

УДК 821.112

Софія Варецька

## МАГІЧНІ ФОТОГРАФІЇ МАРІХЕН ЯК МЕТАФОРА ПАМ'ЯТІ В РОМАНІ Г. ГРАСА „ФОТОКАМЕРА. ІСТОРІЇ ТЕМНОЇ КІМНАТИ”

*Досліджено проблему синтезу вербального з невербальним на прикладі останнього автобіографічного роману „Фотокамера. Історії темної кімнати” Г. Граса. Аналіз твору здійснюється на основі німецькомовної й частково полінаціональної (української й російської) літератури. Пізнання й осмислення автором реальності крізь фотооб’єктив та відтворення на папері пережитих спогадів за допомогою фотографій дозволяють стверджувати, що Г. Грас постає справжнім митцем образу. Головним авторським новаторством, на думку дослідниці, є майстерне словесне відтворення зафіксованого на світлинці моменту, тобто за допомогою слів створюється чітка ілюзія, що перед реципієнтом фотографічний знімок зі всіма його художніми особливостями.*

**Ключові слова:** Гюнтер Грас, фотографія, магічний, автобіографія, пам’ять.

У серпні 2008 року вийшла друком нова книга класика німецької літератури ХХ ст. Гюнтера Граса – „Фотокамера. Історії темної кімнати” („Die Vox. Dunkelkammergeschichten”). Цей твір називають продовженням автобіографічної сповіді „За чищенням цибулі” („Beim Häuten der Zwiebel”, 2006), однак зводити ці два романи в одну площину доволі складно, оскільки вони лише певною мірою поєднані хронологічним викладом подій. Роман „Фотокамера. Історії темної кімнати” суттєво відрізняється і стилем написання і змістом від попереднього роману, автор у цьому творі практично знехтував традиційними законами жанру біографії. Власне, й сам Г. Грас не ставив за мету написання продовження автобіографії, як він зазначає в одному з інтерв’ю: „Я мав на думці після твору „За чищенням цибулі” завершити з автобіографічним письмом. Події у творі завершилися на момент виходу у світ роману „Бляшаний барабан” у 1959 році, а тому в мене з’явилася ідея написати про те, що відбувалося далі, тобто процес написання книги за книгою, з інакшої перспективи, себто подати не мою власну рефлексію, не так як автор сам про себе висловлюється” [3]. Цю ідею Г. Грас втілює у вигляді міркувань про нього його дітей, а їх у нього вісім, враховуючи усіх – і шлюбних, і позашлюбних, і дітей останньої дружини від попереднього шлюбу.

Г. Грасу йшлося про те, щоб показати відсторонений погляд на себе, оскільки автобіографічний виклад так чи інакше упереджений. Дослідник Г. Койшніг зауважує, що „Фотокамера” складається з восьми більш чи менш хаотичних фантазій дітей Г. Граса за кухонним столом. Власне, через те, що літературні біографії часто містять небезпеку самоідеалізації чи самогероїзації (або ж, навпаки, присутній відхід у нігілізм),

обговорення чи оцінка цієї книги складні чи практично неможливі без відповідного контекстуального посилання” [4]. Щоб уникнути самоідеалізації чи самогероїзації письменник обирає перспективу оповіді крізь призму своїх дітей, тобто відсторонений погляд на самого себе. Оскільки це все ж таки до певної міри біографія, то йдеться тут про різні факти з життя автора та його родини, однак ці факти відчитати доволі складно, позаяк вони приховані в дитячих мріях, спогадах чи мимоволі кинутих фразах. Отож цей твір важко зрозуміти читачеві без попереднього прочитання бодай кількох романів письменника й володінням інформацією про особисте життя Г. Граса. Тут важливе прочитання поміж рядками, значна кількість думок прихована, а наявні також прозорі алюзії, натяки.

