

ФЕДЕРАТИВНАЯ РЕСПУБЛИКА ГЕРМАНИЯ

Герт ХОФМАН
Голова Толстого

Hofmann, Gert. Tolstois Kopf. Erzählungen
München, Hanser, 1991. 185 S.

Герт ХОФМАН
Комментатор в кино

Hofmann, Gert. Der Kinoerzähler. Roman
München, Hanser, 1990. 303 S.

Долгое время Герт Хофман¹ (род. в 1932 г.) был известен как автор радиопьес; его романский дебют состоялся лишь в 1974 году и сразу привлек к себе внимание широкого круга читателей. Сейчас на счету Герта Хофмана более десяти романов и прозаических сборников, он лауреат престижных литературных премий, уверенно входит в когорту именитых писателей ФРГ. К его творчеству благосклонны критики; их редкие упреки по его адресу носят почти комплиментарный характер. Библиография работ о Хофмане довольно обширна, есть и книжные публикации о нем, — так, в 1987 г. издательство «Лухтерханд» выпустило сборник критических статей и информационных материалов по его творчеству. Едва ли не ежегодно выходит в свет его новая книга: из последних его публикаций — новый роман «Комментатор в кино» (1990) и сборник рассказов «Голова Толстого» (1991), вобравший в себя часть ранее увидевших свет работ.

Каждой новой книгой Герт Хофман подтверждает свою прочно сложившуюся репутацию автора, обладающего незаурядным дарованием, прекрасной литературной «школой», не знающего срывов и неудач. Критика подчеркивает близость эстетических принципов писателя культуре модернизма, выводя его «литературную родословную» из творчества Т.Бернхарда, Э.Канетти, С.Бек-



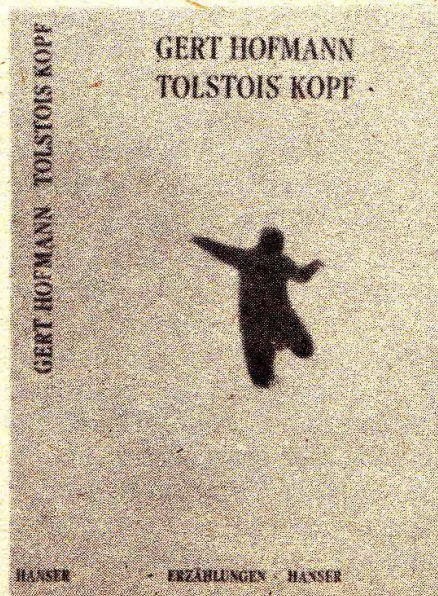
кета. Влияние этих авторов неоднократно признавал и сам Хофман. «Запоздавший», «последний в немецкой литературе» модернист (такими эпитетами награждают Хофмана критики) отнюдь не склонен строго придерживаться рамок какой-либо одной художественной системы или одного направления творческих поисков. «Сквозная» тема писателя — человеческое сознание в механистически жестоким, враждебном мире. Герой одного из ранних рассказов («Донос», 1979) симптоматично представляет мир как «огромную машину, колеса которой вращаются с непонятной целью и в непостижимом для нас ритме», ему кажется, что он слышит шум подземного потока, как знак приближающегося конца света, «который мы все втайне ожидаем и приближения которого страстно желаем». Спектр оттенков этого мироощущения (фиксируемых соответствующим выбором жанра) чрезвычайно широк — от трагедийного до юмористического и холодновато-ироничного. Сюжет у Хофмана всегда подчеркнута нереален, фантастичен, нарочито сконструирован. Исток фантастических гротесков у Хофмана, судя по всему, — не в непостижимых для человека законах мироздания, а во внутренней логике искусства. В небольшом рассказе «За-

¹ См. «Соврем. худож. литература за рубежом», 1985, № 5; 1989, № 3.

