

А.В. Добряшкина



ГРОТЕСК

В ТВОРЧЕСТВЕ
ГЮНТЕРА ГРАССА

УЧРЕЖДЕНИЕ РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК
ИНСТИТУТ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ им. А.М. ГОРЬКОГО

А.В. Добряшкина

ГРОТЕСК В ТВОРЧЕСТВЕ ГЮНТЕРА ГРАССА

МОСКВА
ИМЛИ РАН
2010

*Утверждено к печати Ученым советом
Института мировой литературы им. А.М. Горького РАН*

Редактор

доктор филологических наук, профессор В.Б. Земсков

Рецензенты

доктор филологических наук Т.В. Кудрявцева

кандидат филологических наук А.А. Стрельникова

Добряшкина А.В.

Гротеск в творчестве Гюнтера Грасса. — М.: ИМЛИ РАН, 2010. — 176 с.

Предлагаемая книга — первая в России монография о творчестве одного из крупнейших писателей Германии второй половины XX века, лауреата Нобелевской премии (1999) Гюнтера Грасса. В работе представлена особая, гротескно-апокалиптическая художественная система писателя, созданный его специфическим авторским сознанием мир «наизнанку». Рассмотрение онтологической природы знаменитого грассовского гротеска сочетается со структурно-типологическим анализом произведений.

Книга предназначена для историков и теоретиков литературы, преподавателей и студентов филологических факультетов.

Оглавление

Использованные сокращения	4
<i>Введение</i>	
«Игриво-мрачные притчи» и «забытое лицо Истории»	5
<i>Глава первая</i>	
Гротеск и эсхатологический хронотоп: взаимодействие гротескного и апокалиптического модусов в творчестве Гюнтера Грасса	21
<i>Глава вторая</i>	
Ното ludens Гюнтер Грасс: карнавальный аспект гротеска	47
<i>Глава третья</i>	
Концепция гротескной церкви в «расширенной действительности»	67
<i>Глава четвертая</i>	
Типологические особенности гротеска	86
4.1. Гротеск как результат творчества персонажа	89
4.1.1. Правда о фотографиях	92
4.1.2. Мир как театр пугал	108
4.1.3. Документальный фильм о сказках, или 30 лет спустя	118
4.2. Гротеск как проявление бессознательного	134
4.2.1. «Я увидел себя на экране»	136
4.2.2. Книга крысиного Откровения	142
4.2.3. Интертекстуальное безумие: Фонтане и Дон Кихот — герои Грасса	155
<i>Вместо заключения</i>	
Миф о святом Сизифе	169

Использованные сокращения

Жб = «Жестяной барабан» (М.: Терра — книжный клуб, 2002. — 687 с. Перевод С.Л. Фридлянд)

Сг = «Собачьи годы» (Гюнтер Грасс. Собрание сочинений: В 4 т. Харьков: «Фолио», 1997. Т. 2. — 717 с. Перевод М.Л. Рудницкого)

Км = «Кошки-мышки» (Гюнтер Грасс. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 3. — С. 7–118. Перевод Н. Манн)

Мн = «Под местным наркозом» (Гюнтер Грасс. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 3. — С. 121–334. Перевод С. Апта)

TS = «Aus dem Tagebuch einer Schnecke» («Из дневника улитки»). Günter Grass. Werkausgabe in 16 Bänden. Hg. von Volker Neuhaus, Daniela Hermes. Göttingen: Steidl Verl., 1997. Bd. 7. — 328 S.)

В = «Der Butt» («Палтус», «Господин камбала». Werkausgabe in 16 Bänden. Bd. 8. — 703 S.)

ТТ = «Das Treffen in Telgte» («Встреча в Тельgte». Werkausgabe in 16 Bänden. Bd. 9. — 176 S.)

Кр = «Die Rättin» («Крысиха». Werkausgabe in 16 Bänden. Bd. 11. — 493 S.)

wF = «Ein weites Feld» («Долгий разговор», «Бескрайнее поле». Werkausgabe in 16 Bänden. Bd. 13. — 783 S.)

Кг = «Im Krebsgang» («Траектория краба». Göttingen: Steidl Verl., 2002. — 216 S.)

НЗ = «Beim Häuten der Zwiebel» («Счищая с луковицы шелуху». Göttingen: Steidl Verl., 2006. — 480 S.)

Введение

«Игриво-мрачные притчи» и «забытое лицо Истории»

«Грасс, пожалуй, единственный, с уверенностью ждал Нобелевской премии»¹, — читаем мы в одной из биографий писателя (а также скульптора и графика) Гюнтера Грасса (р. 1927). Последний в XX столетии немецкий лауреат Нобелевской премии по литературе был, однако, рад тому, что присуждение произошло не в сорок или пятьдесят, поскольку это могло бы стать для него тяжким грузом, а лишь 10 декабря 1999 года — в этот день король Швеции вручил ему долгожданный диплом «за игриво-мрачные притчи, показывающие забытое лицо истории» («whose frolicsome black fables portray the forgotten face of history»). Эта формулировка, при пристальном рассмотрении немного уязвимая, содержит указание и на доминанту поэтики Грасса, и на краеугольный камень культуры XX столетия — гротескно-пессимистическое мироощущение.

Забегая вперед, сразу исправим вкравшуюся неточность: «игриво-мрачные притчи» Грасса (а это, пожалуй, действительно одно из наиболее удачных жанровых обозначений его творчества) обращены не исключительно к вытесняемому из коллективной памяти ужасу Третьего Рейха и Второй мировой войны, а ко всей вневременной истории человечества, и не только открывают забытое лицо истории, но и выдают черный авторский вымысел за тщательно стертые с этого лица события. Справедливо одно: история Грасса имеет много лиц.

Вряд ли будет преувеличением сказать, что самая частая ассоциация, возникающая при упоминании имени писателя, как напишет А.В. Карельский, «самая броская черта его таланта»² — это гротеск. Гротескные романы, гротескные образы,

¹ Mayer-Iswandu Claudia. Günter Grass. München, dtv, 2002. — S. 214.

² Карельский А.В. Предисловие к: Гюнтер Грасс. Кошки-мышки. М.: Радуга, 1985. — С. 5.

гротескный художественный мир, гротескное авторское сознание. Гротеск, известный изобразительному искусству и литературе разных эпох, становится в творчестве Гюнтера Грасса, как и вообще в современной культуре, наиболее действенным подходом к художественному восприятию «многосложностей» [Сг:41] минувшего столетия и бытия в целом.

Не упуская из вида яркую и крупную фигуру Грасса, вслед за теоретиками гротеска наметим для себя круг традиционно возникающих вопросов. Гротеск, «матрица современной жизни»³, — это «стиль деформации, взгляд на мир, структура миропознания? Это отчужденный мир, сочетание смешного и демонического, выворачивание идеала? [...] Может быть, это допущенное или введенное в произведение обезображивание человека? Гротескно намерение автора, произведение, или гротескна сама реальность? Образует гротеск собственный литературный жанр, как, например, сатира или пародия? Или он обнаруживается в различных формах и функциях любого существующего жанра? Если да, то каковы эти формы и функции, каковы их составляющие? [...] Зависит ли гротеск от определенного типа художника, литературного стиля? Или это выражение историко-политической конъюнктуры?»⁴

Приблизиться к пониманию того, что представляет собой в произведениях Гюнтера Грасса такое древнее и непреходящее явление культуры, как гротеск, значит коснуться многих аспектов творчества писателя. И наоборот: уловить сущность его творчества — значит разобраться (возможно, оставляя в стороне некоторые другие идейно-художественные пласты) в том, что же такое грассовский гротеск. Напомним, изначально гротеском назывался вид орнамента, в котором игриво соединялись в одно фантастическое целое элементы растительного, животного и человеческого мира и который уже в XVI веке воспринимался как тревожное нарушение гармонии и привычной структуры действительности. Феномен гротеска, вызывающий научный интерес с конца XVIII века⁵ и меняющий с течением времени свои дефиниции, по-прежнему определяет

³ *Thomsen Christian W.* Das Groteske und die englische Literatur. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1977. — S. 7.

⁴ Ibid.

⁵ *Флэгель Карл.* История гротескно-комического (Geschichte des Grotesk-komischen, 1788).

ся своими историческими корнями: архетипичное, традиционное и авторское, новое соединяются в различных пропорциях. При этом очень важным, смыслополагающим моментом остается вопрос о необходимости и назначении, цели гротескного остранения: при интерпретации творчества Грасса, как, впрочем, и других авторов, часто не удается избежать узкого подхода к гротеску как исключительно критическому восприятию мира XX столетия, а ведь сатирическое осмеяние в данном случае — только одна из многих возможных граней.

Гротескное изображение действительности нередко оказывалось для многих немецкоязычных писателей единственным возможным способом описания фантазмагорической картины смерти и насилия. Гротескный образ гибнущего человечества, погрязшего в идеологических противоречиях, отменившего понятие этической нормы и порядка, искадившего меру человеческой личности, выходит в современной литературе далеко за пределы конкретных исторических или политических событий. Адский мир-лабиринт, изобретение Фридриха Дюрренматта, расположенный на умозрительной метафизической территории — где-то в изъеденных войной зимних горах Тибета, незаметно переходит в очень похожий, вневременной в своей псевдоисторичности, ландшафт Кристофа Рансмайра: «холод и лед, скалы и рудники, проржавевшее железо и камень, снова и снова камень»⁶. Мир «надтреснувших представлений и надтреснувших фигур»⁷ Грасса принадлежит тому же черному гротескно-апокалиптическому космосу, как и холодные и мрачные «последние миры» Дюрренматта и Рансмайра, но его поэтика гротеска занимает в этом ряду писателей особое место.

Гротеск Грасса ассоциируется, в первую очередь, со скандальным резонансом, который имели его первые произведения — книги так называемой «Данцигской трилогии». В самом начале творчества Грасса известный издатель Курт Вольф, которому мастер гротеска обязан своей популярностью у американского читателя, относительно первого романа «Жестяной барабан» («Die Blechtrommel», 1959) пророчески

⁶ *Spoor André. Der komische Dörfler. Christoph Ransmayrs wüste Welten // Die Erfindung der Welt. Zum Werk von Christoph Ransmayr. Hg. von Uwe Wittstock. Frankfurt / M.: Fischer Verl., 1997. — S. 181.*

⁷ Цит. по: *Neuhaus Volker. Günter Grass. Stuttgart: Metzler Verl., 1992. — S. 89. Подробнее см.: Loetscher H. Günter Grass // L'4. — S. 190–196.*

заметил, что «многочисленные blasphemische Passagen»⁸ вряд ли останутся незамеченными. И вот в 1960 году Грассу было *отказано* в присуждении Бременской премии: за него проголосовало жюри, против него — сенат; причем основанием отказа была, как подчеркивалось, этическая сторона. Свидетель этих событий, известный литературный критик Йоахим Кайзер, в одном из своих интервью вспоминал: «когда стало ясно, что за эту книгу <«Жестяной барабан»> Грасс скорее всего должен получить Бременскую премию, уважаемые люди писали: надо поджечь Бремен, чтобы этому воспрепятствовать»⁹. В 1962 году появилась статья Курта Цизеля «Прикасаться только щипцами» («Nur mit der Zange anzufassen»), после которой повесть-исповедь «Кошки-мышки» («Katz und Maus», 1961) едва не пополнила список литературы, запрещенной для чтения юношеством из-за специфической грассовской «манеры говорить об аспектах религии и веры»¹⁰: «Грасс, который оценивается определенными литературными критиками как носитель могучего эпического дара, прославился тем, что он не отступает ни перед неаппетитными подробностями, ни перед скабрёзностями. Автор, без всякого сомнения, развил в себе мастерство порнографа, о котором нельзя сказать, что он поднимает читателя на более высокий нравственный уровень, как это обычно свойственно литературе»¹¹. Противникам и сторонникам Грасса потребовалось немало времени, сил и денег, чтобы выяснить, насколько необходимы для повествования провокационные сцены сексуального и религиозного характера. Цизель, обвинивший писателя в «сочинительстве невообразимых порнографических свинств» и в «осквернении католической церкви», сегодня — стараниями многих поколений литераторов и германистов — известен как злобный журналист нацистской ориентации, который сознательно препятствовал популяризации юного автора, критически смотрящего на недавнее прошлое Германии. В 1967 году

⁸ Günter Grass, Helen Wolff. Briefe 1959–1994. Hg. von Daniela Hermes. Göttingen: Steidl Verl., 2003. — S. 9.

⁹ *Heute fehlt sie*. Interview mit Joachim Kaiser 21.06.1988 // Dichter und Richter. Die Gruppe 47 und die deutsche Nachkriegsliteratur. Ausstellung der Akademie der Künste. 28.10–7.12.1988. — S. 15.

¹⁰ Buschmann Silke. Zensur in der BRD nach 1945. Peter Lang, Europäischer Verl. der Wissenschaften, Frankfurt / M., 1997. — S. 66.

¹¹ Ibid.

дело дошло до интереснейшего литературно-судебного процесса, запрет цензуры с повести был снят, а заклеяменному позором Цизелю в 1969 году официальным постановлением Мюнхенского суда было разрешено именовать будущего нобелеата указанными титулами, но «только в литературном контексте».

Следует сразу оговориться: артистически-амбициозная натура писателя и его художественное самосознание таковы, что не только само произведение, но и его выход в свет задумывается автором как некий кунштюк, нередко сопровождающийся провокационными заявлениями или иного рода PR-кампаниями — как в начале творческого пути, так и много лет спустя. Бурную реакцию, например, еще до поступления в продажу вызвала автобиография «Счищая с луковицы шелуху»¹² («Beim Häuten der Zwiebel», 2006), в которой Гюнтер Грасс, в течение многих десятилетий вовлекавший общество в рассмотрение проблемы вины Германии за преступления Третьего Рейха и считавшийся «совестью нации» и даже «апостолом морали»¹³, впервые указал на свою причастность к службе в дивизии СС (с ноября 1944 года). Это «саморазоблачение», обеспечившее автору внимание широкой читательской аудитории, а новой книге — коммерческий успех, вызвало множество вопросов, спонтанных, риторических, серьезных. — Как сочетается долгое умалчивание этого факта собственного прошлого с жесткой критикой всех структур, не противостоявших Третьему Рейху? Имеет ли писатель, поражающий общественность подобного рода заявлениями, моральное право оставаться лауреатом Нобелевской премии? Должен ли нацизм благодаря фигуре крупного писателя получить оправдание? В каком ключе теперь воспринимать творчество и неоднозначную «правду» одного из самых изучаемых авторов современности? Тем более что Грасс никогда не видел себя на стороне «свидетелей Абсолютного» [TS:170]. Задавшись последним, а также другими вопросами относительно феномена Гюнтера Грасса и феномена знаменитого грассовского гротеска, начнем без спешки распутывать клубок индивидуально-авторских и литературно-бытийных хитросплетений.

¹² В переводе Б.Н. Хлебникова — «Луковица памяти». М.: «ИНОСТРАНКА», 2008. — 592 с.

¹³ Der Spiegel, 34/2006.

«Он хочет стать художником и знаменитостью, непременно» [HZ:52], — напишет Грасс о себе в третьем лице, вспоминая детство. В той же книге нам попадется еще одно забавное, но смелое признание, сделанное «живущим в картинах-образах» [HZ:12] писателем: «моим излюбленным мотивом мог бы быть одиноко стоящий дуб» [HZ:95]. Этот символ самоидентификации следует перенести в плоскость литературного поля и отметить: творчество Грасса, безусловно, всегда было частью интереснейшего литературного контекста, сформированного молодыми авторами послевоенной «Группы 47»; но хотя все они имели примерно одинаковые исходные позиции, всех коснулась Вторая мировая война и все так или иначе писали о войне, Грассу удалось занять нишу, которая сделала его самым популярным интеллектуалом Германии¹⁴.

¹⁴ *Хлебников Б.Н.* Феномен Грасса // Иностранная литература. 1.2007. — С. 243–259. В статье Б. Хлебникова изложены любопытные факты статистики. Вот как, например, освещено установление авторитетности Грасса: «Кто из ныне живущих немцев пользуется наибольшим авторитетом среди соотечественников? Чье суждение привлекает к себе всеобщий интерес? Кого цитируют чаще других? Ответам на эти вопросы посвятил свою недавнюю книгу “Лидеры общественного мнения, мыслители и провидцы” журналист Макс Хёфер. А написать ее Хёфера, видимо, надоумила все та же газета “Франкфуртер Альгемайне цайтунг”, опубликовавшая в январе 2002 года рейтинговый список ста ведущих немецких интеллектуалов. [...]»

Первая десятка рейтинга выглядела так: 1) Гюнтер Грасс, писатель (18 297); 2) Юрген Хабермас, философ (14 781); 3) Рудольф Аугштайн, публицист, издатель журнала “Шпигель” (11 238); 4) Йозеф Рацингер, на ту пору еще кардинал (10 446); 5) Петер Хандке, писатель (9 103); 6) Ханс-Магнус Энценсбергер, писатель (8 606); 7) Ульрих Бек, социолог (7 708); 8) Криста Вольф, писатель (7 646); 9) Мартин Вальзер, писатель (7 181); 10) Марсель Райх-Райницкий, литературный критик (6 534). [...]

Макс Хёфер решил подойти к рейтингу немецких интеллектуалов более основательно. За основу брались три критерия. Первым критерием служила частота упоминаний в электронных архивах крупнейших немецкоязычных газет и журналов. [...] В этих источниках Грасс набрал наибольшее количество упоминаний, а именно около шести тысяч.

Вторым критерием была частота упоминаний в немецкой поисковой системе “Google” [...]. А еще немаловажным фактором Хёфер счел показатель влиятельности того или иного лидера общественного мнения внутри самой публичной элиты. Здесь лидирующая роль вновь выпала Грассу, который упоминается в 131 биографии, хранящейся в крупнейшем частном информационном архиве Мунцингера.