Варто зауважити, що вже на початку твору автор чітко зазначає, що всі герої й події є лише його власною вигадкою: „Жив був батько, коли він зістарівся, покликав до себе синів та дочок – а їх було спочатку четверо, потім п’ятеро, шестеро і, нарешті, стало восьмеро, – і вони всі, нехай не відразу, прийняли його запрошення. Ось сіли вони довкола столу й одразу розпочалися розмови, кожний подає свій голос, усі балакають навперебій, хоча вигадані вони батьком і повторюють його слова, однак у кожного свій норів і при всій своїй повазі жаліти батька у них немає наміру” [2, с. 7]. Як видно з початку твору, оповідь розпочинається у формі казки, а, як відомо, казкові події й персонажі вигадані, хоча сприймаються й переживаються як реальні. Казкарем, який є одночасно й слухачем, виступає сам письменник, однак слово нібито надається кожному з дітей, тобто усі члени бесіди є номінальними фігурами. Попри те, що всі вони вигадані, їхнім завданням за сценарієм автора, тобто батька, є розповідь саме про нього. У такий спосіб Г. Грас намагається відсторонитися, показати свою діяльність із перспективи дитячого погляду. Свого часу крізь призму дитячого світогляду письменник зобразив історію життя Німеччини першої половини ХХ ст. Тепер він використовує той самий прийом стосовно свого життя. Такий зсув перспективи оповіді сприяє більш відвертому й правдивому викладу подій. Тим більше з позиції дітей, які висловлюються щиро й відверто. Автор використовує для цього й дитячу мову, очевидно, задля того, щоб, незважаючи на те, що всі діти давно дорослі, задати розмові саме той колишній тон: „Усі вони давно подорослішали, здобули професії, мають власні сім’ї, однак тут сини й доньки заговорили так, нібито повернулися в минуле, ніби й насправді можна руками вхопити те, що має лише хиткий контур, нібито час нікуди не тікає, а дитинство не завершується” [2, с. 7]. Розмова, за задумом письменника, повинна мати легкий невимушений характер, як це часто буває поміж дітьми. Для підсилення свого замислу Г. Грас передає вигадану бесіду дітей фактично як стенограму безпосередньої живої розмови.

Події твору вибудовані хронологічно, починаючи від написання роману „Собачі роки” у 1963 році й до 1990-х років. Глави твору, крім першої, де зібрання відбувається в будинку батька, – це зустріч у кожного із дітей, по черзі появи їх у цій великій сім’ї. Розмови поміж

ними ведуться хаотично, без жодної чітко визначеної теми, звучить це до певної міри як багатоголосий хор декількох оповідачів. Попри це, спільною ланкою для всіх дітей виступає давня подруга батька, загадкова фігура – Марія Рама, яка існувала в реальності й була геніальним фотографом, здатним відображати на світлинах не лише людей, але й цікаві неординарні предмети, простір і навіть час, саме їй і присвячено цю книгу. Власне, фотознімки, зроблені Марією, є об'єднуючою наскрізною темою роману: „Тепер дітей стало восьмеро, й усі вони, погляньте, відображені на цих фотографіях ... поодинокі, у різних поєднаннях, а тут – вже пізніше – навіть усі разом” [2, с. 10]. Фотографії є своєрідними комірками пам'яті письменника. Г. Грас продовжує розпочату ще в романі „За чищенням цибулі” ідею використання різних допоміжних невербальних засобів мистецького осмислення дійсності, задля максимально точного відтворення власного життя. Отже, цибулина чи кавалок бурштину, чи інші метафори пам'яті з попереднього твору тут втілені в фотографіях. Відома філософ і літературознавець Сюзен Зонтаг у своєму есеїстичному дослідженні „Про фотографію” розширює рамки сприйняття фотографії, вона стверджує, що „поява фотографії значно розширила межі нашого сприйняття дійсності, – перш за все, за рахунок присутньої чи уявної всеїдності фотографічного ока – об'єктива. Невдовзі після свого народження фотографія запропонувала, а потім і стала нав'язувати свою, нову етику бачення, розширюючи й змінюючи наше уявлення про те, на що можна й на що варто дивитися. У цьому вона особливо досягла успіхів завдяки тому, що надала кожному з нас можливість створювати у своєму пізнанні „повну антологію образів світу” [1]. Завдяки фотографії Г. Грас прагне розширити рамки літературного твору, привносячи в нього свій абсолютно оригінальний спосіб світосприйняття.