бывчивость Фульрота» (1981), входящем в рецензируемый сборник, Хофман устами героя-рассказчика открывает свое понимание природы художественного творчества. Некий литератор называющий себя «мы» (чем прозрачно отождествляет себя с героем собственного произведения) рассказывает случайному попутчику о своей книге. Герой этой книги, Фульрот, однажды осознает, что не может вспомнить, вытер ли он пыль с мебели или нет. Это обстоятельство так его пугает, что он женится на юной особе, чтобы всегда иметь рядом с собой человека, который при случае мог бы ему напоминать забытое. Завязка истории столь же комична, сколь и маловероятна, но для Хофмана она типологически программна: «в историях все должно быть преувеличено до метафизического, непостижимого для рассудка, это заложено в их природе. Без преувеличений и без непостижимого для разума не существовало бы ни историй, ни самого искусства. Преувеличение и есть само искусство...».

Такова же атмосфера и в рассказах сборника «Голова Толстого».

Мир, изображаемый в них Хофманом, предстает неуютным обиталищем для человека, где на каждом шагу его подстерегают трагические конфликты и жестокие удары судьбы. Источник жестокости мира по Хофману — в нравственном несовершенстве самого человека, не поддающегося совершенствованию.



Место действия и его временные рамки в рассказах Хофмана существенной роли не играют. Ситуации, в которые он погружает своих героев, — далеко не житейского характера, а темы — из разряда «вечных»: человек перед лицом смерти, любви, в роли истового служителя идеи. Персонажи его психологически, в основном, однотипны: не склонные к саморефлексии и интеллектуальным воспарениям, хофмановские герои проявляют себя не в размышлениях, а в действии. Среди них — представители разных социальных слоев: мелкие торговцы и преуспевающие предприниматели, крестьяне и незаметные государственные служащие, художники-неудачники... Впрочем, неудачники у него в той или иной мере все персонажи — люди, по оплошности или в результате сознательного выбора оказавшиеся вне общества, ставшие его изгоями. Герт Хофман сказал однажды, что счастье — тема XVIII века, сейчас же для человека речь идет только о выживании. Во всяком случае, у его героев попытки выжить составляют единственное содержание существования. Человек задыхается в «тесноте» (название одного из рассказов сборника) внешних обстоятельств, в бесперспективности собственного бытия, от невозможности постичь смысл своего существования. Но доминирующая этого состояния не трагична, а почти всегда случайна, комична или болезненно-нелепа.

События, сколь бы значительными они ни были, свершаются у Хофмана большей частью в человеческом сознании, ограниченном собственным небогатым интеллектуальным опытом, обремененном рутиной привычек и предрассудков, жестких ограничений общепринятой морали. Оно на свой аршин вымеряет и трагические повороты личных судеб, и исторические социальные потрясения. Мир жесток и бесстрастен, а человек мелок и нелеп, потому людские драмы у Хофмана будничны и серы.

Коллективное анонимное «мы» рассказчика противопоставит герою рассказа «Причуда». О времени действия здесь гадать не приходится: «Чехию мы уже взяли, теперь очередь за Данцигом», — сказано в тексте. Жгучее любопытство жителей немецкого городка приковано

не столько к победным радиосводкам, сколько к дому мясника Нетцера. Нетцер — «черная овца» среди жителей города, брошенный муж, много лет ожидающий возвращения жены, отец дебильной девушки («Причуда» — называет ее отец). Среди всеобщей «нормальности» оба являют собой нечто неслыханное: дочь — слишком уж явная ошибка природы, отец непонятно почему болезненно любит ее. «Мы» рассказчика символизирует «норму», естественный ход вещей, некое усредненное общественное мнение, притязующее на право выносить свой суд. «В воскресенье, когда наш мясник Нетцер должен был отвести свою дочь ... в сумасшедший дом, мы с утра пораньше были на ногах, положили подушки на подоконники и высунулись наружу... Мы сходили в кухню и сварили кофе, потом опять выглянули на улицу, но увидели не много...». А мясник Нетцер, вырванный из этого коллективного «мы» любовью к неполноценной дочери, до конца идет дорогой отверженного: чтобы избавить дочь от унижений, а себя от угрызений совести, в последний момент, когда под окном уже сигналит такси, он убивает «Причуду» и себя самого. Любопытствующие сограждане врываются в дом. «Мы увидели такое, что, казалось нам тогда, мы всю жизнь не забудем, но быстро забыли в наступившей вскоре бойне». Представленная своими суждениями и оценками «среда» героя как бы превращается в действующее лицо рассказа, а противопоставление «он — мы» персонализирует конфликт между подлинными человеческими чувствами и агрессивной-самоуверенной несправедливостью общественных «приговоров».