Наконец, ежемесячный “журнал политической культуры” “Cicero” опубликовал уже весной 2006 года новый рейтинговый список из пятисот

Листая автобиографию, многократно останавливаемся на ярком, появившемся в школьные годы образе alter ego — «образе жутковатом и все же завораживающем, позволяющем выскользнуть из панталон мушкетера и набросить на себя ветхое облачение отшельника» [HZ:38]. Грасс уподобляет себя «тому герою из курятника Гриммельсхаузена, для которого мир — это похожий на запутанный лабиринт сумасшедший дом» [HZ:156]; писатель, конечно же, имеет в виду Симплиция Симплициссимуса из романа Х.Я.К. фон Гриммельсхаузена¹⁵. Барочному Гриммельсхаузену суждено остаться самым сильным переживанием детства, безусловно, самым предпочитаемым образцом для литературного подражания, более того, в его героях будущий писатель современности обрел своего рода жизненный ориентир. С книгой барочного автора, «невероятной, но правдивой» [HZ:145], юный Грасс «учится страху» [HZ:150], находит в ней поддержку во время военных действий Второй мировой войны и даже надежду: «если специалисту по выживанию Симплицию посчастливилось» [HZ:145] избежать стольких бед, то почему бы и ему, Гюнтеру Грассу, не пойти по стопам Симплиция?

Если проследить жизненный путь писателя, который «всегда хотел быть кем-то другим» [HZ:38], его «череду выходов на сцену в меняющихся костюмах», то становится ясно, что игра в переодевания, в том числе и чисто литературного характера, и «кого-то другого» («Baldanders») в значительной мере определяет творческий модус Грасса. Гротескные метаморфозы персонажей — это, прежде всего, отголоски собственных духовно-мировоззренческих метаморфоз, во многом типичных для переполненного политическими и идеологиче-

имен, подтвердивший, что Грасс остается № 1 в немецкой публичной элите, опережая других писателей, публицистов, не говоря уж об интеллектуалах-политиках или ученых.

Подобные попытки составить рейтинг интеллектуалов вызывают к себе не только весьма ревнивое, но и оправданно скептическое отношение. [...] Пока же отметим, что высокая популярность Грасса подтверждается вполне солидными социологическими учреждениями, каковым является, например, Демоскопический институт Алленсбаха. Согласно его опросам, проведенным в 2005 году, Грасс считается «самым значительным» немецким писателем послевоенного поколения». — С. 248–249.

¹⁵ Hans Jacob Christoph von Grimmelshausen. Der abenteuerliche Simplicissimus Teutsch, 1668–1669. Ханс Якоб Кристоф фон Гриммельсхаузен. Затеиливый Симплициссимус.

скими коллизиями времени. Разнообразие пережитого, артистически переработанное в материю повествования, важно в творчестве писателя и как уникально-индивидуальное, и как свидетельство всеобщей истории, *знамение времени*.

Главным игровым пространством и символом прошлого¹⁶, которое необходимо «вернуть» и которому необходимо «присягнуть»¹⁷, становится Вольный город Данциг¹⁸ с его предметами, где прошло детство Грасса и где писатель предлагает искать «источник своей литературы»¹⁹. Этот фактор формирования художественного сознания сразу обращает на себя внимание: в биографии Грасса, как и у целого поколения немцев, Данциг обозначил болезненное лишение родины. «Разрушенный, потерянный город Данциг»²⁰ превращается в творчестве писателя в мифически очерченную территорию, «начало начал [...] и центр мироздания»²¹, — именно в нем разворачивается действие почти всех произведений. Впрочем, несмотря на расширенные модальные границы, фиктивный город наделен историческим топографическим обликом и населен жителями, в которых без труда можно узнать социально-культурное окружение писателя.

Первые произведения, обращенные к собственному прошлому и объединенные автором в «Данцигскую трилогию»:

¹⁶ «Я занимаюсь только прошлым, то есть по большей части также моим прошлым». *Ein Reduzieren der Sprache auf die Dinglichkeit hin* // Grass Günter. Werkausgabe in zehn Bänden. Bd. 10. Darmstadt, Neuwied, Luchterhand, 1987. — S. 13. В связи со сделанным перед выходом в свет автобиографии провокационным признанием распространилось мнение, что книги Грасса имеют такой обличительный характер, поскольку писатель «перекладывает бремя собственного прошлого на плечи максимально возможного числа людей». *Fehlbar und verstrickt* // Der Spiegel, Nr. 34/21.8.2006. — S. 48.

¹⁷ Продолжение следует... Речь по случаю присуждения Нобелевской премии, произнесенная 7 декабря 1999 года в Стокгольме // Грасс Гюнтер. Мое столетие. М.: «Издательство АСТ», 2001. — С. 330.

¹⁸ Ныне польский город Гданьск. По Версальскому мирному договору 1919 г., Данциг получил неоднозначный политически-правовой статус: находясь под контролем Лиги Наций и населенный по большей части немцами, Вольный город условно принадлежал Польше. В 1939 г. он был присоединен к гитлеровскому Рейху, а в 1945 г. в неузнаваемом виде возвращен Польше.

¹⁹ «Mit solchem Gepäck» — Günter Grass in Selbstaussagen // Grass Günter. Werkausgabe in zehn Bänden. Bd. 10. — S. 435.

²⁰ Продолжение следует... — С. 330.

²¹ Там же.

уже упомянутые роман «Жестяной барабан», повесть-исповедь «Кошки-мышки», а также роман «Собачьи годы» («Hundejahre», 1963), — отличаются особой автобиографичностью. Детские воспоминания «были запасены на те времена, когда у профессионального рассказчика не останется материала и не хватит слов» [HZ:38]; тогда «необходимо будет просто повернуть время вспять, вновь вынюхивать воздух, сортировать вонь, подниматься и спускаться по лестнице, нажимать на кнопку звонка или стучать в дверь» [HZ:34]. Так в «Данцигской трилогии» предстают основные этапы художественного и этического пути писателя, опыт многочисленных, характерных для той эпохи «перевоплощений»: невыносимо узкий для Грасса мелкобуржуазный мир предвоенного польско-немецкого Данцига; притягивающий писателя, но в то же время отвергаемый, высмеиваемый им католицизм с особым «запахом, радостями зрительного и слухового восприятия, с его языческими элементами»²²; увлечение искусством; мобилизация, ранение, американский плен; жизнь в Дюссельдорфе после войны и, наконец, стремительная череда творческих ипостасей — каменотес, скульптор, график, исполнитель партии стиральной доски в джазе, любитель балета. Все это или, по крайней мере, почти все подробно описывается в «Данцигской трилогии», которая, надо признаться, по содержанию автобиографических деталей мало чем отличается от художественных воспоминаний «Счищая с луковицы шелуху».

Грасс вырос в типичной для Данцига того времени мелкобуржуазной семье: отец был подданным Германии и протестантом, мать имела кашубское происхождение и была воспитана в духе католицизма. Мать, увлекавшаяся музыкой и литературой, содержала лавку колониальных товаров, в то время как отец Грасса занимался закупками у крупных поставщиков и вел домашнее хозяйство. Будущий лауреат Нобелевской премии был «обычным данцигским подростком, который не поражал окружающих выдающимися способностями, учился так себе, оставался на второй год и даже изгонялся из школы, а получить аттестат зрелости»²³ сначала не успел из-за начавшейся войны, потом же — просто не захотел. Тем не менее, жизнь на границе польско-кашубской и немецкой культуры

²² *Einsicht ist nicht immer gerade christliche Tugend* // Grass Günter. Werk-
ausgabe in zehn Bänden. Bd. 10. — S. 295.

²³ Хлебников Б.Н. Феномен Грасса. — С. 259.

заложила, по убеждению Грасса, основу для его эстетического развития. Принадлежность к малочисленной древнеславянской этнической группе, исторически населявшей северо-запад Польши, писатель всегда считал интереснейшим фактом своей биографии. Именно кашубам был посвящен первый, детский, роман, который 13-летний Грасс начал писать для журнала гитлерюгенд «Хильф мит!» («Hilf mit!» — «Помогай со всеми!»). «После краткого изложения экономического положения в кашубских землях я сразу же вывел на сцену разбойников с их грабежами и резней. Там настолько яростно душили, кололи, пронзали и с помощью виселицы и меча чинили самосуд, что к концу первой главы все основные герои и добрая часть второстепенных были убиты, зарыты или брошены на скорм воронью»²⁴. «Более того, — не без иронии вспоминает Грасс в автобиографии, — не было никого, кто отомстил бы за убитых героев» [HZ:42]. На этом «вспаханном пером поле трупов» и закончилось пробное сочинение писателя, черновики не сохранились и не стали добычей «фетишистов»-германистов. Но уже тогда жанровые предпочтения дали о себе знать: «Позволить задушенным, обезглавленным, сожженным и четвертованным [...] стать призраками, появляться в следующих главах и пугать оставшихся в живых обывателей мне никогда бы не пришло в голову — я никогда не любил историй о привидениях. Однако возможно, что такое неэкономное обхождение с фиктивными персонажами — ранний опыт творческого барьера — привело к тому, что позднее, будучи уже расчетливым автором, я более бережно обращался с героями моих романов». Действительно, Оскар Мацерат и его кашубская бабка, учитель Брунис и его приемная дочь Йенни, Тулла Покрифке и многие другие, входящие в постоянный состав грассовской труппы, выживали в самых страшных катастрофах и переходили из книги в книгу, создавая, подобно героям Гриммельсхаузена, целостный художественный космос.

Однако «чудесное птичье гнездо» Гриммельсхаузена было не единственным источником творческого вдохновения Гюнтера Грасса. На одном из первых мест среди книг, «которые толкнули его к тому, чтобы писать, произнося слова вслух, мешая чернила со слюной»²⁵, стоит Библия. Творчество

²⁴ *Продолжение следует...* — С. 322.

²⁵ *Продолжение следует...* — С. 321.

Грасса, в отличие от большинства его коллег-соотечественников, буквально переполнено религиозными реалиями: «от постоянно изображаемых в “Данцигской трилогии” месс, таинств и святынь, включая разнообразные ссылки на Библию, лирические контрафактуры литургических текстов в стихотворениях, и до исторических пассажей в “Палтусе” и “Крысике”, в которых история предстает по большей части как история церкви, история “Спасения” и / или “гибели”»²⁶. В этом нет ничего удивительного. Грасс вырос в атмосфере либерального католицизма, подростком помогал священнослужителям при совершении месс, увлекался историей христианства, абсолютным злом считал средневековую практику инквизиционных пыток и всегда видел себя на стороне «сожженных ведьм и еретиков» [HZ:39]. Даже если бы уже взрослый и ставший знаменитым писатель подробно и обстоятельно не делился своим опытом соприкосновения с католицизмом, о его основательной осведомленности в вопросах религии можно было бы судить по его книгам. А «книги подтверждают, что даже сейчас, после некоторого раздумья, он наверняка смог бы без ошибок отслужить Тридентскую мессу на латыни, как это в любое время могут сделать Мальке, Пиленц, Амзель, Оскар и чистильщики»²⁷. По мнению Фолькера Нойхауза, автора многих интересных работ о творчестве Гюнтера Грасса, «церковное воспитание, уроки религии в гимназии [...] и продолжавшееся долгие годы документально подтверждаемое изучение христианства обеспечили ему солидное теологическое знание, достаточное, по крайней мере, для того, чтобы воспринимать Грасса как серьезного противника церкви»²⁸. Вера, религия, церковь — вот то, к чему снова и снова, с почти болезненным интересом, возвращается писатель, что делает его гротески такими «мрачными». Также в своей автобиографии Грасс не проходит мимо воспоминаний о своих, мягко говоря, пикантных фантазиях («Плотская близость с Девой Марией» [HZ:48], «Блуд с ангелами» [HZ:66]), «приводивших исповедника отца Винке, уху которого не было чуждо ничто человеческое, в изумление» [HZ:67]. До некоторого времени Грасс считал се-

²⁶ Neuhaus Volker. Das christliche Erbe bei Günter Grass // Text+Kritik. Hg. von Heinz Ludwig Arnold. Heft 1, Aufl. 6: Günter Grass. 1988. — S. 108.

²⁷ Ibid. — S. 109.

²⁸ Ibid.

бя верующим, хотя эта вера, по его признанию, «была скорее языческой, нежели христианской природы» [HZ:48]. Добровольное вступление в 1941 году в гитлерюгенд, что с 1933 года не запрещала католическая церковь, не отразилось на религиозном мировоззрении писателя. Сильное разочарование в церкви Грасс ощутил после войны, когда началось всеобщее осмысление масштаба совершенных преступлений, национальной трагедии и вины Германии перед другими народами. Политический компромисс с государственной властью, на который католическое духовенство решилось в годы нацизма, оценивался Грассом как основная причина его потери веры. В 1974 году писатель официально вышел из католической церкви, протестуя таким образом не против «метафизического, а против этического вопроса»²⁹ — реформы § 218 УК, в результате которой практически запрещались аборты.

«Витальное и вульгарное желание стать художником, у которого на уме только одно: делать что-нибудь руками»³⁰, — исполняется еще до поступления в дюссельдорфскую Художественную Академию. Грасс овладевает искусством изготовления могильных плит и памятников (этот профессиональный опыт, как справедливо заметит А.В. Карельский, накладывает также определенный отпечаток на особенности его поэтики: «отсюда идет ее утонченно-грубоватая пластичность, осязаемость, отсюда — колющая резкость штриха»³¹). По рекомендации своего учителя, Грасс останавливается сначала в католическом общежитии, которое, как ни странно это звучит, восполнило пробелы филологического образования. Беседы, а позднее и переписка с францисканским священником, куратором общежития, не смогли обратить талантливого молодого человека ни к вере, ни к церкви, но стали самым значительным в жизни писателя источником его обширных знаний в области религии. Итак, серьезный противник церкви, а не случайный богохульник. Следовательно, и «порнографические свинства» и «осквернение католической церкви» в творчестве Грасса — момент также не случайный, не просто художест-

²⁹ Ibid. — S. 118.

³⁰ Neuhaus Volker. Das dichterische Selbstverständnis und seine Entwicklung bei Günter Grass // Metamorphosen des Dichters. Das Rollenverständnis deutscher Schriftsteller vom Barock bis zur Gegenwart. Hg. von Gunter E. Grimm. Frankfurt / M.: Fischer Taschenbuch Verl., 1992. — S. 274.

³¹ Карельский А.В. Предисловие к: Гюнтер Грасс. Кошки-мышки. — С. 6.

венная необходимость, как это доказывалось во время судебного разбирательства.

В Академии (1946–1952) Грасс занимается скульптурой и графикой. Культивируемая в Дюссельдорфе идеология «экономического чуда» вынуждает Грасса переехать в Берлин (1953), где он продолжает обучение в Институте изобразительных искусств, проводит выставки своих работ, пишет пьесы. К 1953 году, когда Грасс всерьез берется за литературу, формируются его взгляды на собственное творчество: оно должно представлять собой синтез искусств. Действительно, многомерная творческая деятельность писателя всегда основана на его визуальном восприятии. Благодаря своему особому умению наблюдать за эмпирической действительностью, Грасс воплощает феномены бытия с одинаковой образностью как в скульптуре, так и на бумаге — в графике, акварели и литературе.

Если верить участникам заседаний «Группы 47», работавшей над преодолением «Часа ноль» в послевоенной литературе и обеспечивавшей в то время своеобразную связь с общественностью, Грасс успешно шел по пути счастливчика Симплиция. Артистические способности молодого автора, его «умение читать убедительно»³², что особо ценилось на знаменитых встречах, сразу же обратили на себя внимание. Первый роман — «Жестяной барабан» — был отмечен той престижной премией «Группы 47» (1958), которую по воле судьбы так и не получили многие вошедшие в историю литературы и школьную программу писатели. К организатору «Группы 47», Хансу Вернеру Рихтеру, увековеченному в барочном образе Симона Даха («Встреча в Тельgte», «Das Treffen in Telgte», 1979), Грасс на всю жизнь сохранил чувство глубокой признательности.

У Гюнтера Грасса имеется еще одна важная роль, без упоминания которой его портрет был бы неполным, — роль политически ангажированного писателя. Этот статус закрепляет за ним участие в предвыборной кампании Вилли Брандта. Помимо искусства, Грасс активно включается в политическую деятельность: для баллотирующегося на пост бундесканцлера ФРГ Вилли Брандта писатель составляет речи, подробно обсуждает с ним вопросы внешней и внутренней политики, состо-

³² *Arnold Heinz Ludwig.* «...dann kann hier jemand nicht mehr kritisieren!» Kritik in der Gruppe 47 — Unsystematischer Versuch einer Annäherung // Dichter und Richter. Die Gruppe 47 und die deutsche Nachkriegsliteratur. — S. 84.

ит в переписке с ведущими членами Социал-демократической партии Германии (SPD). Этот факт скажется на оценочном восприятии его произведений, и, несмотря на то, что сам Гюнтер Грасс в своих заявлениях всегда настаивал на разграничении политики и искусства, создавшийся имидж политического писателя будет во многом заслонять художественную сторону его творчества.

Когда Гюнтер Грасс замечает: «я вышел из мавританско-испанской школы плутовского романа»³³, он говорит и о своих книгах, и о феномене собственного Я. События и обстоятельства его жизни, события и обстоятельства жизни вымышленных героев легко бы нашли свое место в симплицианской библиотеке, если бы Грасс жил в семнадцатом веке. Не удивительно поэтому, что периодизация его творчества достаточно условна и определяется скорее тематическими ориентирами, связанными с конкретными фактами и тенденциями общественно-политического развития (студенческое движение 1960-х годов, феминизм, проблемы Третьего мира, ядерные испытания и т.д.), чем художественной эволюцией. Затрагиваемые при этом злободневные вопросы не заслоняют основную тему Грасса — философское осмысление истории и вины Германии («Это вопрос о вине или о причастности к вине или о внушенной вине, вопрос игры с виной, потребности в вине»³⁴).