Письменник за допомогою фотознімків проводить своє розслідування у глибини власної пам'яті: „У всякому випадку, нехай не одразу, а після довгого відтинку часу ми здогадалися, що фотографії були йому необхідні, щоб точніше уявляти собі минуле життя”, зазначають діти у творі [2, с. 19]. Адже саме фотографії дозволяють прискіпливо розгледіти найдрібніші деталі у найвіддаленіших куточках, а текст здатен радикально змінювати зміст побаченого. При цьому автор наділяє Марію магичними здібностями – здатністю відтворювати минуле чи заглядати в майбутнє, попри це, вона наділена особливим світосприйняттям, яке базується на емоціях й інтуїції. Адже саме „фотографічне світосприйняття не визнає послідовності й взаємозв'язку поміж явищами й одночасно надає кожному моментові чи явищу деяку тасмичність й багатозначність” [1]. А практично всі виконані Марією світлини багатозначні й містичні. На них відтворюються події чи явища, які могли б відбутися в майбутньому, або такі, які залишилися лише в дитячих мріях, як певне фантазування. Мистецтво фотографування можна розуміти по-різному, скажімо, як „героїчне концентрування уваги” або як „акт аскетичного самовдосконалення”, або, нарешті, як „містичне

сприйняття світу” [1]. Власне, останнє твердження найбільш вдало характеризує фотографії, зроблені Марієн.

Фотокамера Марії – це єдине, що в неї залишилося після війни, оскільки фотоательє, яким володіла фотограф, потрапило під обстріл й згоріло, єдине, що вціліло, – фотоапарат, а саме стара фотокамера фірми Агфа 1932 року випуску, яка й зображена на титульній сторінці книги. Марія стверджує, що після пожежі її камера змінилася й почала видавати абсолютно непередбачувані відбитки: „моя камера робить дивні фотографії, яких не існує. Вона бачить те, чого немає. Або ж показує такі речі, які вам навіть у сні не з’являться. Вона ясновидиця, моя камера. Напевне, у цьому винна пожежа. З того часу вона трішки божевільна” [2, с. 19]. Власне, за рахунок цієї фікції письменник максимально посилює роль Марії у романі, яка для кожного члена сім’ї є чимось особливим. Один із співбесідників так описує Марію: „Все почалося, як у казці: жила була жінка-фотограф, яку одні називали Старою Марією, Таддель іноді кликав її Старушенція, а для мене вона була Марієн. Вона завжди вважалася майже членом нашої різношерстої сім’ї. Постійно була з нами, спочатку в місті, потім у селі, іноді супроводжувала нас, коли ми виїжджали на канікули, вона причепилася до батька, на правду, як реп’ях...” [2, с. 11]. Отож, Марієн скрізь супроводжувала родину Г. Граса й фотографувала абсолютно все, чи то людей, чи то предмети побуту, чи дитячі забави, чи сміття на дорозі і т. д., тобто вона сама обирала події чи речі варті її уваги. Однак доволі часто у цьому бере участь сам автор і просить Марію сфотографувати конкретні події чи речі, тобто оповідач одразу вказує, що для нього є вагомим, видобуваючи при цьому спогади з глибин власної пам’яті.

Автор невідступно дотримується казкової форми оповіді, яка дозволяє маневрувати поміж реальними й вигаданими фактами, його образ Марієн від початку окутаний магічним, до певної міри казковим світосприйняттям дитячих спогадів. Пригадуючи подробиці свого життя, один із синів автора допитує Марію, що означає божевільна камера, на що вона відповідає: „Колись я вам покажу, що відбувається, коли вцілілий збожеволіє й починає бачити такі речі, яких немає або ще не існує. Однак наразі ви ще досить малі й самовпевнені, а тому все одно не повірите в те, що під настрій може показати моя камера. Одним словом, після пожежі вона все знає наперед” [2, с. 20]. Марієн для дітей постає як певна чарівниця, наділена надприродними здібностями, які вона втілює у своїх фотографіях. „Величезна мудрість, яка присутня у фотографічних зображеннях, проказує нам: „Ось така поверхня. А тепер думайте, відчувайте, осягніть за допомогою інтуїції те, що знаходиться за її межами. Вираховуйте, яка може бути реальність при такій заданій поверхні”. Таким чином, не пояснюючи нічого, самі фотографії слугують невичерпним джерелом до роздумів, фантазування” [1]. Саме з цією метою Г. Грас послуговується у романі фотографіями, він не лише пригадує, але й вигадує, придумує, фантазує.