Иной повествовательный принцип лежит в основе рассказа «Беседа на борту «Титаника» по случаю его гибели между Джоном Джейкобом Астором и его парикмахером». Сюжет его вымышлен, но психологически вполне достоверен как ироничная иллюстрация к проблеме социального самосознания личности. После столкновения «Титаника» с айсбергом, когда корабль уже неминуемо погружается в воду, его владелец Джон Джейкоб Астор решает заглянуть в парикмахерскую. Парикмахер Вейкман, поначалу удивленный просьбой

«побрить, как всегда» (то есть обстоятельно, без спешки и главное — развлечь ненавязчивой беседой), даже в этих чрезвычайных обстоятельствах не забывает «свой шесток» и битый час по колону в воде ведет с ним не слишком непринужденную беседу. Речь идет о житейских мелочах, и каждый тщательно соблюдает свою роль в системе взаимоотношений «хозяин — слуга», не переходя грань допустимого. Жутковатый комизм ситуации заключается в том, что социальные условности у Хофмана оказываются сильнее биологического страха смерти и инстинкта самосохранения. Парикмахер все же позволяет себе на прощание единственную в жизни «вольность» и просит разрешения пожать руку хозяина, после чего оба расстаются, чтобы погибнуть общей смертью.

«Переживания на лоне природы» — наиболее реалистический рассказ во всем сборнике, речь в нем идет о вещах вполне будничных, хотя разрешается ситуация отнюдь не естественным образом. Во внутреннем монологе героя размышления о собственной жизни перемежаются протокольным изложением событий, характеристиками персонажей, но за всем этим стоит постоянная, неуспяная забота неуверенного в себе человека — не стать посмешищем в глазах окружающих. Напряжение подспудно нарастает, слагаясь из наслаивающихся одна на другую обид, но никак не меняет вялое течение монолога. Фабула рассказа очень проста. Полицейский Ганс (от его лица ведется рассказ) тяжело переживает измену жены и, кажется, еще больше — городские сплетни вокруг этого события. А тут еще начальству взбрело послать его в сельскую глубинку с неблагодарным поручением проследить за размещением чернокожих рабочих-эмигрантов (это в местности, где каждый пятый не имеет работы!). Неудачи и мелкие уколы сыплются со всех сторон. Крестьяне разгадали его миссию и небезобидно подтрунивают над ним; служанка Мария, за которой он вяло пытается волочиться, отвергает его домогательства, а выполнение поручения и возвращение в город наталкивается на массу препятствий: вдруг сгорело единственно пригодное

для размещения эмигрантов здание; в окрестных деревнях удалось пристроить только 15 из 74 прибывших. Тут еще и жена сообщает в письме, что подала на развод. А Мария кокетничает с гигантом-негром, настоящим черным принцем с виду. В финале рассказа полицейский, похоже, хочет успокоить публику, возмущенную прибытием эмигрантов: «Я вытаскиваю пистолет, о котором в последние недели странным образом подумывал и в другой связи, ...потом, не знаю как, я, должно быть, выстрелил не в том направлении. Потому что вдруг ... черный принц упал на землю и кровь хлещет из него...» Монолог завершается так же монотонно: сознание героя лишь незаинтересованно фиксирует происшедшее, а чувства, задавленные житейскими невзгодами, никак не откликаются на него.

Постоянно возвращающаяся в творчестве Хофмана тема искусства и судьбы художника привязывает автора к национальной литературной традиции, но от готовых, испытанных решений он последовательно отказывается. Не ставя под сомнение само служение искусству, он развенчивает весь комплекс самообольщений и иллюзий, сложившихся вокруг него. Идея «избранности», выраженная традиционным противопоставлением художника обывательской среде, — пожалуй, самый острый аспект этой проблемы. Хофмана волнуют судьбы людей «около искусства», псевдохудожников, художников-ремесленников, — словом, неудачников, которые стали жертвами этих иллюзий и растратили свою жизнь на суетную погоню за славой.