Говоря, тем не менее, о художественной эволюции, пожалуй, можно отметить, что хотя главной чертой поэтики Грасса неизменно остается гротеск, гротескный колорит первых произведений со временем блекнет, становится менее насыщенным.

К первому периоду творчества Грасса логично было бы отнести книги «Данцигской трилогии», в которых хорошо ощутимо *стремление* автора (осуществлению этой идеи препятствует чрезмерная мрачность грассовских историй) показать «сочную раблезианскую полноту жизни»³⁵ Третьего Рейха с его преступлениями и своеобразной логикой преступлений как нацистов, так и обычных бюргеров. Рассматривая «Данцигскую трилогию», нам следует иметь в виду, что тематически к ней примыкают два поздних произведения Грас-

³³ *Продолжение следует...* — С. 326.

³⁴ *Ein Gegner der Hegelschen Geschichtsphilosophie* // Grass Günter. Werkausgabe in zehn Bänden. Bd. 10. — S. 111.

³⁵ *Млечина И.В.* Художественный мир Гюнтера Грасса. Предисловие к: Собрание сочинений: В 4 т. Т. 1. — С. 8.

са — новелла «Траектория краба» («Im Krebsgang»³⁶, 2002), представляющая собой воспоминания рассказчика-писателя (предполагаемого сына то ли персонажа Мальке из повести «Кошки-мышки», то ли персонажа Матерна из романа «Собачьи годы») о данцигских событиях и уже известных читателю героях, и художественные мемуары «Счищая с луковицы шелуху» (2006) о фактах жизни писателя до 1959 года. Эти книги воспоминаний о Третьем Рейхе открывают принципиально иную перспективу осмысления Второй мировой войны. Народ Германии, изображенный в «Трилогии» как участник идеологических и военных преступлений, выступает здесь как жертва. Именно с этим связано авторское обозначение жанра «Траектории краба» — «новелла» — в его историческом смысле («новое», «новинка»), то есть как нового взгляда на восприятие прошлого. Также автобиография ставит, помимо прочих вопросов, вопрос о природе исторической ошибки Германии: если, как на этом настаивал Грасс в 1986 году, История — «дело исключительно человеческих рук»³⁷, а не «темных духов земли»³⁸, то что сделало эту эпохальную катастрофу возможной? В «Счищая с луковицы шелуху» чувствуется желание писателя если не доказать невиновность «соблазненных немцев»³⁹, то, по крайней мере, частично их оправдать.

С конца 1960-х годов в своих произведениях Грасс предпринимает попытку осмыслить закономерности исторического развития Германии. Отсюда злободневная тематика: роман «Под местным наркозом» («örtlich betäubt», 1969), «Из дневника улитки» («Aus dem Tagebuch einer Schnecke», 1972), романы «Палтус» («Господин Камбала», «Der Butt», 1977), «Крысиха» («Die Rättin», 1986) и «Головорожденные, или Немцы вымирают» («Kopfgeburten oder Die Deutschen sterben aus», 1980). Следующий тематический ряд составляют произведения, посвященные событиям воссоединения Германии: повесть «Крик жерлянки» («Unkenrufe», 1992), вызвавший своей вычурной интертекстуальностью (а в большей степени — политической

³⁶ Опубликовано по-русски в переводе Б.Н. Хлебникова, «Иностранная литература», 10.2002.

³⁷ *Mir träumte, ich müsste Abschied nehmen* // Grass Günter. Werkausgabe in zehn Bänden. Bd. 10. — S. 342.

³⁸ *Die Ambivalenz der Wahrheit zeigen* // Grass Günter. Werkausgabe in zehn Bänden. Bd. 10. — S. 182.

³⁹ Ibid.

позицией писателя) скандальную полемику роман «Долгий разговор» (букв.: «Бескрайнее поле», «Ein weites Feld», 1995) и дневник «Путешествие из Германии в Германию» («Unterwegs von Deutschland nach Deutschland. Tagebuch 1990», 2009). В эти условные периоды не вписываются уже упомянутая в связи с «Группой 47» повесть о литературе «Встреча в Тельgte», имеющая концептуальную значимость для поэтики Грасса, и роман «Мое столетие» («Mein Jahrhundert», 1999), в котором каждая глава соответствует определенному году и который хронологически воссоздает события XX века.

При относительно ощутимом варьировании тематики, смене философских и литературных ориентиров, чаще всего пародийного характера, — от мотивов «коллективной вины» до «вечного возвращения» исторической конъюнктуры и Последнего дня, — писателю удастся создать единый художественный, преимущественно гротескный, космос, что вряд ли можно назвать частым явлением в литературе. Рассматривая феномен грассовского гротеска, мы имеем дело с целостной художественной формой жанрового образования, которую порождает не что иное, как соответствующий тип художественного сознания писателя (подобное мы найдем и в творчестве Рабле, Гриммельсхаузена, Сервантеса). Однако — добавим еще один для нас важный и теперь уже последний вопрос — действительно ли гротеск, этот «стиль деформации», обеспечивает при пестроте красок логическую стройность и даже прозрачность структуры возникающего самобытного космоса, или понятие «гротеск» скрывает смысловую глубину иного рода?

Глава первая

Гротеск и эсхатологический хронотоп: взаимодействие гротескного и апокалиптического модусов в творчестве Гюнтера Грасса

В этой главе мы, прежде всего, попробуем разобраться в истоках и факторах формирования специфического авторского сознания Гюнтера Грасса. Неизменно притягательным и с художественной, и с философской точки зрения остается для Грасса человеческое мировосприятие и сознание. То содержание, которое вкладывается индивидом или целым обществом в рамки реального, становится, по словам писателя, его главным предметом изучения. Об этом свидетельствуют и талантливо написанные книги автора Грасса, и четко сформулированные и высказанные вслух идеи человека Грасса.

Давая пояснения к своей эстетической программе, Грасс вводит понятия, которые разделяют мир строго на две полярные части, два противостоящих друг другу измерения. Тот же эффект, как мы знаем, вызывает и грассовский гротеск: вобрав в себя взрывной потенциал многих веков, он раскалывает знакомый читателю мир на две зеркальные формы существования. Первую писатель назовет «редуцированной реальностью» (*reduzierte Realität*), вторую — реальностью «расширенной» (*erweiterte Wirklichkeit, erweiterte Realität*)¹. «Редуцированная реальность» — это привыч-

¹ См.: *Phantasie als Existenznotwendigkeit* // Grass Günter. Werkausgabe in zehn Bänden. Bd. 10. — S. 257; *Die Ambivalenz der Wahrheit zeigen*. — S. 182.

ная и понятная всем повседневность, столетиями отлаживаемая взаимосвязь жизненных закономерностей. Однако «одной единственной действительности»², из которой принято исходить, считает Грасс, не существует: это, по логике писателя, некий вакуум, подменяющий истинную реальность и содержащий бессмысленные условности; человек же всегда «сталкивается с несколькими действительностями — действительностями, исключаящими друг друга, действительностями, сокрытыми обыденной картиной мира»³. Поэтому за видимой оболочкой «редуцированной реальности» человеку открывается шокирующее многообразие явлений, которое в систему нравственных ценностей и жизненного опыта вносит противоречия, не предполагаемые сознанием. Отвергая общепринятое понимание реальности, Грасс видит главную задачу современного искусства как раз в том, чтобы «выявить множество действительностей»⁴, «создать антимиры»⁵, а их наслоение и пересечение будет основным условием для возникновения гротескного мира.

Однако реальность не сама по себе распадается на два вида своего существования, «расширенной» или «редуцированной» ее делает восприятие человека. По отношению к истинной, «расширенной реальности» человек, с его «редуцированным восприятием» (*reduzierter Wirklichkeitsbegriff*)⁶ и осознанием исключительно видимого и осязаемого, может, по убеждению Грасса, выглядеть лишь «надломленно или [...] гротескно»⁷. Эта выведенная автором формула гротеска — отношение «редуцированного восприятия» к «расширенной действительности» — сразу сталкивает нас с некоторым противоречием. Ведь если мы в качестве примера обратимся к хрестоматийному герою «Жестяного барабана» и «Крысихи», знаменитому Оскару Мацерату, самому надломленному и гротескному персонажу Грасса и самому деятельному создателю гротескной реальности в его, Оскара, воспоминаниях и фильмах, то мы должны будем признать, что как раз этот лукавый циник и

² *Die Ambivalenz der Wahrheit zeigen.* — S. 185.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ *Mir träumte, ich müsste Abschied nehmen.* — S. 343.

⁶ См.: *Phantasie als Existenznotwendigkeit.* — S. 257.

⁷ *Die Krise des Berufes, der sich Theaterkritik nennt* // Grass Günter. *Werkausgabe in zehn Bänden.* Bd. 10. — S. 65.

мизантроп окажется ни с кем не сравнимым обладателем «расширенного восприятия» (erweiterter Wirklichkeitsbegriff) и центром всей «расширенной» вселенной. Дело в том, что, как уточняет писатель, к касте «редуцированного восприятия» относимся «все мы»⁸ — каждый отдельный человек, все общество, его собственные хитроумные персонажи, может быть, его собственный читатель, — или, иначе говоря, «все мы» должны восприниматься «гротескно», поскольку типичное для «всех» «неправильное видение действительности» (Missverhältnis zur Realität)⁹ делает любого человека гротескным.

Следующий авторский концепт, сопряженный в творчестве Грасса с вариативностью «действительностей» и участвующий в построении фундамента гротескного мира — «амбивалентность правды» (Ambivalenz der Wahrheit)¹⁰. Во избежание искажения смысла, связанного в том числе с различиями в трактовке понятия «амбивалентный» в немецком и русском языках, а также в соответствии с интерпретацией Грассом действительности, точнее было бы говорить об «амбивалентной правде» как об альтернативе исходной «правды» и о «поливалентности правды», о множестве ее реально и одновременно существующих ипостасей — вместо единственной («редуцированной»), продиктованной обществу той или иной идеологической программой. Любое произведение Грасса — это поиск «другой правды» [В:440]. Не удивительно, что «другая правда» ассоциируется у Грасса не в последнюю очередь с Замком Франца Кафки¹¹: по мере приближения к ней героев (или читателя) эта правда рассыпается на все большее количество версий, предположений, догадок, обманывающих своей идентичностью и уводящих в никуда. Концепт «амбивалентной правды», или «другой правды», Грасс понимает как задачу писателя релятивизировать систему канонических ориентиров политики, исторической науки, религии и этики при восприятии духовных ценностей, явлений и фактов.

В своих беседах и комментариях Грасс предельно четко, почти научно, формулирует свои мировоззренческие максимы. Достаточно четко и научно, чтобы утверждать, что писа-

⁸ Ibid.

⁹ Ibid.

¹⁰ *Die Ambivalenz der Wahrheit zeigen.* — S. 188.

¹¹ *Kafka und seine Vollstrecker* // Grass Günter. Die Deutschen und ihre Dichter. Hg. von Daniela Hermes. München, dtv, 1995. — S. 190.

тель, облакающий свой гротескный художественный мир в серьезные философские термины, создает этот мир не по наитию и не за несколько минут вдохновения, а совершенно осознанно, с полной ответственностью за каждое теоретическое обоснование и каждый гротескный образ. Разберемся в этих важных для Грасса онтологических терминах. Тем более что его «расширенная действительность» оборачивается в конечном итоге гротескной действительностью.

Поскольку Гюнтер Грасс принадлежит к числу тех писателей, творчество которых определяется легко узнаваемыми, хотя и ставшими в произведениях художественно самоценными, биографическими реалиями, толкование истоков «редуцированной действительности» нам следует искать в его воспоминаниях. Этот опыт, действительно, писатель выносит из детства, из тесноты данцигской двухкомнатной квартиры, когда ему приходится «создавать пространства»¹², чтобы выжить: «Воображение как экзистенциальная необходимость». Это интересное замечание, касающееся творчества Грасса по крайней мере в двух аспектах. Оно свидетельствует о сугубо личном протесте против сложившейся реальности, против обстоятельств и неудобств частной жизни. Автобиография и высказывания писателя переполнены выражениями подобного протеста, им Грасс объясняет и оправдывает и свое воодушевление нацизмом, и творческую мотивацию, и политическую ангажированность. Кроме того, это замечание подчеркивает, что человеческой способности к «воображению как экзистенциальной необходимости» Грасс приписывает силу, требуемую для выживания. «Понятие вымыселотягчено, — говорит Грасс в одной из бесед, — не только высказыванием: “Это лишь фантазии, ты опять фантазируешь”, но также и противоположным понятием: “Это действительность”. Всегда приходится показывать, как искажается эта действительность благодаря совсем незатейливому вымыслу»¹³. Для Грасса не существует разделения на воображаемое и реальное, поскольку «то, что определяется как вымысел — это часть реальности»¹⁴, а не «эрзацреальность»¹⁵. Тем не менее, не стоит забывать, что воображение автора Грасса, породившее его гротескные про-

¹² *Phantasie als Existenznotwendigkeit.* — S. 258.

¹³ *Ibid.* — S. 256.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Ibid.* — S. 262.

изведения, имеет свои границы и свою особую образность, оно, пожалуй, даже узко-специфично: воображение Грасса, прежде всего, *мрачно*. И это остается одной из незыблемых черт художественного сознания писателя.

Таким образом, получается, что если вымысел, подсознательное, любые психические процессы расширяют действительность, то, напротив, сужают ее канонические системы, не предусматривающие вариативной подвижности своих границ, — политика, история и религия, с которыми Грасс расправляется в жизни и творчестве разнообразными способами. Подчеркнем еще раз, что человек с «редуцированным восприятием» в понимании Грасса — это вовсе не человек с пятью активными процентами головного мозга, как большинство людей; это человек, по собственной или чужой воле придерживающийся определенного порядка, существующий в определенной целостной системе. Грасс исходит из того, что мы, во всей узости нашего мироохвата, «подгоняем под себя многие явления»¹⁶, как, например, меру времени, закон гравитации, систему ценностей, нравственный эталон, которые нуждаются в переосмыслении. Для расширения такого сознания, полагает Грасс, «необходимо разоблачить человека, разрушить клише, сорвать фасады, чтобы стало видно собственное существование»¹⁷. Следуя за рассуждениями писателя о жестких идеологических формах, превращающих людей в послушных роботов с заданной поведенческой программой, во многом хочется с ним согласиться, однако на этом пути авторских философов читатель Грасса оказывается в опасной зоне подводных рифов.

Для своего читателя Грасс, обращаясь к «амбивалентности правды», готовит трудный ребус: такие разные понятия, как «правда» и «истина», в немецком языке звучат одинаково. Поэтому когда мы говорим об «амбивалентности правды», мы, опираясь на опыт духовной культуры (что, видимо, в рамках философии Гюнтера Грасса может охарактеризовать наше восприятие не иначе, как «редуцированное»), подразумеваем, что истина, будучи философско-религиозным понятием единственности, в амбивалентной форме существовать просто не может. Кроме того, иудео-христианская догматика, раз уж мы имеем дело с писателем, чье творчество буквально пропитано

¹⁶ Ibid. — S. 256.

¹⁷ *Den Menschen entlarven. Der Bildhauer-Dichter Günter Grass // Grass Günter. Werkausgabe in zehn Bänden. Bd. 10. — S. 6.*

библейскими категориями, целиком построена на одной-единственной и неоспоримой ветхозаветной Правде и на одной-единственной новозаветной Истине, которой чуждо все преходящее, изменяемое, смертное, ложное. Так или иначе, расширяя действительность за счет «другой правды» (или даже «другой истины»), Гюнтер Грасс, по определению Фолькера Нойхауза, «серьезный противник церкви», вводит нас в область, устанавливающую меры нравственности, — область религиозного мировоззрения.

В четкой и однозначной структуре христианских смыслов и ценностей, организации всего Бытия «другая правда» (тем более «другая истина») для теолога будет означать анти-правду и анти-христианство, так как речь идет о разрушении меры добра и зла, отрицании совершенного. В тексте Грасса «амбивалентность правды» не просто случайная философема, это догмат этического релятивизма. В расшатывании христианской догматики как системы, «редуцирующей» сознание, заинтересованность Грасса хорошо ощутима. Его католическое воспитание, детальная и глубокая осведомленность во многих религиозных аспектах формируют при его отходе от веры очень личностное, по сути, богоборческое отношение к религии. В произведениях Грасса читатель сталкивается с полностью и в агрессивной манере перетолкованной историей Священного Писания от процесса Творения до Второго пришествия. Характерно, что «редуцированную действительность» писатель отвергает, но не пренебрегает ею. Весь парадоксальный мир Грасса возводится «не в безвоздушном пространстве»¹⁸, а с оглядкой на все ту же «редуцированную действительность», он основан на перевернутом христианстве. Используя при создании «амбивалентной» вселенной имеющийся под рукой надежный материал ветхо- и новозаветного домостроительства, Грасс добивается многих эстетических результатов. Во-первых, его произведения моделируют, как уже было отмечено, единый художественный мир, функционирующий по определенным правилам и имеющий хотя и полностью искаженную, но цельную бытийную организацию. Во-вторых, мир Грасса окрашивается гротескно-фантастическим, часто провокационным, колоритом, что позволяет видеть в гротеске элементы жанровой специфики, понимать его не как часто повторяющийся-

¹⁸ *Phantasie als Existenznotwendigkeit.* — S. 264.

ся стилистический прием, а как нечто большее — художественный модус или, в конечном итоге, жанрообразующее начало¹⁹. В-третьих, писатель воссоздает пессимистический образ современной эпохи во всей ее утрированно неприглядной красе.