Усі діти розповідають про ті чи інші свої дитячі бажання крізь призму магічних фотографій, зроблених Марією. Адже вона могла ці мрії

відобразити на світлинах, показати те, що буде в далекому майбутньому. Так, наприклад, Лара побачила себе з довгоочікуваним песиком, Пат – у вигляді справжньої рок-зірки, Лена – на великій сцені, Нана – у товаристві мами й батька на фоні розваленої Берлінської стіни і т. д. Незважаючи на те, що фіксовані моменти на фотографіях по своїй суті статичні й не можуть передати руху, дії чи якийсь процес наживо, однак вони відтворюють позитивні емоції, казковий настрій та віру у здійснення мрій. Проте Г. Грас, маневруючи поміж реальним та казковим, одразу ж повертає читача в реальність, зазначаючи, що цих фотознімків не існує в реальності, усі містичні фотографії шезли: „Батько хоче, щоб ми пригадали й про ті фотографії, які зникли, й про те все, що виробляла Маріхен із відзнятими плівками, зникаючи у своїй темній кімнаті...” [2, с. 14]. Магічність, казковість і вигадка супроводжують образ Маріхен, хоча саме її фотографії – це носії реальних спогадів письменника. „На відміну від словесних описів, картин і малюнків, фотографічне зображення сприймається не лише як вираження певної думки про цю реальність, а й як частина самої реальності, фрагмент світу, який кожен може виготовити самостійно чи ... просто придбати” [1]. Від початку дружби між Марією й Г. Грасом фотографії, зроблені Марією, стали невід’ємною частиною письменницької справи автора, оскільки вона фотографувала все: „мушлі, які він привозив зі своїх подорожей, зламані ляльки, криві цвяхи, недоштукатурену цегляну кладку, слимаків з їхніми будиночками, павуків у павутинні, розчавлених машиною жаб, навіть здохлих голубів, підібраних Жоржем... Пізніше вона фотографувала рибини, куплені на ринку в Фріденау... Або ж половинки капусти...” [2, с. 16]. Такий абсолютно непрезентабельний набір предметів насправді відіграє одну з важливих ролей у творчості Г. Граса. Адже автор сповідує ідею – в непривабливому, жахливому чи огидному показати правдиве, красиве чи навіть привабливе. Американський поет Уолт Уїтмен вважав, що як такої границі поміж красивим й потворним не існує: „Я не сумніваюся, що велич й краса світу закладені у кожній часточці світу... Я не сумніваюся, що у найтривіальніших речах, у комах, у вульгарних людях, у рабах, у карликах, у бур’янах, у викинутому смітті закладено набагато більше, ніж я вважав...” [1]. Отже, опоетизування потворного й огидного є своєрідністю мистецького світогляду Г. Граса.

Вже на перших сторінках твору письменник намагається розкрити причину магічного світосприйняття Марії, вказуючи на її походження: „Очевидно, справа була в її мазурському корінні. Все, що бачить наша Марія, набагато складніше, ніж це можемо сприйняти ми – прості смертні” [2, с. 20–21]. Попри таке казково-фантастичне змалювання образу Маріхен, зовнішність її абсолютно приземлена й навіть буденна: „Зачіска у неї була кумедною. Батько називав таку зачіску „під хлопчика”. Вона була подібна на дівчисько, худе й плоске, лише трішки поморщена” [2, с. 16–17]. Г. Грас свідомо наділяє образ Маріхен містичними властивостями задля того, щоб подолати межу поміж вигаданим та реальним, тобто читач постійно вагається, де фікція, а де правда. „Батько багато чого балакає! Лише ніхто не знає, де в нього

правда, а де брехня”, – стверджують діти у романі [2, с. 24]. Фантастичні й нереальні світлини Марії Г. Грас використовує з метою відсторонитися, аби побачити своє прожите життя в іншому ракурсі, поза межами часу й простору, він спостерігає за самим собою з певної дистанції. „Схильність поезії до конкретності та незалежності поетичної мови паралельна схильності фотографії до чистого бачення. І поезія, і фотографія передбачають розриви неперервності, розчленовані форми й компенсаторну єдність: виривання речей з їхнього контексту (бачення їх по-новому) та еліптичне поєднання їх, відповідно до владних, але часто свавільних вимог суб’єктивності”, – зазначає Сюзен Зонтаг [1]. Г. Грас застосовує фотокамеру як метафору пам’яті, адже саме фотокамера фіксує моменти дійсності, лише фотознімки здатні правдиво відобразити минуле, й це те, що існує, а от майбутнє – це лише вигадка, таким чином, автор і надалі послуговується своїм звичним прийомом – переплетенням всіх часів в одній площині.