Иронически освещает эту тему сатирический гротеск — заглавный рассказ сборника. Герой его — сын Толстого, бесконечно амбициозный и втайне мечтающий превзойти отца. (Неважно, насколько рассказ соответствует фактам биографии реальной личности; похоже, историческая достоверность не особенно волновала Хофмана, ведь и говоря о самом писателе, он просто пользуется цитатами из известной книги Шкловского). Эмигрантская судьба занесла Льва Львовича в Америку, где он, не наделенный никакими дарами судьбы кроме поразительного внешнего сходст-

ва с отцом, изображает его сначала в третьесортном голливудском фильме (для съемок гримерам пришлось потрудиться, чтобы увеличить голову Льва Львовича, так как при всем сходстве с отцом он был обладателем крохотного черепа), позже — в том же амплуа — в цирковых программах «между гимнастами на трапеции и дрессированными слонами», где он инсценировал «подлинное» перевоплощение в своего отца.

В персонажах Хофмана «художническое» и «бюргерское» являют собой две равновеликих и неразделимых составляющих одной личности. Множеством ниточек — воспитанием, образованием, привычками и предрассудками — художник привязан к своей среде и обречен на вечную борьбу этих двух начал в душе. Другое дело, что сама среда, как во все времена, отторгает инородное тело. К разряду чудаков и отверженных относятся герой рассказа «Распродажа для бедных» — воинствующий пацифист, отказавшийся от семьи, устроенной жизни, чтобы «на всех крупнейших площадях Западной Германии маршировать, петь и молиться в защиту мира», и деревенский изобретатель-самоучка Штиф («Машина мира»). Штиф одержим идеей создать машину, «подобную самому миру, хотя и бесполезную, но могучую, надежно функционирующую», «которая должна не *изображать* мир или *быть его подобием*, а *быть собственно мирозданием*». Сельская община (рассказ снова ведется от ее коллективного лица — «мы») с любопытством, а чаще раздражением наблюдает за Штифом, обсуждает поступки полубезумного изобретателя, который принес в жертву идее одного за другим всех членов своей семьи и, кажется, даже не заметил, что его дом опустел. «Одержимость» идеей, в коей нет ничего рационального, всегда отличает хофмановских «чудаков», в ней, а не в сухом расчете выражает себя творческий дух. Изобретению Штифа не суждено служить идее прогресса, это «искусство для искусства», чистая и бескорыстная игра мысли, порождение свободной воли художника (право, изобретатель, заново создающий мир во всей его полноте, не менее романтических художников за-

служивает такого звания). Всеобщее осуждение достигает своего апогея, когда идея Штифа уже воплощена в реальное сооружение, «невероятно тонкое и сложное, ...и абсолютно бесполезное». Возможно, в замысел изобретателя входил и печальный конец его творения. В тот же вечер, когда Штиф продемонстрировал односельчанам свою машину, она была сожжена, а вместе с ней сгорел и сам изобретатель.

Приметы зримой жизни в рассказе очень ярки, но чем их больше, тем менее значительными они кажутся, а сквозь них проступает канва сказки. За спиной Штифа так и видится череда легендарных героев, разделивших печальную судьбу своих безумных идей.

Роман «Комментатор в кино» продолжает ту же тему, но уже на ином материале. Если в малой прозе Хофмана важен ее метафорический смысл, то его романы обращены, как правило, к реальным историческим событиям, среди которых важнейшим для него стала вторая мировая война и время, непосредственно ей предшествовавшее. Хофман принадлежит к числу писателей с «больной совестью», не случайна реплика в одной из его радиопьес: «Мое сознание полно оставшихся после войны развалин». Писателя волнуют, разумеется, не перипетии военных сражений, а примечательный феномен поразительно легкого проникновения нацистской идеологии в сознание массы «нормальных» людей.

События романа «Комментатор в кино» происходят в саксонском городе Лимбахе, знакомом читателю по романам «Наше завоевание» и «Вайльхенфельд», в родном городе писателя. Герт Хофман начал рассказывать о войне с конца: «Наше завоевание» повествует о событиях мая 1945 года, «Вайльхенфельд» и «Комментатор в кино» охватывают предыдущее десятилетие — с середины тридцатых годов до конца войны.