Гюнтер Грасс вводит понятия «другой правды» и «амбивалентной действительности» в художественную материю своих произведений очень простым, но в то же время верным способом. «Мрачные притчи» основаны на различных архивных свидетельствах о правде. Вехи человеческой истории, симулированное течение времени заключены в статичные повествовательные рамки всевозможных документов: мемуаров частных лиц, дневников, протоколов и исторических хроник, фотографий, рисунков, видео- и кинофильмов. При этом документы, обеспечивающие произведению структуру «луковицы, у которой всегда есть еще один слой»²⁰, то есть нагромождение действительностей, не отражают, а опять же *подменяют* и правду, и личность человека. Втянутые в интер- и интратекстуальный круговорот, книги писателя представляют собой всегда многоуровневую модель произведения в произведении, полностью затушевывая авторство оценочных перспектив. Грасс, сторонник амбивалентного подхода к фактографическому материалу — продукту и одновременно цели «редуцированной действительности» — использует в своих фантастических историях документы как множество неоспоримых, но противоречащих друг другу подтверждений человеческих (зло-)деяний.

Таким образом, важной составляющей гротескного распадающегося мира писатель делает Архив историко-культурных и персональных данных, моделирующий сложную документально-информационную метареальность со всеми колебаниями возможного. Искушенный читатель скорее всего сразу проведет условную параллель между Архивом Грасса и непостижимой мировой библиотекой Хорхе Луиса Борхеса, таинственной библиотекой-лабиринтом Умберто Эко или даже бюрократически-процессуальным Замком Франца Кафки. Этот мистический институт знания о человеке складывается из частных фотоархивов («Жестяной барабан»), архива госбезопасности и крупнейших литературных архивов (им отдельно посвящен роман «Долгий разговор»), виртуального интернет-ар-

¹⁹ Литературный энциклопедический словарь. М.: «Советская энциклопедия», 1987. — С. 83.

²⁰ *Phantasie als Existenznotwendigkeit*. — S. 258.

хива («Траектория краба»). При этом речь всегда идет, разумеется, не о конкретных стеллажах, а о закодированном универсальном гиперпространстве, использующем — с одной стороны, с целью манипулирования человеком, с другой стороны, с целью фальсификации истины — культурную память человечества от начала Бытия.

Существование документального материала играет всегда особую онтологическую роль. Вводя в повествование героев или факты действительности, Грасс не забывает уточнять, оставили они какой-либо след в архивируемой документации или нет. Почти в каждом произведении происходит раздвоение протагониста на «внутреннее» Я и «внешнее», им самим же воспринимаемое и фиксируемое в Архиве. Сделать, например, фотоснимок — значит, объявить нечто фактом, вписать лицо или событие в бытийную систему — то есть поместить в Архив. Для всех грассовских персонажей быть снятым на пленку равноценно осознанию и подтверждению собственного существования; «фото легитимирует онтологию [...] тела»²¹. И наоборот: персонаж, не имеющий документа, удостоверяющего его личность, не имеет статуса живого человека. В этой связи можно вспомнить выдуманного безумным протагонистом романа «Долгий разговор» неуловимого агента Штази Хофталлера, у которого не было ни одной своей фотографии, и описываемых в «Траектории краба» утонувших пассажиров теплохода «Вильгельм Густлов», погибших вместе с альбомами и превратившихся в миф, но не оставшихся реальностью. Дело в том, пытается показать писатель, что человек давно утратил свою исконную личность, заменив ее «вторичной», архивно-документальной, отражаемой информационными источниками и признаваемой зловещей учетной системой. Живой человек уступает место разнообразной информации о нем. В итоге метафора грассовского Архива подразумевает не наличие скрываемой среди тщательно собранных имен и фактов истины, а скрываемое отсутствие предполагаемой и требуемой человеком истины, поскольку краеугольным камнем «расширенной действительности» остается не истина, а «другая правда».

Через амбивалентность мира Гюнтер Грасс сознательно или невольно приходит к изначальному, средневековому

²¹ Бычков В.В., Быčkoвa Л.С. Предельные метаморфозы культуры — итог XX века // Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века. Ред. В.В. Бычков. М.: РОССПЭН, 2003. — С. 569.

принципу формирования гротескной образности, разделявшему Бытие или подразумевавшему разделение Бытия на *Civitas Dei* и *Civitas Diaboli*²², когда духовной красоте Града Божьего был противопоставлен демонический мир падшего существа, получеловека-полуживотного. В созданном гротескном пространстве, однако, мы не найдем разграничения двух сфер Бытия в средневековом понимании, что было типично, например, для Э.Т.А. Гофмана и эпохи готического романа, когда уродливое зло появлялось в противовес божественной гармонии. Основой и смыслом «расширенной действительности» становится у Грасса вариативность допускаемых авторской фантазией проявлений действительности и правды, то есть отсутствие однозначного «или-или»; а также принципиальная связь и между несвязуемыми онтологическими феноменами, и между несвязуемыми микроуровневыми, языковыми, структурами. При пристальном рассмотрении «расширенная действительность» обнаруживает исключительно признаки демонизации, пародийной игры с традиционными формами Добра, «буффонного выворачивания наизнанку всех высших ценностей»²³, от которых не остается ничего, кроме названия. В гротескном космосе до последней детали окарикатурируется прекрасное. Если речь идет о человеческом подвиге, то это воровство и кровожадное уничтожение врага на фронте, и совершает его одержимый тщеславием и плотским влечением к Деве Марии урод Мальке («Кошки-мышки»); если об искусстве, то воплощает его жуткое «пугалотворчество» Амзеля («Собачьи годы»); если о классической литературе и о любви к ней, то ее певец — свихнувшийся неврастеник Вуттке («Долгий разговор»); если о детской непосредственности и чистоте, то ее носитель Оскар Мацерат, символизирующий одновременно фаллическое начало и антихриста («Жестяной барабан»). Этот девиантный ряд можно продолжать до бесконечности, на нем и воздвигнут художественный мир Грасса. Однако мы остановимся на структуре гротескного антибытия, этого типологического *подобия* или даже этой *подмены* Бытия, переполненного ветхо- и новозаветными мотивами, но бесповоротно вытеснившего Бытие и управляемого анонимными иррациональными стихиями.

²² Best Otto F. Einleitung zu: Das Groteske in der Dichtung. Hg. von Otto F. Best. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1980. — S. 1.

²³ Карельский А.В. Предисловие к: Гюнтер Грасс. Кошки-мышки. — С. 9.

Своей многомерностью «расширенная действительность» Грасса оправдывает множество интерпретаций творчества писателя. На первый взгляд может показаться, что Грасс целенаправленно изображает катастрофы и трагедии минувшего столетия: Третий Рейх, холокост, Вторую мировую войну, ядерные испытания, болезненное для немцев воссоединение Германии, — пародируя отдельные места Священного Писания лишь для стилистического колорита; то есть может показаться, что именно эти катастрофы и трагедии суть главный предмет творческого интереса. Но если рассмотреть внимательнее модель бытия, основанного на «другой правде», то окажется, что эта альтернативная модель, создаваемая произведениями писателя не последовательно, сюжет за сюжетом, или хронологически, а симультанно, интересуется писателя именно потому, что обнаруживает все составляющие Божьего Бытия. Исторические события, мрачные и трагические, отходят на второй план, уступая место библейской действительности и библейскому порядку. Здесь есть видимый, земной, и невидимый, горний, мир, имеющий тварное происхождение; венец творения изгоняется из райского сада; человеческое беззаконие смывается всемирным потопом, от спасенных людей и тварей происходит современное человечество и ожидаемый мессия; человеческий мир посещают Спаситель и Дева Мария, этот мир знаком и с догматом о католической Троице; «преемник Христа», именующий себя «Иисус», оставляет описание своего жизненного пути; человечество получает пророчества о конце света и Втором пришествии. В дальнейшем будет показан процесс преображения Божьего Бытия в антибытие. Сейчас же нам важно увидеть, что «другая правда» при сохранении всех элементов божественного космоса-порядка и библейского мироустройства превращает действительность в гротескную *Civitas Diaboli*, во многом, кстати, каноническую, устойчивую в своей системности, а потому и не хаотичную. «Пародирование Библии, которому Грасс отдает особое предпочтение»²⁴, демонизирует действительность последовательно и логично. Гротеск и царство антихриста оказываются неразрывно связанными друг с другом; не что иное, как пародийная подмена библейского Бытия обеспечивает художественному

²⁴ Schwarz Wilhelm Johannes. Der Erzähler Günter Grass. Bern und München: Francke Verl., 1969. — S. 68.

миру Грасса такую структурную и идейную логичность и цельность.

Соединим теперь ценностную сущность «расширенной действительности» с еще одним оригинальным авторским концептом — переосмысленной категорией времени и истории. Время в произведениях Грасса — это отдельная важная тема, оно интересует писателя во многих аспектах: его восприятия, остановки, исчезновения. В «притчах» временная реальность всегда распределена по разным уровням, которые в итоге сливаются в одну-единственную форму. «Хронологический остов времени»²⁵, поступательное движение истории, считает Грасс, — неоспоримые признаки ложного, «редуцированного восприятия». Теолог согласился бы с таким заявлением, уточнив, что понятие времени появилось после грехопадения человека и изгнания его из вечности в узкий несовершенный мир. В «поливалентной действительности» Грасса хронология также неуместна, в ней нет и не может быть периодизации эпох — череды прошлого и настоящего, да и само «настоящее — это очень сомнительное понятие»²⁶, «фикция»²⁷, поскольку то, что человек называет временем, есть симультаный, а значит, и всегда современный процесс. Центральное звено этой концепции — «четвертое время»²⁸, или «Vergegenkunft», термин, созданный Грассом из соответствующих частей немецких слов «прошлое» (*Vergangenheit*), «настоящее» (*Gegenwart*), «будущее» (*Zukunft*).

Словесный гибрид *Vergegenkunft* может иметь два уровня интерпретации. На языковом уровне он означает изобретенный писателем синтез времен, принцип исторической взаимообусловленности разных периодов, но также фантазийное преодоление эмпирически невозможного, что, как замечает Грасс, лично для него было избавлением от узости собственной жизни. «Желание устранить время, находиться в каждый момент якобы прошлого, якобы будущего — в настоящем»²⁹ Грасс сравнивает с «детским желанием человека уметь летать, оставаться ребенком, быть невидимым». Такая потребность в не-

²⁵ *Phantasie als Existenznotwendigkeit*. — S. 256.

²⁶ *Ibid.* — S. 261.

²⁷ *Die Ambivalenz der Wahrheit zeigen*. — S. 185.

²⁸ *Phantasie als Existenznotwendigkeit*. — S. 262.

²⁹ *Literatur und Mythos. Rede auf dem Schriftstellertreffen in Lahti* // Grass Günter. Werkausgabe in 16 Bänden. Bd. 16: Essays und Reden III. — S. 22.

обычном, по мнению Грасса, совершенно естественна, и в его творчестве эти мечты сбываются. Правда, здесь они лишены своего детски-безобидного оттенка. Формирование в контексте «расширенной реальности» альтернативного понимания истории, которая в произведениях Грасса предстает целенаправленно пересмотренной и перетолкованной с точки зрения «другой правды», можно трактовать поэтому как внешнее проявление единовременности событий — «Вчера будет то, что произошло завтра» [ТТ:7].

За синтезом времен *Vergegenkunft* на уровне метафизическом скрывается более сложный онтологический концепт — не совмещение событий, а как раз упоминаемое Грассом «устранение времени», зафиксированный момент *отмены времени* и действующих хронологических законов. «Четвертое время» — это *эсхатологический* хронотоп, вневременное художественное пространство Последних дней (*Времени уже не будет* [Откр,10:6]), локализованное, как мы помним, в Вольном городе Данциге. Поэтому даже если и достигается синтез доисторических мифологических и грядущих эпох, происходит это наложение в эсхатологической плоскости. Учитывая же выбранную писателем в качестве модели «расширенной действительности» *Civitas Diaboli*, определим эту плоскость более конкретно — как апокалиптическую, то есть восходящую к картине Конца мира в Откровении Иоанна Богослова. Тем самым творчество Грасса относится к литературной апокалиптике и охватывает определенный круг апокалиптических тем, мотивов и образов.

Возможно, XX век располагает человеческое сознание к наиболее острому восприятию апокалиптических пророчеств о гибели человечества, ведь вся «художественная культура XX века — это экспрессивный *Художественный Апокалипсис Культуры*»³⁰. Но и прошедшее столетие — лишь одна из многих эпох, отмеченных всплеском эсхатологических настроений, когда ожидание конца света или даже призывание «падения нелюбимой цивилизации как чего-то желанного»³¹ были часто неотъемлемым элементом и художественного контекста,

³⁰ Бычков В.В., Быčkoвa Л.С. Предельные метаморфозы культуры — итог XX века // Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века. Ред. В.В. Бычков. М.: РОССПЭН, 2003. — С. 557.

³¹ Anz Thomas. Spiel mit der Überlieferung. Aspekte der Postmoderne in Ransmayrs *Die letzte Welt* // *Die Erfindung der Welt*. — S. 128.

и повседневной жизни. «Под чары апокалипсиса история и искусство попали уже давно»³²: как текст, тема, художественный модус и жанр раскрытие тайны последних дней стало в культуре феноменом вечного возвращения. Многочисленными томами пессимистически-апокалиптических сочинений эпоха барокко сопровождала Тридцатилетнюю войну; экспрессионизм, отозвавшийся на эсхатологические тревоги конца XIX века и, скорее всего, именно из-за сходства кризисного мироощущения обратившийся к барокко, — Первую мировую; наконец, писателям 1980-х годов новый материал и новый ракурс предоставили ядерные испытания. Об интересе к апокалиптике в 80-е годы минувшего столетия свидетельствуют наряду с произведениями Грасса романы Кристофа Рансмайра («Последний мир», «Die letzte Welt», 1988), Карла Амери («Паломники», «Die Wallfahrer», 1986) и др., а также научная и философско-эссеистическая проза. Однако, подчеркивает Гюнтер Грасс, «сегодня будущее имеет действительно так мало будущего, как, вероятно, еще никогда в истории человечества»³³.

Найти научное определение современной литературной апокалиптики достаточно непросто, поскольку эсхатологическое сознание, восходящее своими корнями к древним апокалипсисам и, в особенности, к Откровению Иоанна Богослова³⁴ как к самому известному произведению этого жанра, сегодня во многом отделено от изначального теологического контекста, то есть, например, от Апокалипсиса как части Нового Завета. В итоге, понятия «апокалипсис» как жанр божественного откровения человеку и «конец света» как предмет описания воспринимаются синонимично. Жанр откровения, очень рано развивший в себе нарративные черты, почти полностью вытеснен книгами о фатальных планетарных катастрофах, а в категорию «апокалиптических» попадают художественные произведения совершенно разного рода: и ориентированные конкретно на книгу Иоанна Богослова и использующие элементы сценария и мотивы новозаветного текста, и общеэсхатологи-

³² Vondung Klaus. Die Apokalypse in Deutschland. München, dtv, 1988. — S. 11.

³³ Phantasie als Existenznotwendigkeit. — S. 278.

³⁴ Текст Иоанна Богослова изобилует ветхозаветными аллюзиями, что позволяет говорить об определенной преемственности между ветхо- и новозаветными апокалипсисами.

ческие, «представляющие систему, которая находится в состоянии прогрессивного распада, неудержимо стремится к гибели, катастрофе, будь то все человечество вообще или ограниченное целое, символизирующее тотальность мира»³⁵.

Художественное пространство Грасса, имеющее антибытийное строение и основанное на библейских категориях, привязано именно к теологическому типу апокалиптики, новозаветному Откровению — хотя в своих высказываниях о романе «Крысиха», пародирующем Апокалипсис, писатель отрицал взаимосвязь исторического процесса и неизбежной реализации каких-либо пророчеств «в смысле Иоанна Богослова»³⁶.

Литературный апокалиптический жанр в том или ином виде предполагает ряд сюжетно-тематических критериев: крушение старого мира и его возрождение в обновленном виде; политические, духовные, природные катастрофы и катаклизмы как знамения надвигающегося конца или как сам конец; всеобъемлющий справедливый Суд и торжество истины. Вопрос о жанре мы оставим в стороне, тем более что в грассовском описании апокалиптические события важны не как остов жанровой структуры, а скорее как предмет изображения, хотя, безусловно, — используем термин Жака Деррида, — произведения Грасса выдержаны в едином «апокалиптическом тоне». Творчество Гюнтера Грасса мы можем отнести к такому типу описания Конца света, который автор очень известной и часто цитируемой книги «Апокалипсис в Германии» Клаус Вондунг назвал «купированным апокалипсисом»³⁷. В случае «купированного апокалипсиса» «вторая часть, воцарение нового, совершенного мира, которое раньше придавало смысл концу, исчезает»³⁸. Эта особенность, связанная как с секуляризацией религиозного сознания, так и с распространившимся историческим пессимизмом, действительно свойственна романам 1980-х годов. На первый взгляд, введенный Вондунгом термин устраняет важный признак откровенного произведения, заложенный религиозной формой: обещанное Богом новое после гибели старого, — и должен окончательно «узаконить»

³⁵ *Apokalypse. Weltuntergangsvisionen in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts.* Hg. von Günter E. Grimm, Werner Faulstich, Peter Kuon. Frankfurt / M.: Suhrkamp, 1986. — S. 9.

³⁶ *Mir träumte, ich müsste Abschied nehmen.* — S. 342.

³⁷ *Vondung Klaus. Die Apokalypse in Deutschland.* — S. 12.

³⁸ *Ibid.*

смысловую синонимизацию эсхатологического и апокалиптического. Однако, обратившись непосредственно к произведениям, можно заметить, что «купированность» по-прежнему подразумевает дуальность «старого» и «нового», хотя наступление «нового» имеет определенные ограничения или не происходит вовсе. «Апокалипсис» Грасса «купирован», во-первых, агрессивно-богоборческим отношением к религии и вытекающим из этого отрицанием Второго пришествия, а во-вторых, историческим пессимизмом писателя, его мрачными представлениями о будущем человечества.