За законами жанру „казки”, мова повинна бути легкою й простою для сприйняття, Г. Грас цілком дотримується цього правила. Речення короткі й часто незавершені, обірвані на півслові. Оскільки оповідь ведеться багатьма безособовими співрозмовниками одночасно, то визначити, хто саме, що говорить, складно, це подібно до звучання багатоголосого хору. Діалогічна структура безособової оповіді підсилює номінальність художніх фігур. Письменник часто вдається до дитячого та юнацького сленгу, на кшталт „ахаххх все лиш тарарам”, „сезам-бальзам”, „камера забажайсобіщось”, „Маріхенклацнищось”.

Використовуючи в автобіографії форму казки, автор наголошує, що дуже складно бути об’єктивним стосовно самого себе, іноді простіше щось вигадати, аніж пригадати, як це було насправді, і тут у пригоді стає саме жанр казки. Пригадуючи минуле, люди насамперед пам’ятають гарні й приємні події, така здатність людської пам’яті – погане й неприємне відходить на задній план. Що ж стосується Г. Граса, то він у „фіктивних” спогадах своїх дітей постає не добрим і дбайливим татусем, а швидше навпаки: буркитливим собі під ніс татусем, який живе у своєму замкнутому світі, татом, який не грається зі своїми дітьми, татом, який постійно щось клацає на машинці „Оліветті“ за своєю конторкою, татом, який часто міняє жінок і т. д. Письменник іноді буває аж надто самокритичним. Завдяки містичним світлинам Маріхен, Г. Грас відображає у творі поруч із дитячими мріями, нездійсненими бажаннями й нереальними подіями цілком правдиві факти, вказує на реальні явища зі свого життя. Письменник використовує фотографію задля того, щоб по-новому подивитися на своє прожите життя, він прагне відсторонитися й побачити його з певної дистанції, під іншим кутом зору.

Відбірка всіх використаних у творі фотографій не випадкова, очевидно, що це саме ті моменти в житті Г. Граса, які відіграли важливу роль у його становленні як батька, письменника, художника, люблячого чоловіка. „Зі своєю появою фотографія сприяла повсюдному поширенню нового різновиду пізнання, мислення – ставлення до світу як до відбірки потенційних фотографій... Фотографія, чи вірніше, фотографії

створюють у їхніх власників ілюзію володіння минулим, присвоюючи навіть нереальне минуле. Вони допомагають людині володіти простором, в якому інакше вона не може себе почувати в безпеці“ [1]. Г. Грас підтверджує до певної міри думку Сюзен Зонтаг і показує в романі як на фотографії можна відтворити ілюзію минулого. Наприклад, фотографуючи старий розвалений будинок зі всім його мотлохом, Маріхен навіть не використовує спалаху в доволі темних кімнатах, однак фотографії вийшли чіткі, яскраві та ще й із відтвореним на них колишнім побутом. „Чудові світлини. Спочатку ми очам своїм не повірили: на кожному фото світло. Гарна різкість. Чітко видно кожен предмет інтер'єру. Лишень тепер квартири виглядали такими, якими вони були тоді, коли залишалися цілими і там жили люди, хоча жодної людини в кімнатах не було... Мені не почулося: жодних руїн, все воскресло? Саме так, Таделю, та ще й скрізь чистота й порядок”, пригадують діти у творі [2, с. 47]. Такі неймовірно фантастичні фотографії створюються Маріхен звичайною фотокамерою Агфою, однак тут важливий творчий, у дечому містичний, підхід до фотографування. Адже „одним із найважливіших моментів в апологетиці фотографії у всі часи було твердження, що справжня фотографія народжується при творчому, немеханічному використанні фототехніки... „Справжня фотографія” повинна повністю „відобразити в найглибшому сенсі все те, що фотограф відчуває не лише стосовно об'єкта зйомки, але і стосовно життя в цілому” [1]. А оскільки творцем фотографій виступає безпосередньо оповідач, то його світлини відтворюють не лише прожите життя автора, а й його найближчих родичів та друзів. Г. Грас демонструє своє вміння маневрувати в часі й просторі, він зображає в одній площині події, які відбуваються в минулому, майбутньому й теперішньому.