И в новом романе, как в двух предыдущих, Хофман прибегает к испытанному литературному приему — изображению мира глазами ребенка, предполагающему искренность и непредвзятость в оценке людей и событий. «Простота» рассказчика здесь сродни сказоч-

ной мудрости дурачка: от взгляда ребенка не укрывается ничто, он с обескураживающей прямоотой выдает все тайны мира взрослых. В многоголосье, присутствующем в рассказе мальчика, каждый из голосов равноправен и равно прав. В поле зрения ребенка попадают лишь самые близкие люди, их немного: дед — безусловно, самый «главный» в жизни мальчика человек, а кроме него бабушка, мать, подруга деда фройляйн Фриче, его приятель господин Козимо, место которого позже займут «соратники по партии» Фридрих и Гейце, еще несколько эпизодических персонажей.

Хофман погружает читателя в уже хорошо знакомую по роману «Вайльхенфельд» атмосферу, воссоздает будни времен Третьего рейха, те вроде бы заурядные, «нормальные» явления, из которых складывалась непарадная сторона истории. И в те годы, как всегда, люди просто жили, не задумываясь ни о стратегии большой политики, ни об историческом значении настоящего момента, просто плакали и радовались, ходили в кино... Именно о кино и его преданном слугителе, комментаторе и тапере Карле Хофмане повествует роман. Во времена Великого Немого в кинотеатрах иногда выступали ведущие, по ходу фильма бойко и в меру способностей остроумно объяснявшие зрителям, что происходит на экране. Вот к этой гильдии работников кино и принадлежал Карл Хофман.

«Комментатор в кино» — иронический парафраз романа «Вайльхенфельд». Если героем раннего романа является интеллеktуал, обреченный на смерть в нацистской Германии не только в силу неарийского происхождения, но и из-за принципиального неприятия торжествующего варварства, то «Комментатор...» рассказывает о человеке культуры, сумевшем, подобно большинству, не только выжить в тех же условиях, но и внутренне принять фашизм. В центре романа один из любимых мифов немецкой литературы — идея свободного творческого духа, его глубинной несовместимости с «пошлыми» требованиями реальной жизни. Немецкая литература, начиная с романтиков, вознесла художника на такой пьедестал, что принадлежность к цеху

«свободных художников» стала предметом особой гордости. По сути основного конфликта («художник — бюргерская среда») «Комментатор в кино» стоит в одном типологическом ряду с немецкими «романами о художниках», но представляет собой иронично-сниженную их версию. Автор не критикует и не обличает, а просто показывает глазами беспристрастного свидетеля, какие трансформации претерпела идея служения искусству перед лицом истории. В центре повествования — не художник, а именно человек «возле искусства», обязательный его интерпретатор, чем сразу задается определенная тональность повествования.

В глазах окружающих Карл старательно поддерживает репутацию «свободного художника», легкой небрежностью в одежде, почти богемной раскованностью манер стараясь выделяться на фоне добропорядочных жителей провинциального Лимбаха, не зря же он считается «видной персоной» в городе. Не получивший образования, Карл Хофман сменил множество занятий. До появления в «Аполлоне» он служил конферансье в цирке и мог бы там надолго остаться, но в сиянии юпитеров он всякий раз ощущал прилив вдохновения и нес слишком много «отсебятины», за что и был уволен. К своей работе в кино (у его жены и дочери эти слова всегда вызывали презрительный смешок) он относится с исключительной серьезностью: отрабатывает жесты и интонации, заучивает по учебникам и словарям массу новых слов, чтобы блеснуть эрудицией перед зрителями лимбахского синематографа «Аполлон», надевает фрак и тщательно гримируется перед «выходом». Внук удивляется, насколько по-разному можно понять одно и то же, когда дед артистично излагает зрителям свою версию фильма.

В текст романа вкраплены киноистории в пересказе Карла Хофмана, родившиеся в романтическую эпоху младенческого кинематографа. Этот мир с его страстями невероятного накала, вечной борьбой сказочных злодеев и прекрасных положительных героев, с неизменно торжествующей в финале добродетелью ничего общего не имеет с «убогой» (определение Карла Хофмана)

жизнью вне стен «Аполлона». Его восторженно-артистическую натуру чувствительно охлаждают меткие и по-женски ехидные реплики жены и дочери. Эти голоса из мира неромантической обыденности мальчик фиксирует с добросовестностью хрониста, а дед вообще не удостоивает внимания. И как в кино он интерпретирует фильмы в меру своего понимания, так пересоздает и собственное существование на более возвышенный манер. Втайне он мечтает издать плоды своих размышлений о жизни под заголовком «Фантазии, взгляды и наблюдения для одной головы и двух рук». Шестидесятилетний Карл постоянно ожидает некоего важного события, которое окончательно придаст верный ход всей его жизни. Порой он обращается к внуку или другому добровольному слушателю с риторическим вопросом: «Что же выйдет из меня?», как будто не замечая гротескной его абсурдности.

