.

В последние годы жизни Фюман не перестает критиковать недостатки в культурной политике ГДР. Писатель разочаровывается в самих политических устоях социалистического немецкого государства и выходит не только из Союза писателей, но и из Академии искусств ГДР. О своих литературно-эстетических и этических принципах писатель еще раз заявил в эссе «Перед огненными безднами — мой опыт со стихами Георга Тракля» («Vor Feuerschlünden. Erfahrung mit Georg Trakls Gedicht», 1982), которое сопутствовало подготовленному Фюманом собранию собственных сочинений. «Встреча» с Траклем даёт Фюману ещё одну возможность реконструировать и переосмыслить страницы собственной нелёгкой биографии и заявить о своей гражданской позиции. Фюмана обуревали тяжелые сомнения, которые нашли отражение в мучительном процессе работы над задуманным ещё в 1974 г. «Горном романе» («Im Berg»), фрагменты из которого вошли в документальный фильм К. Мунда о жизни и творчестве писателя, созданный в 1998 г. Проект остался незавершенным и увидел свет после смерти писателя с авторским подзаголовком «Фрагмент одной неудачи» («Fragment eines Scheiterns», 1993). Возможно, одной из причин было своеобразие таланта писателя-новеллиста, умевшего блестяще в небольшой эпической миниатюре, как в зеркале, отразить самую суть животрепещущих явлений и событий своей эпохи.

«Горный роман» должен был вобрать в себя весь жизненный и эстетический опыт Фюмана, его раздумья об ответственности писателя перед обществом и стать своеобразным завещанием мастера своим современникам. Однако и в незавершенном виде проект Фюмана и с литературной, и с литературоведческой точки зрения представляет несомненную ценность и всё ещё ждёт дальнейшего исследования²⁸.

Сноски и примечания

¹ Подробно об этом: Decker G. Franz Fühmann. Die Kunst des Scheiterns. Eine Biographie. Rostock, 2008. S. 13—14.

² После Второй мировой войны отошел к Чехословакии. Теперь — территория Чехии.

³ Interview mit Franz Fühmann. In: Weimarer Beiträge, N. 1/1971, S. 34.

⁴ В 1942 г. в издаваемом Рудольфом Ибелем журнале были опубликованы первые стихи Фюмана, навеянные образами Рильке. NS-еженедельная газета «Das Reich» также публиковала впоследствии его стихи.

⁵ О творчестве Ф. Фюмана см.: Павлова Н.С. Франц Фюман // История литературы ГДР. М., 1980; Гугнин А.А. Современная литература ГДР. М., 1984.

⁶ Эджерман И.П. Разговоры с Гёте. М., 1961. С. 215-216.

⁷ См.: Fühmann Fr. Autorisierte Werksausgabe in 8 Bänden. Rostock, Hinstorff-Verlag, 1993. Band 2, S. 60.

⁸ Фролов Г.А. Наследие романтизма в современной немецкой литературе (Восточная Германия). Автореф. дис. д-ра филол. наук. М., 1991. С. 15.

⁹ В тетралогии об Атридах Г.Гауптмана обыгрывается тезис Ницше о внеморальности олимпийской мифологии. Божественная сущность освобождает небожителей от норм морали и делает их неподсудными.

¹⁰ Подробно об этом см.: Иванова Э.Ю. «Школьная тема» в творчестве писателей ГДР (К.Вольф. История одного детства» и Ф. Фюман. «Еврейский автомобиль») // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. Т. 12. № 3(2). 2010. С. 478—481.

¹¹ Fühmann F. Erzählungen 1955-1975. VEB Hinstorff Verlag Rostock 1977. S. 187.

¹² Фюман Ф. Бокмия у моря // Фюман Ф. Избранное: Сборник / Пер. Н.Бунина. М., 1989. С. 76.

¹³ Fühmann F. Das mythische Element in der Literatur. S 181.

¹⁴ Манн Т. «Иосиф и его братья». Доклад // Манн Т. Собр. соч.: В 10 т. М.: ПИХЛ, 1960. Т. 9. С. 175.

¹⁵ Fühmann F. Das mythische Element in der Literatur. Vortrag // Fühmann F. Erfahrungen und Widersprüche. Versuche über Literatur. Rostock, 1975. S. 163

¹⁶ Фюман Ф. Двадцать два дня, или Половина жизни / Пер. Э. Львовой. М.: Прогресс, 1976

¹⁷ Там же. С. 80.

¹⁸ См. об этом: Fühmann F. Ernst Theodor Amadeus Hoffmann. Rede in der Akademie der Künste der DDR // Fühmann F. Fräulein Veronika Paulmann aus der Pirnaer Vorstadt oder Etwas über das Schauerliche bei E.T.A. Hoffmann. Rostock, 1979.

¹⁹ Фюман Ф. Двадцать два дня, или Половина жизни. М., 1976. С. 171.

²⁰ Там же. С. 107.

— там же. С. 127.

²¹ Гумбольдт В. Избранные труды по языкознанию. М., 1984. С. 9.

²² Гугнин А.А. Франц Фюман. // Совр. худож. Лит. За рубежом. 1985. № 6. С. 32.

²³ Fühmann F. Die dämpfenden Hälse der Pferde im Turm von Babel. Brl., 1978 г. S. 261.

²⁴ Fühmann F. Die Schatten// Neue Deutsche Literatur, 1984, № 11. О самом произведении, а также перевод II действия см.: Шарыпина Т.А. Гомеровские мотивы в радиопьесе Франца Фюмана «Тени» // Новое о старом и новом. Часть 2. Зарубежная литература нового времени. Переводы. Статьи. Комментарии. Хрестоматия для студентов. Самара, 2002. С. 228—248.

²⁵ Гомер. Илиада. Одиссея. М.: Эксмо, 2009. С. 300.

²⁶ Кереньи Карл (Károly Kerényi, 1897—1973) — венгерский и швейцарский филолог-классик, мифолог, религиовед, ученик и сподвижник. К.Г. Юнга.

²⁷ Фюман намеренно использует искаженную форму английского названия жанра фантастической литературы science fiction.

²⁸ Исследование выполнено при финансовой поддержке РГНФ в рамках научно-исследовательского проекта РГНФ № 11040008а «Литературный процесс в Германии XX века (течения и фигуры)».

 Версия для печати

Оцените статью

Оценка: 1 2 3 4 5

Количество проголосовавших: 3.

Рейтинг: 

Обсуждения статьи

Сообщений нет!

Оставьте своё сообщение

Ваше имя: *

Ваш E-mail: *

Сообщение: *

Введите код,
указанный на
картинке:



* поля обязательные для заполнения

Вся информация на сайте защищена
законом об авторских правах Российской Федерации

Копирование либо частичное использование текстовых и
фотоматериалов разрешено только с письменного согласия
редакции ЭПИ "Новые российские гуманитарные исследования"
и с обязательной гиперссылкой на источник

Разработка сайта - BinN
Управление сайтом - S.Builder