Если для сравнения обратиться к романам Кристофа Рансмайра, «писателя-катастрофила»³⁹ («Ужасы льдов и мрака», 1984; «Последний мир», 1988, «Болезнь Китахары», 1995), то в них мы тоже вряд ли найдем свет и радость обновления: более того, «всеобъемлющая эстетизация ужасного свидетельствует о подсознательном наслаждении распадом цивилизации»⁴⁰. «Последний мир» Рансмайра, как и «Крысиха» Грасса, предлагает именно такое постапокалиптическое развитие событий. У Грасса «новая» жизнь определена приходом Крысочеловека вместо Бога, утверждением крысиной церкви и культа высохшего в результате ядерного взрыва Оскара Мацерата. «Новая эра» Рансмайра хотя и не отмечена антирелигиозными нотами, но выглядит более мрачно, чем «старая». Или «из града камней [...] после предстоящего смертоносного потопа возникнет новое человечество»⁴¹, «истинное человечество, исчадие минеральной твердости, с базальтовым сердцем, серпентиновыми глазами, без чувств, без красноречия любви, но и без единой искры ненависти, сострадания и печали»; или на смену человечеству придет человек-Муравей⁴².

³⁹ Anz Thomas. Spiel mit der Überlieferung. — S. 128.

⁴⁰ Ibid.

⁴¹ Рансмайр Кристоф. Последний мир. М.: «Эксмо»; СПб.: «Валерии СПД», 2003. Перевод Н.Н. Федоровой. — С. 129.

⁴² Там же. — С. 50. «Когда на Эгине затихли в те дни стенанья последнего человека, муравьи покинули свой дуб, схлынули, как воды ливня, вниз по стволу, множеством ручьев разбежались по мертвым полям и заняли там все полости, отвоевали у мушиных орд глазницы, открытые рты, животы, уши и плоские углубленья, оставшиеся от чумных бубонов. Все более плотными массами устремлялись они туда, сбивались в этих полосах воедино, уплотнялись в новые, трепещущие мышцы, глаза, языки и сердца, более того, там, где члены истлели и отсутствовали, они даже составляли из своих телец недостающее — руки, ноги, становились рука-

Грасс полностью отвергает притягательную сторону Дня гнева даже в виде мечты или инстинктивной, естественной для человека, надежды на спасение, что в большинстве случаев все-таки характерно для «купированного апокалипсиса». Персонажи Рансмайра живут надеждой на исход. В «Болезни Китахары» присутствует не только ожидание Спасения, но и образ Нового Иерусалима, еще далекой, недостижимой, но оберегаемой сознанием героев цели. В то время как на метафорическом уровне символ «последнего мира» — это камень, покрытый пылью, мхом, пеплом или слизнями, символ Нового мира — добываемые персонажами изумруды, хотя и не канонический материал Нового Иерусалима, но легко представляемый рядом с зеленым ясписом, символом жизни, среди драгоценных камней, упоминаемых Иоанном Богословом: «В этих крохотных кристаллических садах, где цветы и туманные разводы сияли в контурном свете серебряистой зеленью, он [Амбрас, Собачий Король] видел таинственный, беззвучный и безвременный образ мира, на мгновение заставлявший его забыть ужасы собственной истории и даже ненависть»⁴³. На карте отмечена и таинственная экзотическая страна, в которую герои стремятся попасть и которая обещает спасение и новую жизнь, — Бразилия. Гибнущие во льдах, в «световой феерии арктического неба»⁴⁴ полярники подбадривают себя чтением Священного Писания — Книги Иова и апокалиптических пророчеств. «Странствия в аду»⁴⁵, где «ледяной шторм заставляет думать о конце света»⁴⁶, для некоторых персонажей заканчиваются спасением: «Единственная надежда — путь через льды»⁴⁷. Впрочем, это спасение временное, не вечное, «утешение конца»⁴⁸, истинный Новый

ми и ногами, а в итоге и чертами лица, выраженьем и мимикой; из своих уже исчезающих пастей они выплевывали белую слизь, которая человеческой кожей застывала на скульптурах, складывавшихся из муравьиной массы, и вот окончательно стали новым племенем Эгины, народом, рожденным под знаком Муравья».

⁴³ Рансмайр Кристоф. Болезнь Китахары. М.: «Эксмо»; СПб.: «Валерии СПД», 2002. Перевод Н.Н. Федоровой. — С. 105.

⁴⁴ Рансмайр Кристоф. Ужасы льдов и мрака. М.: «Эксмо»; СПб.: «Домино», 2003. Перевод Н.Н. Федоровой. — С. 82.

⁴⁵ Там же. — С. 89.

⁴⁶ Там же. — С. 193.

⁴⁷ Там же. — С. 264.

⁴⁸ Там же. — С. 270.

Иерусалим, «прекрасная земля, тихая и уютная»⁴⁹ остается пока еще не осуществленной мечтой.

Мир, созданный фантазией Грасса, в отличие от апокалиптического мира Рансмайра, ввергнут в сознательную, рукотворную безнадежность и бессмысленность, тотальность обесчеловечивания, опошления, обезображивания. Гротескное пространство Грасса как будто застывает в момент исчезновения времени в фазе богооставленности и не допускает никаких других событий Апокалипсиса. Разбушевавшийся апокалиптический хаос линейен, не имеет этапов нарастания и кульминации и затягивается до невыносимой бесконечности — как умирание престарелой бабки Оскара, которая, точь-в-точь как в тексте Иоанна Богослова, призывала смерть, но не могла умереть (ср. Откр,9:6); или как метафорическое полыхание трансцендентного, самого страшного, пугала, которое, пародируя ветхозаветный божественный куст в Египте, Неопалимую Купину, «беспрерывно горит, но не сгорает, [...] по самой природе своей, апокалиптической и декоративной одновременно, горит, полыхает и стреляет искрами» [Сг:107]; или как само Второе пришествие, когда снова и снова на смену одному биологическому виду приходит другой, вживаясь в оставленную ему систему. В гротескной действительности прослеживается вычурная максималистичность непрерывного разрушения, напоминающая первый, детский, роман писателя о кашубах, в котором деструкция была столь стремительна, что история закончилась, так и не начавшись. В зрелом творчестве распад и омертвление становятся темой и предметом эстетизации и в художественно замкнутом пространстве Грасса длятся уже бесконечно. Пожалуй, при рассмотрении «купированности» грассовского апокалипсиса понятие «бесконечность» должно быть ключевым, так как именно бесконечность подменяет собой вечность.

Тот факт, что в гротескной вселенной не происходит завершение конца, означает невозможность открытия истины; истина не могла бы быть открыта, даже если бы ее существование и допускалось Гюнтером Грассом. Место истины в системе апокалипсиса очевидно: «Сама истина есть конец, цель; и что истина открывается, является наступлением конца. Истина — это конец и инстанция Страшного суда. Структуру ис-

⁴⁹ Там же. — С. 34.

тины, таким образом, можно назвать апокалиптической»⁵⁰. Апокалиптический модус «игриво-мрачных притч», не предполагая после отмены времени вечность, не предусматривает после наступления *Vergegenkunft* и Страшный суд. Грасс не расширяет свою «амбивалентную действительность» до начала суда.

В книгах Грасса нередко проскальзывает мотив суда — здесь он, однако, теряет свою устрашающую силу и истинность, оказывается в итоге или пародийно-смехотворным («Палтус») или небрежным и несправедливым («Жестяной барабан»). Тем не менее, все факты человеческой истории, хранящиеся во вселенском Архиве, подготовлены специальным образом для представления на суде. Архив Грасса создает иллюзорное ощущение, что в нем содержится материал, необходимый для аксиологического процесса, установления истины (вопрос только в том, кто в гротескном мире должен руководить этим процессом помимо читателя). Все данные подобраны так, что, кажется, стирают любую грань между добром и злом, отражая «поливалентную правду». «Поливалентная правда», в свою очередь, преграждает доступ к единственной истине и должна сделать вынесение приговора невозможным. Архив имеющейся документации — оправдание зла, обоснование его естественности (к этому сводятся, например, логика поступков «лжепророка, антихриста»⁵¹ Оскара или логика философских рассуждений Крысики), настоящая дьяволодицея.

Архивная вселенная Грасса имеет несколько иную функцию, чем «мировая библиотека» других писателей. Сворачиваясь свитком, как преходящие небо и земля, мир-текст, вся «мировая библиотека», бесспорно, должны погибнуть при итоговой планетарной катастрофе. Документальное хранилище Грасса, напротив, не должно быть уничтожено для означенования Конца света. Оно здесь для того, чтобы обнаружить свои пробелы («Нет архивов без пробелов» [wF:777]), чтобы при выяснении истины предъявить на суде «пустоту [...], вторичный шелест» [wF:780] «будто бы мертвых бумаг», запутать Судью, того, кто будет вместо Судьи, фальсифицировать правду и истину.

⁵⁰ *Derrida Jacques*. D' un ton apokalyptique adopté naguère en philosophie. Paris: Editions Galilée, 1983. — P. 69.

⁵¹ *Schwarz Wilhelm Johannes*. Der Erzähler Günter Grass. — S. 44.

Исследуя гротескный космос, нельзя обойти и другую сторону грассовской апокалиптики, исключительно литературно-эстетического характера, порожденную виталистическим интеллектом автора и показывающую в чем-то конфликтное, в чем-то взаимодополняющее сочетание «игривости» и «мрачности» притч. Дело в том, что если в онтологическом смысле гротескный мир деструктивен, то на уровне текста этот мир отмечен процессом, который мы, чтобы не называть его псевдосозидательным, условно назовем перестановочно-монтажным. Отвергая духовное Бытие, сужая, почти как герой Достоевского, вечность до «закоптелой деревенской бани с пауками», лишая человечество даже мечты о бессмертии и предлагая вместо этого «прощание с будущим» и «прощание с надеждой»⁵², Грасс тем не менее делает «центром» своего «мироздания» то, что болезненно любит — город детства. «Потерянный» и воскрешаемый на бумаге Новый Данциг — это разрушенный и обретаемый заново мир, который, вопреки всему, имитирует в творчестве Грасса функцию потерянного Иерусалима: «в травмирующей катастрофе этого города и в постоянном воспоминании, напоминании и осмыслении этой катастрофы содержится, по крайней мере, один из мотивов, без которых невозможно представить себе апокалиптику. Персонифицированный Иерусалим, погибший, воскресающий»⁵³. Текстовая, литературная материя важна для Грасса в той же мере, как и бытийная. Прослеживая возникновение гротеска, можно увидеть, как писателю современности удается не только «игриво» жонглировать духовными ценностями и событиями человеческой истории, но и так же «игриво» и свободно обращаться с материалом европейской литературы, разрушать и подвергать метаморфозам готовый текст. В этой чисто литературной плоскости «апокалипсис — не событие, а текст, который определенным образом описывает и толкует событие»⁵⁴, поэтому и Новый Данциг «по большей части отстраивается заново как текст»⁵⁵.

⁵² *Mir träumte, ich müsste Abschied nehmen.* — S. 351.

⁵³ *Bader Günter: Aedificans Hierusalem Dominus. Über die Weise der Herabkunft der himmlischen Stadt in der Apokalypse // Apokalypse. Der Anfang im Ende.* Hg. von Maria Moog-Grünwald, Verena Olejniczak Lobsien. Heidelberg: Winter Universitätsverl., 2003. — S. 5.

⁵⁴ *Vondung Klaus. Die Apokalypse in Deutschland.* — S. 21.

⁵⁵ *Bader Günter: Aedificans Hierusalem Dominus.* — S. 9.

Сам процесс «присяги» детству и «возвращения» родины — правда, все же не в совершенном виде, а «во всем своем величии и жалком ничтожестве»⁵⁶ — означает для Грасса соприкосновение с чем-то очень интимным, своеобразно любимым, радость воскрешения, радость игры — безусловно, впитавшей в себя в полной мере дух философии Ницше. Новый человек в Новом Данциге — это *homo ludens*, сам автор. Парадоксальным образом «порожденный любовью к своей стране»⁵⁷ Новый Данциг Грасса смог стать только символом «осквернения собственного гнезда» (что, заметим в скобках, не помешало наградить Грасса титулом «почетного гражданина Гданьска»). Как бы то ни было, апокалипсис как текстовая структура обнаруживает у Грасса традиционный дуализм старого, погибшего, и нового, возрожденного, хотя и по-прежнему несовершенного.

Слишком смело было бы полностью отождествлять современный гротеск и апокалиптический модус, хотя значительная часть произведений — например, Дюрренматта и Рансмайра — часто имеют и гротескную, и апокалиптическую направленность одновременно. Феномен гротеска необязательно всегда существует в системе апокалиптики, особенно если речь идет об отдельных художественных приемах, не укладывающихся в жанровые рамки. Немецкое литературоведение четко разграничивает понятия *das Groteske* («гротескное» — гротеск как художественный модус) и *die Groteske* («произведение-гротеск» — как жанровое указание). К творчеству Грасса применимы оба термина: среди его книг мы найдем и гротески (апокалиптические произведения «Данцигской трилогии») и фрагментарные вспышки гротескного сознания автора (некоторые сюжетные линии «Крысихи», главы «Палтуса», «Под местным наркозом»). Содержание апокалиптического и гротескного будет в произведениях Грасса не всегда пропорциональным, но даже через небольшие гротескные и / или апокалиптические пассажи все «притчи» Грасса соединятся в одно целое. Яркий пример — чуть ли не единственный гротескный фрагмент «Траектории краба», в котором героиня «Данцигской трилогии» в самом конце повествования сооружает домашний алтарь со свечами, пластиковыми цветами, образом

⁵⁶ Грасс Гюнтер. Продолжение следует... — С. 330.

⁵⁷ Там же. — С. 324.

Богородицы и фотографией Сталина в белом костюме, приводя в совершенно нейтральное произведение напоминание о гротескном духе ранних романов.

Необходимость гротеска в творчестве Гюнтера Грасса оправдана апокалиптическим модусом. Если рассматривать гротеск как самостоятельный художественно-онтологический феномен, то основным аспектом будет остранение привычного мира. Вдумаемся в часто цитируемые строки из известной концептуальной работы Вольфганга Кайзера «Гротеск в живописи и литературе»: «Гротеск — это структура. Мы можем обозначить ее сущность понятием, с которым мы достаточно часто сталкивались: гротеск — это очужденный мир [...]. Это наш мир, который изменился. Внезапность, удивление относятся к сущности гротеска. [...] Ужас охватывает нас столь сильно, так как это именно наш мир, надежность которого оказывается иллюзорной. В то же время мы чувствуем, что мы не смогли бы жить в этом мире. Гротеск означает не боязнь смерти, а страх перед жизнью. Под структурой гротеска мы понимаем несостоятельность категорий нашего мировосприятия»⁵⁸. То, о чем пишет Кайзер, рассуждая о гротеске, можно найти в тексте Иоанна Богослова. Картины Откровения — неиссякаемый источник гротескной образности. Богооставленность, пришествие антихриста со всеми знамениями конца времени несет именно «страх перед жизнью», создает чужой, абсурдный мир, в котором живые завидуют мертвым, и на глазах человека рассыпаются все прежние, казавшиеся незыблемыми, категории, начиная с категории времени и физических законов. Мир новозаветного Апокалипсиса — уже не мир людей, а трудно представляемых в реальности существ, например, бронированной саранчи (то ли одушевленной техники, то ли технически модернизированных монстров) и всевозможных образов зверя. То есть это мир таких существ, которые в литературных произведениях преобразовались в крысочеловека, птичеловека, каменного человека, человека-муравья, человека-минотавра и т.д. Достаточно вспомнить «анималистические» названия книг Грасса, чтобы осознать нечеловеческую сущность «четвертого времени». Конец света, открывшиеся «глубины сатанинские» [Откр,2:24] по своей природе немис-

⁵⁸ *Kayser Wolfgang. Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung. Oldenburg-Hamburg: Stalling, 1957. — S. 198–199.*

лимы без гротеска. Фантастические образы и фантастические миры становятся гротескными не в эстетическом, а в онтологическом понимании при сравнении двух действительностей Апокалипсиса: исходной картины (в разных вариантах: привычной, потерянной, идеальной или ожидаемой в совершенном виде) и реализующихся пророчеств Иоанна Богослова. Гротеск Грасса, как мы видим, это тоже гротеск Апокалипсиса.

Помимо чужести гротескного мира и гротеска как структурного принципа, Кайзер выделяет и третий аспект, в котором гротеск пересекается с Апокалипсисом. Это аспект управляемости, причем форма может быть «латентной»⁵⁹: мир пребывает во власти «Es» («Оно») — анонимных, иррациональных с точки зрения человека, демонических сил. Благодаря этим силам меняется отлаженная веками расстановка и логика всех системных отношений, а герои обнаруживают сверхъестественные способности. Это касается всех апокалиптических произведений. Последний мир Рансмайра ввергнут в двухлетнюю зиму и развивается регрессивно, достигая каменного века, где все, даже человеческое сердце, в буквальном смысле слова сделано из камня. В кошмарном мире-лабиринте Дюрренматта любая населенная измученными людьми пядь земли — это, как точно выразил сущность дюрренматтовского пространства В.Д. Седельник, «город-ад, тюрьма, в которой каждый — охранник и узник, преследуемый и преследователь в одно и то же время»⁶⁰. В «расширенной действительности» ставшее техногенным бытие человека безошибочно программируют «крошечные микропроцессоры» [Кр:305], знающие о человеке больше, чем он сам; люди превращаются в безвольные зомбированные автоматы; пророками и праведниками становятся крысы; дети и крысы спариваются и порождают крысочеловека; предпринимается «сращивание человека и дерева» [Сг:63]; общество охвачено безумием; в мир детской проникает опасная техногенная сила и уничтожает сказки. Гротескный космос изъеден болезнью: персонажи озабочены своими психическими травмами и физическим уродством

⁵⁹ Ibid. — S. 160.