Трогательно-комический образ приобретает совсем иное звучание на неожиданном сломе сконструированной жизни — в мир приходит звуковое кино. В этот трагический для себя момент Карл превращается в полуфарсовый персонаж, существо злобное и мстительное. Оказалось более чем очевидным, что художник и обыватель — это две половинки одной души. Он то мешает выкриками смотреть звуковой фильм, то уговаривает жителей города вообще не ходить в кино, а напоследок затевает драку с Тайльхебером, хозяином кинотеатра. Как ни борется Карл Хофман против прогресса, он остается без работы, и вся его жизнь лишается содержания. Следуют месяцы апатии и тяжелой болезни, потом приходит неожиданное исцеление — в тот момент, когда он случайно оказывается в зале собраний нацистской партии.

В рассказе мальчика не возникает цельной картины времени и событий, только из отдельных эпизодов вырисовываются контуры этой новой реальности. Незаметно меняется настроение жителей города, идут разговоры о неслыханных заработках в военной промышленности и на строительстве дорог, кто-то шепотом рассказывает о пытках и убийствах, об исчезнувших людях. Но

все это больше походит на страшные сказки, бесконечно далекие от будничной жизни, в которой нет ничего демонического. У Карла появляются новые знакомые Фридрих и Гейце (его дочь не может решить, кто из них хуже), новые интересы. Вечера он проводит в зале собраний, где он нашел благодарных слушателей. Его жизнь снова приобретает видимость осмысленности. Он охотно подхватывает перепевы идей об особой миссии немецкой нации, даже надеется «в целях возрождения немецкого духа» вновь вернуть немой кинематограф. Как и подобает артистической натуре, Карл живо воспринимает внешние атрибуты своей новой роли: радуется форменной рубашке и сапогам, возможности пройти под знаменем со свастикой на многолюдной манифестации, увидеть на трибуне Его... Впрочем, речи фюрера Карл Хофман так и не услышал, настолько был взволнован игрой Вивьен Ли в «Унесенных ветром». Вот, кажется, и все его участие в нацистском движении. Правда, членство в партии приносило еще кое-что помимо рубахи и сапог: куда-то исчез прежний владелец «Аполлона» (приложил ли тут руку бывший комментатор — не сообщается), а новый его хозяин позаботился создать для Карла скромное рабочее место билетера, его по-прежнему окружает почет и уважение, и может быть только внук замечает, что к ним примешивается доля страха. Так и текли годы самой страшной из войн мимо Карла Хофмана, пока однажды, 24 мая 1944 года во время сладчайшего хэппи энда американской «Оперетты» не рухнул «Аполлон», похоронив под собой всех, кто находился в зале, включая и комментатора.

Такова небогатая событиями фабула романа. Содержание его не исчерпывается историей Карла Хофмана, за ней смутно просматриваются контуры судьбы целого поколения. В книге нет ни морализаторства, ни попыток психологического анализа; повествование воссоздает нравственный климат эпохи, и одновременно как бы заставляет нас доискиваться до причин самой сокрушительной победы нацизма — победы над душами людей. Автор не формулирует ее, но самим сюжетом прозрачно под-

сказывает: это радикальная социальная реабилитация посредственности. Герой «Комментатора в кино» обрел в новой роли утраченное было положение «избранного». Характерно, что свой путь он выбрал нельзя сказать чтобы взвешенно и осознанно, скорее даже бездумно, как большинство, не испытывая душевного дискомфорта. Подобно многим своим соотечественникам, именитым и менее почитаемым братьям по творческому цеху он «естественно» оказался в числе сторонников самой бездуховной из идеологий. Дальнейшее известно: путь нацизму был вымощен конформизмом интеллектуалов и равнодушием толпы.