У цьому романі, як і в багатьох інших, Г. Грас не зраджує своїй улюбленій манері письма – тісно переплітати фікцію з реальністю, читач постійно знаходиться в стані маневрування. Відчитати, що було насправді, а що вигадка, може лише досвідчений реципієнт. Хоча у деяких випадках письменник одразу сам вказує, що він вигадав, як-от коли, йдеться про імена дітей: „Першими на світ з'явилися різнояцеві двійнята, які тут названі Патріком і Георгом, а щоб коротше, – Пат і Жорж, хоча насправді вони називаються інакше” [2, с. 7]. Автор одразу зазначає, що реальність існує поза текстом, тобто ті персонажі, що вигадані, вони тут, однак існують і справжні, однак вони там – у дійсності, тому їх варто розділяти, а не ототожнювати. Г. Грас постійно, практично в кожній главі, так чи інакше наголошує на тому, що все це йде насамперед з його голови й саме так потрібно сприймати його твори. Очевидно, такий підхід був продиктований реакцією на його першу біографію, де герой Грас ототожнювався в одній площині з автором Грасом.

Автобіографія є складним й доволі суперечним жанром літератури. Своїм автобіографічним романом „Фотокамера. Історії темної кімнати” Г. Грас демонструє нову грань цього жанру. Він майстерно руйнує сталі канони біографії й створює новий синтез – автобіографічний роман у формі казки з діалогічною структурою. Отож Г. Грас, який активно

синтезує у своїй творчості вербальне з невербальним, постає перед реципієнтом як митець образу. Він прагне пізнати й осмислити реальність крізь фотооб'єктив, відтворити ще раз на папері пережиті спогади за допомогою фотографії, які є до певної міри метафорами пам'яті письменника. Авторкові вдається майстерно словесно передати зафіксований на світлинні момент: за допомогою слів він створює чітку ілюзію, що перед нами фотографічний знімок зі всіма його художніми особливостями.

1. *Zontag C.* Взгляд на фотографию [Электронный ресурс]. – Режим доступа к ресурсу : [http://media-shoot.ru/books/Suzan\\_Zontag.doc](http://media-shoot.ru/books/Suzan_Zontag.doc).
2. *Grass G.* Die Box. Dunkelkammergeschichten / *G. Grass.* – Göttingen : Steidl Verlag, 2008. – 217 S.
3. druckfrisch interview g.grass (die box) [Електронний ресурс] // Режим доступу до ресурсу : <http://www.youtube.com/watch?v=kiGIeWXeZ2w>.
4. *Keuschnig G.* Über Günter Grass' neuestes pseudobiographisches Meisterwerk „Die Box“ [Електронний ресурс] / *Gregor Keuschnig.* – Режим доступу до ресурсу : <http://www.glanzundelend.de/Artikel/grassbox.htm>.

#### **Аннотация**

*Исследуется проблема синтеза вербального с невербальным на примере автобиографического романа Г. Грасса „Фотокамера. Истории из темной комнаты“. Анализ романа осуществляется на основе немецкоязычной и полинациональной (украинской и русской) литературы. Познание и осмысление автором реальности сквозь фотообъектив и отображение на бумаге пережитых воспоминаний с помощью фотографий позволяют утверждать, что Г. Грасс – истинный художник образа. Главным авторским новаторством, по мнению исследовательницы, является мастерское словесное отображение зафиксированного на снимке момента: с помощью слов создается четкая иллюзия, что перед реципиентом фотографический снимок со всеми его художественными особенностями.*

**Ключевые слова:** Гюнтер Грасс, фотография, магический, автобиография, память.

#### **Summary**

A problem of synthesis of verbal with nonverbal images is considered in the paper on an example of the last autobiographical novel „The Box: Stories from the darkroom“ („Die Box“) written by Gunter Grass. Examination of this opus is carried out on the basis of German and, partly, multinational (Ukrainian and Russian) literatures. Author's perception and comprehension of reality through a camera objective and reproduction on the paper of the experienced memories via pictures allow to confirm that G. Grass arises as a true master of image. The main author's novelty, up to the researcher's opinion, is a skilful verbal reproduction of the moment, which was fixed in a picture, i. e. words helps to create an illusion as though there is a photographic picture that contains all its artistic peculiarities in front of a recipient.

**Key words:** Gunter Grass, photography, magic, autobiography, memory.

Стаття надійшла до редколегії 7.10.2010 р.