⁶⁰ Седельник В.Д. Парадоксы и предостережения Фридриха Дюрренматта. Предисловие к: Дюрренматт Фридрих. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 1. Харьков: «Фолио»; М.: Издательская группа «Прогресс», 1997. — С. 9.

(«Данцигская трилогия»), философской болью (ей отдельно посвящен роман «Под местным наркозом»), галлюцинациями, маниями («Долгий разговор»), видениями, ночными кошмарами («Крысика»).

Способ изображения этих демонических сил, правящих гротескным миром, Грасс находит также в натурфилософии своего «учителя» Альфреда Дёблина⁶¹, а точнее, в концепции одушевленности окружающего природно-вещественного мира. Этот принцип срастания материального и духовного подчеркивает в произведениях Грасса значимость предметов, обладающих некоей многомерной мистической силой. «Расширенная действительность» наполняется, таким образом, источающими необъяснимую, но враждебную энергию видимыми и осязаемыми объектами привычного мира, где они прежде не проявляли каких-либо очуждающих или устрашающих свойств. Прежде всего, речь идет о тех предметах фетиша, которые исследователи творчества Грасса часто определяют как фрейдистские символы: барабан, кокосовый коврик, бункер. К ним относится и разнообразная фауна: собаки, кошки, угри, рыбы, крысы и т.д. Этот феномен, связанный в творчестве писателя с абсолютизацией зрительного восприятия, исследователь грассовских гротескных метафор Георг Юст назвал «материализацией психического»: «Процесс рефлексии происходит не в сознании “героя”, а между объектами и сознанием, которое, в свою очередь, материализовано. Мотивы поведения перестают быть субъективными импульсами, за которые субъект должен был бы нести ответственность [...], эти мотивы скрываются в самих вещах, они объективны, неподвластны субъекту»⁶². Анонимная стихия «Es» образует гротескно-апокалиптическое пространство, как эмблему, из видимых одушевленных предметов, между которыми устанавливаются связи, выходящие за рамки вещественности. Впрочем, одушевленность и «психологизация» внешнего, материального, последовательно искореняют внутреннее, нравственное, что приводит к полной подмене этического содержания эстетическим. Некогда духовное Бытие опредмечивается, омертвляется.

⁶¹ См. эссе Грасса «О моем учителе Дёблине», «Über meinen Lehrer Döblin», 1967.

⁶² Just Georg. Darstellung und Appell in der «Blechtrommel» von Günter Grass. Darstellungsästhetik versus Wirkungsästhetik. Frankfurt / M.: Athenäum Verl., 1972. — S. 125.

Принцип построения художественной реальности, основанный на одушевлении и метафоризации материального, имеет для Грасса концептуальное значение. В силу своего многогранного таланта Грасс ориентируется на читателя-зрителя, разыгрывая перед ним в карнавальном духе «*diabolica commedia germanica*»⁶³. Определенные метафоры, маски, костюмы, гротескно непостижимое, лабиринтоподобное выплывание действия в действии, последнее смешение духовно-сакрального и животного-плотского, «бессмысленное кружение»⁶⁴, в которое втянуты все частицы вселенной, — все это рассчитано на театральное восприятие читателя, на его отношение к написанному как к зрелищной процессии.

Специфике визуальности, утрированной чуть ли не до единственно возможного миропознания, отводится в апокалиптическом хаосе функция насильственного разрушения внешней стороны Бытия, его непрерывности, целостности и гармонии — расчленение действительности на кадры-фрагменты, на отдельные эмблемные символы. Акценты расставляются по-новому, появляется кадровая рамка, вносящая беспорядочность в прежнюю иерархию ценностей и смыслов. Элементы действительности, ее разнотипные модальные поля связываются вопреки привычной логике, неизбежно вызывая деформацию исходного образа. «Калейдоскопично раздробленный мир позволяет автору и читателю высвободить отдельные компоненты из их традиционных отношений, чтобы [...] исследовать содержащуюся в них правду»⁶⁵. Естественно, что в такой полифонии несовместимых понятий, голосов и перспектив, регулируемых силами «Ес», может быть найдена только «другая правда» и «другая истина».

Заканчивая главу, упомянем интересную деталь созданного Грассом гротескного апокалиптического космоса. Одной из заслуг писателя традиционно считается осуществленная им в его книгах дедемонизация нацизма. В своем интервью «Пока-

⁶³ Dieter Arendt. Hundejahre oder La diabolica commedia germanica // *Orbis litterarum*, Vol. 61, Dez. 2006. — S. 461–476.

⁶⁴ Gaede Friedrich. Grimmelshausen, Brecht, Grass. Zur Tradition des literarischen Realismus in Deutschland // *Simpliciana*. Schriften der Grimmelshausen-Gesellschaft I. Hg. von Günter Weydt, Rolf Tarot, Italo Michele Battafarano u.a. Bern: Francke Verl. 1979. — S. 62.

⁶⁵ Gerstenberg Renate. Zur Erzähltechnik von Günter Grass. Heidelberg: Winter Universitätsverl., 1980. — S. 49.

зять амбивалентность правды» («Die Ambivalenz der Wahrheit zeigen», 1975) Грасс подчеркивает, что при написании «Дандигской трилогии» ему было важно «разрушить популярную в 1960-е годы демонизацию национал-социализма»⁶⁶, искоренить миф о «темных духах земли», «злых силах, соблазнивших немцев»⁶⁷. Клаус Вондунг, анализируя два десятилетия спустя апокалиптический менталитет немцев, называет Германию «страной апокалипсиса»⁶⁸ с характерным для нее «специфически немецким вариантом апокалипсиса»; помимо прочего, по мнению ученого, это доказывает и «немецкий Михель» («der deutsche Michel») — «фигура национальной идентификации», традиционно возводимая к образу вестника апокалиптических событий — архангелу Михаилу⁶⁹. В немецком сознании апокалиптические образы и призвание нового мира имеют глубочайшие корни, продолжает Вондунг, вся культура проникнута «максимально апокалиптической и типично немецкой тоской по Спасению»⁷⁰. Вторая мировая война была, бесспорно, апокалиптической по масштабу жертв и человеческого страдания, но в первую очередь — по своей идеологии, включению в программу нацизма создания новой религии и Новой Германии. Отрицая такое очевидное для Клауса Вондунга проявление апокалиптического менталитета немцев, готовых быть «соблазненными» во имя этой Новой Германии, Грасс тем не менее выстраивает художественный мир, который подчинен своим собственным имманентным законам — законам гротескного модуса или «апокалиптического тона» — и уже не зависит от воли автора. Как следствие, «расширенная действительность» управляется не «исключительно человеческими руками», а угрожающим деструктивным анонимным началом, которое в соответствии с терминологией Кайзера может быть названо гротескным «Es», а в соответствии с апокалиптическим структурным принципом — именно демоническими силами. То есть влияние модуса, сочетающего структуру, мотивы и образы книги Откровения, оказалось сильнее авторской интенции. Рассматривая поэтому феномен грассовского гротеска в системе апокалипсиса, нетрудно заметить, что упомяну-

⁶⁶ *Die Ambivalenz der Wahrheit zeigen.* — S. 182.

⁶⁷ Ibid.

⁶⁸ *Vondung Klaus.* Die Apokalypse in Deutschland. — S. 13.

⁶⁹ Ibid. — S. 10.

⁷⁰ Ibid. — S. 12.

тая дедемонизация Гюнтеру Грассу не удалась и восприятие его творчества на основании названной им задачи — в корне неверно. Вопреки заявленной программе в «игриво-мрачных притчах» был достигнут совершенно противоположный эффект: писатель изобразил глубоко демонизированными и Третий Рейх, и все следовавшие за ним периоды XX столетия.

Глава вторая

Homo ludens Гюнтер Грасс: карнавальный аспект гротеска

Не классическая эпоха Гете со всеми ее высокочтимыми мыслителями чарует Грасса, а дремучий — для современного человека — век барокко и множество обранных париками ученых пиитов.

(А. Хаслингер. «Гюнтер Грасс и барокко»)

Маска связана с радостью смен и перевоплощений, с веселой относителестью, с веселым же отрицанием тождества и однозначности, с отрицанием тупого совпадения с самим собой; маска связана с переходами, метаморфозами, нарушениями естественных границ, с осмеянием, с прозвищем (вместо имени); в маске воплощено игровое начало жизни, в основе ее лежит совсем особое взаимоотношение действительности и образа [...]. В маске раскрывается самая сущность гротеска.

(М. Бахтин. «Творчество Франсуа Рабле»)

Гротеск в произведениях Гюнтера Грасса, принцип построения гротескного художественного мира, существенно отличается от гротескно-фантастических явлений у других авторов. Прежде чем перейти к более детальному рассмотрению фундамента, на котором возведен гротескный космос Грасса, мы обратимся в этой главе к другой, ранее вскользь упомянутой стороне грассовского гротеска, — игровому аспек-

ту. Во-первых, эта сторона только при беглом ознакомлении кажется парадоксально диссонирующей с макабрической сущностью художественного мира Грасса. А во-вторых, проигнорировать важную составляющую этого мира — значит искусственно сузить представление о феномене гротеска и, как следствие, всего творчества Грасса.

Своеобразие гротеска писателя заключается в пересечении двух плоскостей, которое мы могли бы назвать игровым пессимизмом. В предыдущей главе мы рассмотрели пессимистическую доминанту, которая отражает апокалиптическое восприятие бытия, убежденность в стремительно приближающейся гибели человечества, конечности и невозможности спасения мира, необходимость «прощания с будущим». Еще раз подчеркнем, в своих «игриво-мрачных притчах» архивариус Грасс скрупулезно собирает свидетельства о человеческих злодеяниях за все время существования культуры, но, прежде всего, писателя интересуют факты преступлений «его столетия» — крупных и миниатюрных, национально-исторических и частно-семейных. Проявления Зла обретают облик чудовищ и монстров, которые к тому же, как в карнавальном зрелище, склонны к постоянному перерождению и мутации. Среди них неизменно попадаются образцы, будто сошедшие с полотен Босха или барочных эмблемных гравюр. В этом пункте как раз и происходит пересечение макабрического и апокалиптического со второй стороной гротеска Грасса, которая делает творчество писателя столь непохожим на другие гротескно-апокалиптические произведения, — его виталистически-игровой сущностью. Идет ли речь при этом об игровой карнавальной апокалиптике, «веселом апокалипсисе»? Не будем делать поспешных выводов.

Философом Теодором В. Адорно в послевоенной литературе был объявлен «Час ноль» («Stunde Null») — в силу этической неспособности искусства «после Освенцима» осмыслить и адекватно представить происшедшее. Превращать недавние исторические события в художественное игровое поле считалось неуместным и подчас опасным, но несмотря на это, Грасс выбирает для анализа своего собственного и коллективного прошлого и даже будущего выраженно игровой формат — доминирующий компонент в культуре XX века.

«Витальное и вульгарное желание» Грасса работать над созданием художественного космоса подготавливает почву для

разыгрывания захватывающего литературного карнавала. Тем самым творчество писателя должно представлять собой в каком-то смысле интерактивное, то есть именно карнавальное действо, в которое на равных правах активно включены и писатель, и его персонажи, и читатель. И этот литературный карнавал, если бы читатель все-таки смог отвлечься от мрачности надвигающегося Конца и богооставленности грассовского космоса, а также от мысли о своем «редуцированном восприятии», разворачивался бы с совсем иными эстетическими установками: в нем в полной мере ощущалась бы творческая радость автора, свободно пользующегося элементами чужих литературных текстов, его нескрываемое «витальное и вульгарное желание быть художником». Попробуем искусственно переступить через естественное читательское восприятие (у неподготовленного читателя, увязшего в повествовательной мозаике, оно действительно вряд ли будет полноценным) и изолированно рассмотреть виталистическую плоскость грассовского гротеска.

«Играть на инструменте стиля своей эпохи»¹ в 1950-е годы в Германии было невозможно — послевоенная литературная «Группа 47» его только пыталась сформировать, поэтому Грасс обращается к другой эпохе, любимой с детства, которая, во-первых, занимает чуть ли не основное место в историко-культурном фундаменте Германии, а во-вторых, перекликается по своему художественному, мировоззренческому и событийному содержанию со сложным хаотичным настоящим. Считая своими непосредственными предшественниками Гриммельсхаузуна, Рабле и Сервантеса, Грасс на протяжении всей творческой жизни видит себя своеобразным продолжателем литературной традиции, заложенной в эпоху барокко².

Барокко для Грасса — не только искусство, ушедшее в далекое прошлое периода затяжной общеевропейской Тридцатилетней войны, но и важная составляющая уже известной нам вневременной онтологической системы *Vergegenkunft*, переполненной знаменами наступающего Конца света. Игра Грасса в барокко поэтому в полной мере соответствует «четвертому времени». Это не столько обращение к событиям Тридца-

¹ Хёйзинга Йохан. *Homo ludens*. Статьи по истории культуры. М.: «Прогресс — Традиция», 1997. — С. 176.

² См.: *Die Verzweigung arbeitet ohne Netz* // Grass Günter. Werkausgabe in zehn Bänden. Bd. 10. — S. 158.

тилетней войны, сколько иносказательное воспроизведение атмосферы XVII века (карнавально-игровой и апокалиптической одновременно) и проецирование барочных структур, в том числе и поэтологических, жанровых, на положение вещей в веке XX. Сохраняя свой внешний исторический колорит, факты меняют качественные свойства и группируются вокруг оси нулевого времени. Обыгрываемые писателем наряду с библейскими мотивами традиционные барочные антиномии — смерть и возрождение, эпикурейскую вычурность земного существования и *vanitas*, духовное высокое и низкое плотское, документальность и вымысел, иррациональность и энциклопедическую точность, — следует трактовать предельно широко, даже метафизично, в художественной и онтологической полноте современности.

Ключом к игровой тональности гротеска всех объемных, прославивших Грасса «игрово-мрачных притч», можно считать небольшую повесть «Встреча в Тельgte», написанную по случаю 70-летнего юбилея Ханса Вернера Рихтера (1979), знаменитого основателя «Группы 47». Именно в этом по-барочному «окказиональном» сочинении Грасс указывает на позицию, которую он занимает по отношению к литературе, действительности, читателю, да и собственному авторству, — это позиция *homo ludens*: в своем творчестве писатель использует эстетические возможности литературной игры, в рамках которой «мрачным» образом будет создан его собственный Новый Данциг. Само собой разумеется, что подобное обращение с действительностью и историческим пространством создает оптимальные условия для того, чтобы мир начал существовать по новым, введенным автором, принципам. Гюнтер Грасс, несмотря на свою политическую ангажированность и серьезность затрагиваемых им проблем, выражая тенденции современной «игровой эпохи» (Й. Хёйзинга), ориентируется (вопреки своей идее о всеобщей человеческой «редуцированности») на так называемого «идеального читателя», способного уловить в макабрических, невероятно запутанных историях призыв к увлекательной игре и принять действующие в творчестве писателя правила. Большое количество однотипного аналитического материала о творчестве Грасса позволяет предположить, что от «идеального читателя» ожидается выделение именно интеллектуально-игрового начала, в тени которого духовно-нравственный аспект не сможет казаться таким мрачным.

Повесть «Встреча в Тельgte» особо любима литературоведами, как исследователями творчества Грасса, так и знатоками барочной литературы. Это концентрированно аллегорическое, «самое литературное»³ произведение Грасса, наполненное «специфической, дышащей историей литературы и литературным дискурсом атмосферой»⁴. Вслушаемся в само звучание главной художественной максимы, провозглашаемой повестью: «Вчера будет то, что было завтра. Современные наши истории произошли не сейчас. Эта, например, началась более трехсот лет назад. Остальные истории тоже. Таково происхождение всего, что случается в Германии» [ТТ:7]. — Все, что возможно написать о Германии сегодня, восходит к мифическому XVII столетию. А в своих интервью писатель уточняет: к веку Гриммельсхаузена и его «Симплициад»⁵.

Грасс и его вымышленный народец, наделенный, по барочной традиции, возможными чертами самого автора, непрерывно меняет костюмы и маски в режиме если не абсолютно «веселой относительности»⁶, то, по крайней мере, увлекательной интертекстуальности. Страсть к метаморфозам поддерживается всеми основными персонажами, примеряющими разные, как правило, творческие личины: героя-художника (график, создатель фресок, фотограф, продюсер, писатель, балетмейстер, создатель марионеток и проч.), героя-сновидца (пациент под наркозом, спящий персонаж), героя-параноика (клинический диагноз, симулянт-хитрец). Однако увенчание себя маской начинается именно с самого Гюнтера Грасса.

О выбранной маске, которую он не снимет в продолжение всей творческой жизни, Грасс напишет в автобиографии «Счищая с луковицы шелуху». В своей повести писатель заявляет о ней не прямо, но однозначно: давайте играть, как будто я — это не я, а, скажем, Гриммельсхаузен. «Встреча в Тельgte» ставит вопрос об авторстве не только данной конкретной повести, но и остальных грассовских гротескных произведе-

³ *Graf Andreas*. «ein leises 'dennoch'». Zum ironischen Wechselbezug von Literatur und Wirklichkeit in Günter Grass' Erzählung «Das Treffen in Telgte» // *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*. Jg. 63, Heft 2/Juni. Stuttgart: Metzler Verl., 1989. — S. 282.

⁴ Ibid.

⁵ См.: *Die Ambivalenz der Wahrheit zeigen*. — S. 181.

⁶ *Бахтин М.М.* Творчество Франсуа Рабле. М.: «Художественная литература», 1990. — С. 123.