Знаменательна одна из сцен романа: на окраине города брошен человек со следами зверских пыток, с вырезанной на груди свастикой. Жители города толпятся вокруг него, поворачивают, чтобы лучше рассмотреть, в хоре голосов нет лишь сочувствия. Только полицейские, приехавшие через несколько часов, обнаружили, что бедняга еще дышит. Когда мальчик идет смотреть на раненого, мать наказывает ему: «Только не трогать руками!».

Оценка войны и предвоенного периода в романе, естественно, однозначна, а вот центральная тема получает в конце неожиданный поворот. Поначалу казалось, что совпадение фамилий автора и героя просто литературная игра, но в конце романа образ автора и фигура рассказчика сливаются, а этот последний становится поразительно похожим на собственного деда. «Следовало бы собрать весь материал о дедушке, ...облечь его в какую-то четкую форму, чтобы сохранить... Но тут как со всеми моими «озарениями» (моя жена) и прочими «нетленками» (моя ироничная младшая дочь Сузи): вялость, отсутствие вдохновения, апатия летняя, осенняя, зимняя, безнадежно запруженные автомобильные дороги в южном направлении, делающие невозможным быстрое бегство, к тому же головная боль, затруднения при дыхании...». Такой неожиданный и парадоксальный поворот сюжета вновь ломает определенность уже сложившихся у читателей оценок. Не отождествляя себя с рассказчиком, автор вплотную приближается к нему.

Как уже многократно отмечалось. Герт Хофман менее всего стремится быть учителем и пророком, высказывать нечто аксиоматичное, вот и здесь он ушел от однозначности, замкнув круг судеб,

вновь заставив задуматься над вечными вопросами об искусстве, месте художника в мире насущных проблем и заново взглянуть в прошлое, как это делает внук кинокомментатора Карла Хофмана.

Н.НОВИКОВА

ХРОНИКА

Критические отклики в немецкоязычной прессе на первый роман Генриха Бёлля «Ангел безмолвствовал» (из рукописного наследия писателя)

В центре по изучению творческого наследия Генриха Бёлля при Вуппертальском университете, сообщает пресса, усилиями группы германистов под руководством профессора Вернера Беллмана готовится к выпуску в свет большое критическое 25-томное издание сочинений писателя, куда войдет более ста ранее не публиковавшихся работ (романы, радиопьесы, эссе, рассказы, публицистика) и множество писем.

Среди относительно недавних находок — не публиковавшийся (и никогда ранее Бёллем не упоминавшийся) первый его роман «Ангел безмолвствовал», выпущенный в 1992 году кельнским издательством «Кипенхойер унд Вич» с кратким и, по общему мнению критики, очень содержательным послесловием В.Беллмана. Первоначально роман должен был появиться в свет в начале 1951 года в опладенском издательстве «Миддельхауве», но из-за концептуальных разногласий автора с издателем выход книги не состоялся. Консервативно настроенный издатель (Фридрих Миддельхауве) талант начинающего писателя вполне оценил, но твердо считал, что его тогдашние современники (1950-51 гг.) к описаниям прошедшей войны и оставленных ею разрушений (а именно это собирался предложить читателям Бёлль) испытывают «крайнюю неприязнь», и потому настоятельно советовал автору приготовить для читателя что-нибудь более съедобное (побольше «ветчины и шоколадных конфет», по ироничному замечанию Бёлля). После нескольких переделок романа, не устроивших ни ту, ни другую сторону, Бёлль от печатания романа отказался и опубликовал его отдельными фрагментами в немецких периодических изданиях; несколько его небольших частей вошло в последующие его прозаические работы: например, в повесть «... и не сказал ни единого слова» (1953).

Действие книги отнесено к 8 мая 1945 года, т.е. ко дню капитуляции Германии (дню освобождения, как на том последовательно настаивал Бёлль). Роман носит легко опознаваемые автобиографические черты: 8 мая молодой солдат Ханс Шницлер, главный его герой, дезертировавший с фронта (как в свое время сам Бёлль), возвращается в разрушенный войной город своего детства (в очертаниях которого угадываются контуры Кельна — родного города писателя), вернее сказать, в гигантскую грудку развалин, от города оставшихся. В центре внимания писателя — картины гибели и разрушений: дым, смрад, запах крови и смерти, исходящие от развалин, а если точнее, то само состояние души людей, только что переживших страшную катастрофу и в недавнем