ний, превращаясь в неписаное предисловие к ним. Подобно тому, как исторический Гриммельсхаузен создал исторические «Симплициады»⁷, грассовский «Гриммельсхаузен» условно претендует на грассовские циклы. Цикличность необходима Грассу, чтобы замкнуть эсхатологическое время-пространство, создать модель этакой литературной бесконечности. Ни одна книга писателя не похожа на другую, таков его замысел, однако при этом содержание и построение почти всех произведений подчинено указанным во «Встрече в Тельgte» правилам, Грасс располагает одним и тем же составом персонажей и мотивов, свободно переходящих из одной истории в другую и напоминающих своей мобильностью и незаменимостью балаган бродячих актеров.

При игнорировании читателем этого барочного авторского ампула, предусматривающего слияние древних и современных образов и мотивов за счет размывания временных границ, с одной стороны, и перенесения действия в плоскость последних дней истории, с другой, понимание гротеска в творчестве Грасса, как мы уже отмечали, не может быть верным, а интерпретация его художественной программы — полной.

Почему же Грасс раскрывает эсхатологическую сущность «четвертого времени» через барокко и Гриммельсхаузена? Эпоху, для которой, в силу ее противоречивости, в литературоведении до сих пор не найдена единая дефиниция, Грасс выбирает не случайно. Именно ее антиномичность и смысловая нестройность кажутся писателю в его аксиологических опытах с реальностью и правдой преимуществом. Помимо апокалиптических настроений, навеянных изнурительной Тридцатилетней войной и сопоставимых поэтому с пессимистическим мироощущением XX столетия, барокко обнаруживает еще несколько привлекательных для Грасса черт. XVII век —

⁷ Под «Симплициадами» понимается цикл романов Гриммельсхаузена: «Затейливый Симплициссимус», «Назло Симплицию, или Обстоятельное и диковинное жизнеописание великой обманщицы и побродяжки Кураж» («Trutz Simplex, oder die ausführliche und wunderseltame Lebensbeschreibung der Ertz Betrügerin und Landstörtzerin Courage», ок. 1669), «Удивительный Шпрингинсфельд» («Der seltsame Springinsfeld», 1670), «Чудесное птичье гнездо» («Das wunderbarliche Vogelnest», 1672), «Судейская камера Плутона, или Искусство стать богатым» («Das Rathstübel Plutonis», 1672). Кроме того, герой Гриммельсхаузена был настолько популярен, что подобные «симплициады» стали создаваться и другими авторами, использовавшими имя Симплиция.

это, прежде всего, один из наиболее игровых и смеховых периодов европейской культуры, период понимания жизни через игру и «несдержанное и бурное веселье»⁸, период, представляющий изрядный арсенал специфических жанров и образов и породивший новый, основанный на синтезе искусств, образец художественного произведения — Gesamtkunstwerk (так несколько столетий спустя его назовет композитор Рихард Вагнер). Все эти особенности, онтологические и жанровые парафразы, но в первую очередь стремление к весьма специфическому веселью, «иной раз замешанному на своего рода жизненной безысходности»⁹, Грасс заложит в фундамент собственной поэтики и собственного художественного мира.

В ипостаси Гриммельсхаузена Грасс, парафразируя его гротескно-барочный хронотоп, свободно имитирует жанровые закономерности исторической поэтики, как бы возрождая, моделируя исторический жанр гротеска, делая жанр знаковым, игровым образованием. Жанр для Грасса — носитель, прежде всего, *историко-поэтической* информации. Это касается не только гротеска или апокалипсиса: если Грасс называет, например, свое произведение «новеллой», хотя оно не имеет признаков новеллы, это означает, что требуется *историческое* прочтение, то есть новелла — новое, неожиданное сочинение.

Литературный карнавал проводится Грассом на метафизическом стыке двух эстетических и культурно-исторических эпох с соблюдением многих особенностей той «жанровой памяти»¹⁰, которая, по Бахтину, связывает литературу и эпохальную реальность: мыслящий образами писатель делает свое карнавальное действие зрелищным, ярким, визуально и акустически воспринимаемым; превращает идеи в красочные, символические, запоминающиеся предметы. В его произведениях повсюду разворачиваются массовые сцены, сцены на больших пространствах (трибуны, парады, улицы, площади, театральные подмостки, юбилейные лекции); колоритная перспектива «снизу» чередуется с умозрительной перспективой «сверху»

⁸ Михайлов А.В. Обратный перевод. Русская и западно-европейская культура. Проблема взаимосвязей. М.: «Языки русской культуры», 2000. — С. 93.

⁹ Там же.

¹⁰ Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М.: «Советская Россия», 1979. — С. 56.

(под столом, под юбкой, в брюхе волка, но вид с башни ратуши, вид из космоса); постоянен мотив смерти-возрождения (пугающие мрачной веселостью кладбищенские дурачки, сбор родственников на дни рождения и похороны, желание ликовать и барабанить по жести на гробе матери, рационализация фольклорной смерти, абсурдная и фарсовая смерть); разгульные пиршества (семейные застолья, пир пиитов, «Сад наслаждений», пародийный пир в Макдоналдсе).

Впрочем, заметим сразу, присущий творчеству Грасса возрождающий момент вряд ли можно назвать позитивным свойством веселого карнавала. Это умелое использование существующих в истории культуры форм, пусть даже и карнавальных, для заполнения их апокалиптическим содержанием. Процесс возрождения проводится писателем на уровне обновления литературной материи — в идейном смысле это, по сути, холостое оживление «будто бы мертвых бумаг» [wF:780]: заимствования разнообразных мотивов и героев и укоренения их в почве собственного гротескного мира. Пиршества и ликования на похоронах забавны лишь в той мере, в какой они интертекстуальны. Хорошо ориентируясь в ставшей уже почти мифом эпохе, используя многие источники для получения своих барокковедческих знаний, а также огромного количества цитат и их имитаций, Грасс привлекает читателя в литературный лабиринт, сводящий оба столетия к общему знаменателю. Более того, старинный карнавал перемещается из одного столетия в другое, всеядно поглощая и промежуточные эпохи (в том числе романтизма, реализма, экспрессионизма) вплоть до современности, вовсе не склонной к культу «радостного и ликующего смеха»¹¹. Произведения Грасса обнаруживают огромное количество реминисценций, аллюзий, цитат, составляющих многоуровневый и разноплановый конгломерат литературных и философских фрагментов и поэтологических концептов разных веков: Жан Поль, А. Дёблин, М. Хайдеггер, Т. Фонтане, Ф. Кафка, У. Йонсон, Ж.-П. Сартр, А. Камю будут восприняты и переработаны тяготеющим к барокко авторским сознанием. В итоге возникает фантастическая реальность, в которой современность наполняется мироощущением периода Тридцатилетней войны, а упоминаемые в повести барочные поэты измучены раздумьями о двух мировых войнах.

¹¹ Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле. — С. 46.

Итак, изначально в свое распоряжение читатель получает лишь подверженное постоянному перевоплощению зыбкое пространство, а также героев, блуждающих не только между литературной и исторической реальностью, но и между альтернативными вариантами своего литературно-фиктивного существования. Виртуозные перемещения во времени удаются Грассу с помощью использования в большей или меньшей степени узнаваемых «сигналов» барокко. При этом наиболее типичные «сигналы» угадываются читателем сразу и втягивают его в интерактивное действие: следующей ступенью будет понимание важных, но (при рассмотрении их в контексте) менее бросающихся в глаза черт эпохи. Так постепенно читатель настраивается на единую космологическую систему и на необходимость бесконечных метаморфоз в рамках этой системы.

Говоря об очевидно барочных чертах, в первую очередь следует упомянуть модель пикареского, *симплицианского*, романа «Жестяной барабан»: герой Оскар, добровольный узник психиатрической клиники, предлагает читателю свои мемуары; при постоянной смене сюжетных ситуаций отсутствует качественное развитие личности; мир воспринимается «снизу». В романе «Палтус» один из центральных эпизодов, важных для понимания художественной концепции Грасса, составляет встреча двух барочных пиитов. «Встреча в Тельgte» отличается максимальной в творчестве Грасса концентрацией исторических реалий и остается между тем самой вневременной притчей.

Просвещая читателя в вопросах поливалентности бытия, Грасс предельно усложняет модальную структуру авторской маски. События «Встречи в Тельgte» изложены от лица анонимного рассказчика, который всякий раз старается подчеркнуть свой особый литературный статус и всеведение — «барочное всезнание»¹², присущее ему, по его словам, по крайней мере «в том веке» [ТТ:174]. И хотя рассказчик себя намеренно не называет («Я знаю, кем я тогда был. Я знаю даже больше» [ТТ:174]), нетрудно догадаться, что встреча барочных поэтов

¹² *Haberkamm Klaus*. «Mit allen Weisheiten Saturns geschlagen». Glosse zu einem Aspekt der Gelnhausen-Figur in Günter Grass «Treffen in Telgte» // *Simpliciana*. Schriften der Grimmelshausen-Gesellschaft I. Hg. von Günter Weydt, Rolf Tarot, Italo Michele Battafarano u.a. Bern: Francke Verl. 1979. — S. 69.

в местечке Тельgte¹³, в трактире Либушки Кураж, была запро-
токолирована не кем иным, как самим Гриммельсхаузенем.

Однако облачиться в костюм барочного пиита и от его имени составить псевдоисторическую хронику — не единственная цель Грасса. Повествовательная перспектива ни в этом, ни в других произведениях вовсе не исходит от подлинного Гриммельсхаузена, а, расщепляясь, скрывается за разными проявлениями одной и той же маски, что в программной повести, в отличие от остальных сочинений Грасса, в которых из-за колоритных повествователей маска писателя более утончена, наглядно демонстрируется.

Имея перед глазами изящное и интригующее переплетение различных вариантов стилизации под Гриммельсхаузена, читатель, знакомый с творчеством Грасса в целом, должен, кроме того, сообразить, что речь идет не только о персонаже Гриммельсхаузене¹⁴ и об общих особенностях повествовательной манеры автора Грасса. Кроме Гриммельсхаузена-рассказчика, в повествование вводится еще одна ипостась Гриммельсхаузена, которая в метаморфозном кружении вот-вот готова превратиться в ипостась самого Грасса: в образе персонажа Гельнхаузена, не существующего, как все прочие приглашенные на Встречу, ни в литературном, ни в историческом архиве. Возможно, именно поэтому Гельнхаузен, как и рассказчик, не участвует непосредственно в заседаниях поэтов и написании воззвания к миру (оно в итоге эффектно сгорает вместе с трактиром, что позволяет увидеть в этом пессимистический символ тщеты земного¹⁵ и закончить и без того непро-

¹³ В действительности выбранные Грассом знаменитые барочные литераторы никогда не встречались, хотя стимулом к распространению «литературных кружков» и «языковых обществ» была именно Тридцатилетняя война.

¹⁴ Среди персонажей Грасса «хрестоматийные» немецкие писатели встречаются часто: например, в «Палтусе» — Мартин Опиц (1597–1639, поэт, переводчик, участник «пуристического» движения и член «языковых обществ»), оказал значительное влияние на становление немецкой национальной литературы и литературного языка), в «Долгом разговоре» — Теодор Фонтане (1819–1889, писатель, журналист, критик, представитель так наз. «поэтического реализма»; самый известный роман — «Эффи Брист», «Effi Briest», 1896) и Уве Йонсон (1934–1984, «писатель двух Германий»; романы «Догодки насчет Якоба», «Mutmaßungen über Jakob», 1959; «Два взгляда», «Zwei Ansichten», 1965; «Дни года», «Jahrestage», 1983).

¹⁵ Мотив пожара у Грасса появляется достаточно часто: искушенным поджигателем был дед главного персонажа «Жестяного барабана», в ро-

стую повесть детективным вопросом: кто сжег трактир?). Гельнхаузен вычурно скроен из последовательно подобранных деталей биографии и творчества настоящего Гриммельсхаузена. К этому моменту он еще не стал великим мастером и автором первого немецкого романа, но уже заявляет о серьезном намерении бросить «своих рейтеров и мушкетеров» [ТТ:145], засесть за похождения Симплициссимуса, «выпустить всю собранную им вонь [...], снова затеять продолжительную войну слов, этакую кровавую бойню, и дать волю сатанинскому смеху» [ТТ:148]. Дочитав повесть до многообещающей фразы, читатель сталкивается с необходимостью занять определенную позицию и решить, к кому относится эта программа: к Гриммельсхаузену, его литературному воплощению — Гельнхаузену, или самому Грассу с его жуткими, в момент написания «Встречи в Тельgte» по большей части уже опубликованными гротесками. Одновременно здесь демонстрируется тяга Грасса к метаморфозам собственного Я, которая прослеживается во всем творчестве, и читатель призывается к поискам образа писателя среди изображенных на гротескном полотне многочисленных героев.

Раздвоение единого образа на эпикурейски земного (хотя и смонтированного из цитат и аллюзий) персонажа и почти бесплотного, трансцендентного всезнающего повествователя — «неброская двойная маска»¹⁶ — отражает понимание Грассом своей ролевой идентификации: он не считает Гриммельсхаузена барочным вариантом себя, а обращается к возможному воплощению исторического писателя Гриммельсхаузена при сохранении его, Грасса, авторской индивидуальности в условиях упразднения законов времени перед лицом если не вечности (в которую Грасс, по собственному признанию, не верит), то Конца мира. Как сказал бы исследователь барокко А.В. Михайлов: «другая человеческая роль другого я»¹⁷. Любая «роль

мане «Собачьи годы» предпринимается ритуальное сожжение огромного огородного пугала, в романе «Под местным наркозом» гимназист вынашивает план публично сжечь из политических убеждений любимую таксу, во время пламенной лекции героя «Долгого разговора» в Доме министерств вспыхивает пожар. Великий Взрыв атомной бомбы в «Крысехе», скорее всего, должен стоять в этом же ряду апокалиптических возгораний, хотя пожар, как таковой, при этом отсутствует.

¹⁶ *Haberkamm Klaus*. «Mit allen Weisheiten Saturns geschlagen». — S. 74.

¹⁷ *Михайлов А.В.* Языки культуры. М.: «Языки русской культуры», 1997. — С. 131.

другого я» автора совершенно естественна, поскольку все происходит в «четвертое время», или вне времени, при деструкции прежнего Бытия. Поэтому под встречей в местечке Тельgte подразумевается не собрание в одном трактире барочных знаменитостей — Опица, Даха, Мошероша, Логау и других — с целью сформировать по образцу «литературных кружков» и «языковых обществ» немецкий литературный язык и национальную литературу¹⁸, а встреча эпох при отмене времени, ролей и личностей и встреча современного писателя Гюнтера Грасса со своими предшественниками и их традициями. В тельгтском трактире сходятся (как в Архиве на Страшный суд) все линии развития истории, течения времени, художественные идеи и концепты; кроме того, здесь присутствует и узкий, непосредственно литературный аспект: герои-пииты затрагивают различные темы художественной проблематики — возможности стиля, вопрос о роли литературы в (якобы барочном) обществе.

Маскируя под барочную реалию, Грасс выдвигает на первый план разными, в том числе и метафорическими, способами важную для него тему — тему грабежа: как провианта (отрядом мародерствующего Гельнхаузена), так и художественной материи — то есть, если обозначить это термином XX столетия, интертекстуальность. С точки зрения исторической поэтики, принципы опоры на уже существующую литературу кажутся спецификой барочной культуры: в литературе XVII века — литературе «готового слова» (А.В. Михайлов), — благодаря общепринятому и законному тогда плагиату, «интертекстуальность» достигает вычурного абсолюта. С точки зрения современности, это «оффшорная» литературная почва, игровой форум, где автору позволительно использовать все и где размытые границы между своим и чужим не называются грабежом. Используя эту формулу параллельности эпох и возможности своей двойной авторской маски, Грасс предусмот-

¹⁸ Симон Дах (1605–1659) — поэт, пользовался необычайной популярностью при дворе и в Университете, инициатор «литературных кружков» Кенигсберга. Своим образцом считал Мартина Опица, приглашенного в Кенигсберг в 1638 г. Йоханн Мошерош (1601–1669) на литературном поприще получил известность как сатирик, в 1645 г. принят в «Плодоносящее общество», критическим восприятием придворной жизни оказал большое влияние на Гриммельсхаузена. Фридрих Логау (1604–1655) сатирик, сочинитель эпиграмм, один из самых значительных поэтов столетия, в 1648 г. принят в «Плодоносящее общество».

рительно наделяет Гельнхаузена, мародера и будущего мастера гротеска, творческой независимостью и претендует при этом на статус главного литературного «грабителя»¹⁹.

«Встреча в Тельgte» задает типичное для Грасса соотношение эмпирической и вымышленной реальности, которое во всех его произведениях становится основным условием возникновения гротеска, — «двойную фикциональность» действительности. Привычное в творчестве Гриммельсхаузена сочетание исторической фактографии и ее изящного искажения или фантазийных элементов Грасс возводит в степень еще более утонченного и концентрированного вымысла: эмпирической реальностью его книг становится реальность вошедших в историю литературы произведений. Во «Встрече в Тельgte» читатель безошибочно определит в «реалистической» подоплеке изначально литературный фон — «Симплициады» Гриммельсхаузена. Поэтому когда мы, затрагивая игровую сторону творчества Грасса, говорим, что его гротеск вызывает искажение реального мира, необходимо иметь в виду, что это искажение реального мира наступает только в самом конце процесса деформации мира литературы и литературных взаимосвязей. Каждое произведение Грасса ориентировано на какой-либо источник, будь то Священное Писание или книги европейских авторов разных веков, и на перераспределение смыслов. Так же и гротеск у Грасса имеет преимущественно интертекстуальную, имитирующую, в основном пародийную природу и предполагает игровой диалог с другими авторами: тексты, мотивы, герои находятся в состоянии свободного движения и вступают под пером Грасса в непредсказуемые и немыслимые соединения. Гротескное преображение реальности может возникать при взаимодействии фрагментов используемой чужой литературной материи, что вызывает дополнительный пародийный эффект, или, если в заимствованном тексте гротеск за-

¹⁹ «Томас Манн, <Фридрих> Кайслер, <Эрнст> Штадлер, Гессе, Брехт, Бехер и Грасс видели в этом барочном авторе (Гриммельсхаузене) источник собственного творчества. Однако наиболее “прожорливым” оказался “грабитель” Грасс. Как “современный полиисторик”, он не только широко пользуется заимствованиями из Гриммельсхаузена, но и поглощает для своей конференции барочных пиитов целые антологии». *Hesselmann Peter. Zum Grimmelshausen-Bild bei Schriftstellern des XX Jahrhunderts // Simpliciana. Schriften der Grimmelshausen-Gesellschaft VI/V. Hg. von Günter Weydt, Rolf Tarot, Italo Michele Battafarano u.a. Bern: Francke Verl. 1983. — S. 183.*

ложен изначально, мир Грасса может окрашиваться «чужим» гротеском. Таким образом, гротескная реальность в творчестве Грасса — это всегда вторичная художественная реальность, смоделированная с использованием элементов барочной поэтики. Ее усложняет, кроме того, двойное преломление повествовательной перспективы, тип «произведения в произведении», порождающий реальность, идентичную реальности «театра в театре» (мемуары героев, театральная постановка, фильм, киносъемки, сны, письма героя и проч.).

Итак, заимствованная у Гриммельсхаузена симплицианская действительность, «возглавляемая» в повести уже вездесущим и мифологизированным Грассом, представлена и авторами, и их персонажами. Венцом такого игрового интертекстуального гротеска станет в Тельgte еще одна характерная для многих произведений встреча: персонажа исторического автора (Гриммельсхаузена) архиплутни Либушки Кураж с грассовским героем — Гельнхаузен, который, по сути, соединил в себе биографические и поведенческие черты реальных писателей, Гриммельсхаузена и Грасса²⁰. Матушка Кураж, будто выскочив из ярмарочного кукольного балагана, грубо нарушает высокий стиль Встречи, наполняя его духом народного карнавала. Она по-площадному озвучивает заседание, гротескно контрастируя с вошедшими в антологию и историю литературы пиитами. При этом, как каждый выдуманный персонаж стремится к своему создателю (аналогичная сцена повторится в романах «Крысика» и «Долгий разговор»), так и главным объектом далеко не духовного интереса Кураж становится ее создатель Гельнхаузен. Последний, будучи полуперсонажем-полуавтором, принадлежит сразу двум мирам, выступая связующим звеном между ними. Такой тип персонажа предпочитаем Грассом во всех его гротескных сочинениях: в них образ рассказчика практически неуловим в бесконечных метаморфозах между узнаваемой действительностью и действительностью небывалых существ и небывалых измерений.

Герои повести не только определяют уровни и закономерности художественного пространства в творчестве Грасса, но

²⁰ Некоторые литературоведы обращают внимание на зашифрованные в образе Гельнхаузена эпизоды жизни Грасса: например, на свои литературные заседания оба лезли через окно — Гельнхаузен в Тельgte, а Грасс в Нью-Йорке. Подр. см.: *Hesselmann Peter. Zum Grimmelshausen-Bild bei Schriftstellern des XX Jahrhunderts.* — S. 185.

и могут быть рассмотрены как носители типично барочной жанровой специфики. Либушка Кураж, например, восседающая на муле с узлами и попонами, появляется в таком виде не по произволу Грасса, имитирующего Гриммельсхаузена, а до деталей соответствуя существующим эмблемным гравюрам. Эмблема, синтезирующая словесное и изобразительное искусство, символ и язык времени, с ее «непрерывностью аллегорического толкования любых вещей и явлений»²¹, становится в творчестве Грасса доминирующей минимальной повествовательной единицей, обеспечивающей гротескность образа. Словесному тексту произведения писателя всегда предшествует серия графических набросков, выполненных в разной технике, так как рисунок — проверка мысли, конкретизированная, видимая глазом метафора²². Каждая книга Грасса, открывающаяся, как и в XVII столетии, символическим рисунком, переполнена также скрытыми, имплицитными эмблемами — словесными картинками, описанием фотографий, портретов, кинокадров и/или кинофрагментов, введенными в текст как реально существующие или только воображаемые. Для карнавальной эпохи опредмеченные абстракции — аллегории, символы — более типичны, чем для современности, где образу традиционно в течение долгого времени придавалось меньше значения, чем слову. Гротескные эмблемы в век барокко не имели грассовского эффекта, они были универсальны, аналитичны, подлежали расшифровке с помощью специальных списков (своего рода словесно-образных справочников) и апеллировали скорее к интеллекту. Гротескные эмблемы Грасса воспринимаются в первую очередь эмоционально, поскольку они сопряжены с динамикой карнавального зрелища, что часто лишает их всей полноты смысла (или, как мы определили в предыдущей главе, поскольку они восходят к идее одушевленности материального).

Многие концептуальные эмблемы Грасса именно потому часто остаются незамеченными или недооцененными, что тре-

²¹ Михайлов А.В. Жанр эмблемы в литературе барокко. Внутренняя устроенность: слово и образ // Теория литературы: В 4 т., т. 3. Роды и жанры. М.: ИМЛИ РАН, 2003. — С. 250.

²² Grass Günter. Werkstattbericht. Vorlesung im Rahmen der Tübinger Poetik-Dozentur // Wort und Bild. Tübinger Poetik Vorlesung & Materialien. Hg. von Jürgen Wertheimer, Mitarbeit Ute Allmendiger. Konkursbuchverl., Tübingen, 1999. — S. 32.

буют специальной «барочной» расшифровки и признания авторской маски Гриммельсхаузена. Одна из подобных значимых, программных эмблем в творчестве Грасса, использующая напрямую символ, встречающийся у Гриммельсхаузена и зафиксированный в эмблемных справочниках, — это обыгрывание света при рождении главного (и первого) героя Грасса — Оскара из «Жестяного барабана». Напомним, как происходит встреча Оскара со *светом* бытия, его появление на *свет*: родившись, Оскар увидел две электрические лампочки, о которые бился мотылек, предвещая Оскару его барабанное искусство, и задал главный философский вопрос о мощности источников света — 40 ватт или 60 ватт? Исследователь Гэде, проводя в связи с этим фрагментом параллель с устойчивой метафорикой барочных писателей, замечает: «Барабанить — значит, выражать разочарование, протест и смелость Сизифа, а также религиозный поиск, обреченный на необретение искомого. Грасс соглашается в этом месте, да и не только здесь, с барочным поэтом Мартином Опицом, определившим поэзию как “сокрытую теологию”, — сцена с мотыльком и лампочкой, модифицированные Грассом традиционные элементы эмблемы, указывает на это. Со времен античности свет символизирует прозрение, знание об истинном и божественном или истинное и божественное»²³. Именно таким смыслом были наделены светлячки барочного Симплициссимуса. Тот факт, что грассовский мотылек бьется о стекло, вмещающее свет, Гэде интерпретирует в приведенной традиции барочной эмблематики как отчаянную невозможность приблизиться к трансценденции. Однако мы можем уловить и принципиально иное значение, которое имеет эта сцена, выражающее, пожалуй, главную суть пародийно-игрового подхода Грасса. Оставаясь по форме традиционной и каноничной, заимствованная у Гриммельсхаузена эмблема подчеркивает искусственность электрического света бытия, его *сотворенность* человеческим сознанием, *смоделированность* автором, носящим маску другого автора. «А потому и по сей день библейский текст “Да будет свет и стал свет” представляется мне чрезвычайно удачным рекламным лозунгом фирмы *Осрам*» [Жб:59]. Интересна навязчивая страсть главного героя Грасса уничтожать элек-

²³ Gaede Friedrich. Grimmelshausen, Brecht, Grass. Zur Tradition des literarischen Realismus in Deutschland // *Simpliciana. Schriften der Grimmelshausen-Gesellschaft* I. — S. 55.

трические лампочки, она означает не просто воинствующий нигилизм или ненависть к материи, а миниатюрный, также умозрительно конструируемый или даже призываемый Конец мира в информационно-техногенную эпоху. Это обхождение со светом, как электрическим, так и бытийным, дешифрует игровое художественное мировоззрение Грасса. Поэтому совершенно естественно, что светлячки Симплициссимуса, символы духовного прозрения, веры и смирения, составляющие важную часть творчества Гриммельсхаузена, заменены в творчестве Грасса (с его непреодолимой тягой к пародированию онтологически значимого и к гротеску) на символические электрические лампочки. К тому же, если для карнавального гротеска, как отмечал Бахтин, «характерен свет»²⁴, а для романтического ночного гротеска — мрак, то игровой гротеск «игриво-мрачных притч» Грасса расположен, как мы видим, в совершенно иной метафорической парадигме: при освещении, но достаточно тусклом, вызывающем тревожно-мрачные ожидания, в любом случае при искусственном, ложном, свете, при имитации света. Знаменательно, что с самого момента рождения стилизованный Грассом под барочного пикаро Оскар обладает знанием, отличающим его от настоящего барочного плута: «Его барочные предшественники [...] лишь через некоторые годы приходили к выводу, что мир плох»²⁵. Мир Грасса, безусловно, не готический мир. Но и его мир мрачен. Кроме того, хотя Грасс любит карнавальную литературу и «не любит историй о привидениях» и отрицает магию со всеми «темными духами земли», в его художественном космосе мы также найдем упразднение существующих физических законов, типичных для готического романа.

Надо отметить, что выбранная Грассом игровая роль Гриммельсхаузена носит не только конкретный (практика постоянного использования парафраза), но и условный, типизированный характер: с этой маской в значительной степени могут отождествляться любые несовременные авторы, придерживающиеся в тех или иных произведениях гротескного жанра или модуса. Грасс не пренебрегает чужим гротескным художественным опытом, в фантастическом мире писателя можно обнаружить почти неисчерпаемую коллекцию примеров гро-

²⁴ Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле. — С. 49.

²⁵ Gretsche! Hans-Volker. Die Figur des Schelms im deutschen Roman nach 1945. Frankfurt / M.: Peter Lang, 1993. — S. 152.

тесной образности. Помимо относительно открытого использования персонажей (точнее, их смоделированных подобий) Гриммельсхаузена и Сервантеса, Грасс вводит в повествование принцип апокалиптических фантазмагорий Иеронима Босха. Переход от интеллектуального жанра эмблематики, традиционной в эпоху Гриммельсхаузена, к предвечной мистерии и символически смонтированным из образно-словесных элементов монстрам Босха читатель вряд ли обнаружит сразу: в «четвертом времени» Грасса, его эсхатологическом измерении, обе перспективы смыкаются, как бы уподобляются друг другу. Если бы в романе «Крысиха» разбушевавшаяся природа, в которой разворачивается невообразимый пир смертных грехов (пир барочных пиитов по сравнению с ним пример пристойности), не была открыто охарактеризована как «Сад наслаждений» («Garten der Lüste» [см. Кр:357]), с указанием на знаменитый триптих Босха²⁶, соотнести барочную эмблематику с жанром босховского произведения было бы сложно. Главной фигурой всего творчества писателя, в которой сливаются Босх и Гриммельсхаузен, незыблемым пикарескно-апокалиптическим символом грассовского гротеска остается Оскар Мацерат — почти в каждой истории этот «трехлетний бутуз монотонно лупит по детскому жестяному барабану, превращая день в адскую кузницу» [Км:17], пристраиваясь на мгновенья тенью к тому или иному персонажу. Его часто, казалось бы, вовсе нелогичное и бессмысленное появление на страницах чужеродного для него, Оскара, произведения имеет своей целью поставить жанровое и модальное — плутовское и апокалиптическое — клеймо.

При осмыслении творчества Грасса в плоскости «четвертого времени», которая обильно и нестройно пестрит жанрами, эмблемами, риторической отделкой и энциклопедическими комментариями, важно иметь в виду (и именно к этому призывает «Встреча в Тельгте»), что любого персонажа и любой фрагмент сложно и пышно декорируемого пространства-универсума можно рассматривать как героя или модель мира не собственно Грасса, а выдуманного Грассом для литературной игры Гельнхаузена — литературно-карнавальная ипостаси Гриммельсхаузена. Обещавший поразить весь свет своими

²⁶ В «Крысихе» Грасс смешивает собственные изобретения с отдельными заимствованными элементами (например, любовники в огромной клубнике [Кр:357]).

гротескными сочинениями Гельнхаузен, в свою очередь, стоит в одном ряду с более реалистичными творцами — Рабле и Босхом, с именами которых ассоциируется создание единой гротескной вселенной.

Литературный карнавал Грасса, как и у его исторических предшественников, стремится к ни на мгновение не прекращающимся метаморфозам «образов материально-телесной жизни»²⁷, которые мастер гротеска выписывает с истинно виталистическим удовольствием. Используя надежную дистанцирующую маску Гриммельсхаузена, Грасс выстраивает свои произведения, опираясь на образцы и типы веселья, которые человеку карнавальная культура были понятнее, воспринимались как безобидные, игровые, даже смешные, хотя и символизирующие страшное. Выдумывание всевозможных гротескных нелепиц чисто карнавального рода означает для персонажей-художников, как и для Грасса, радость творчества. Босховский апокалиптический мир Амзеля, героя романа «Собачьи годы», вырастает из его детских игр (поэтому по своему характеру он кукольный, марионеточный), у его учителя Оскара творческая «тяга ко всякой запутанности» [Жб:63] и потребность в «игре в монтаж» [Жб:66] формируется во время пребывания в больнице — как единственное развлечение. Возможно, читателю в силу особенностей его восприятия будет приятнее учитывать мотивацию и обстоятельства увлекательного создания гротескного мира, а не предмет изображения — надвигающийся Конец света без надежды на Спасение. При затушевывании эсхатологической перспективы видение картины бытия кардинально меняется. Тогда можно и не заметить, как персонажи застывают в карнавальные маски и вместо них предлагается их опосредованный бумажно-плёночный образ: письма, протоколы, фотографии, документальные видеофильмы и прочий интерпретирующий архивный материал об умерших людях и давно забытых временах, — то есть как открывается доступ к фактам, собранным для Суда над человечеством. Но каким бы ни было восприятие читателя, ему не стоит забывать, что карнавальная массовая игра разворачивается в творчестве Грасса на особых площадях — там, где агрессивно затрагивается сфера религии и религиозное сознание, а также там, где проходили зловещие зрелищные мероприятия XX столетия. Читатель

²⁷ Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле. — С. 47.

имеет дело одновременно с захватывающим интеллект, несущим обновляющее начало карнавалом на уровне текста и литературы — и зловеще-мрачным, макабрическим карнавальным действием на уровне идейном, онтологическом. Поэтому в произведениях Грасса смех, порождаемый радостью неиссякаемой литературной игры и самоценного творческого процесса, *должен* застрять в горле у читателя, даже если сами персонажи — авторские ипостаси Грасса — находят повод для веселья.

Глава третья

Концепция гротескной церкви в «расширенной действительности»

...убейте его, распните его,
пригвоздите углем к бумаге!

(Г. Грасс. «Жестяной барабан»)

Бог поругаем не бывает.

(Галл, 6:7)

«Господин Грасс и Господь Бог объявили друг другу войну»¹, — таково впечатление совсем далеких от литературы читателей или — если это, как в данном случае, авторское чтение — слушателей. Фолькер Нойхауз видит больше: «Все творчество Грасса служит возведению той церкви, чей камень — Оскар»². Это поразительно тонкое и глубокое наблюдение, охватывающее всю систему философско-религиозных и художественных взаимосвязей гротескного мира Гюнтера Грасса. Невозможно понять «игриво-мрачные притчи», не поняв Оскара Мацерата; и невозможно разобраться в идейно-эстетической программе писателя, не осознав и не прочувствовав, что создание гротескной «расширенной действительности» — это создание *гротескной церкви*. Не очередной

¹ Rueb Walter H. «Wir haben hier viel Zeit». Ein Sittenbild aus der Literaturprovinz: Günter Grass geht ins Gefängnis // Die Welt. № 231. 4.10.1985. — S. 9. Цит. по: Brunssen Frank. Das Absurde in Günter Grass' Literatur der achtziger Jahre. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1997. — S. 91.

² Neuhaus Volker. Das christliche Erbe bei Günter Grass. — S. 110. Здесь Нойхауз ссылается на используемую Грассом евангельскую цитату: «Ты, Оскар, камень, и на сем камне я создам Церковь мою» [Жб:414].

картины светской реальности, основанной, предположим, на идеях гуманизма или Просвещения, а художественной реальности религиозного института, который должен был бы разрушить старую духовную систему, но вместо этого зеркальным отражением разместился рядом. В нем всегда присутствует притягивающий Грасса «запах католицизма» [Жб:171], и здесь всегда на вопрос Бога: «... любишь ли ты меня?» — следует по-детски прямой и грубый ответ: «Я тебя терпеть не могу, тебя и все твои штучки-дрючки» [Жб:414]. Попробуем вникнуть в архитектурный проект строительства гротескной церкви и начнем с ее незыблемого фундамента — Оскара Мацерата.

В дюссельдорфской Художественной Академии — той самой, где начинал свое обучение скульптор и график Гюнтер Грасс, — в один из периодов своего вымышленного гротескного существования главный герой грассовского космоса работал моделью. По определению импульсивного профессора Академии, предпочитавшего слово «выражение» всем другим словам, горбатый Оскар «выражал разрушенный образ человека, обвиняющего, вызывающего, вневременного и, однако же, выражающего все безумие нашего века» [Жб:533]; причем «выражение» это было «полное отчаяния» и «черное как ночь».

Свидетельство о «разрушении образа человека» содержит «евангелие» от Оскара, *сочиненные* им мемуары, которые образуют жанровую (насколько о библейских текстах можно говорить как о жанре), или парафрастическую структуру «Жестяного барабана». Большинство исследователей часто находят в романе признаки пародии на воспитательный роман, или признаки антивоспитательного романа, созданного с использованием «мифологических аллюзий»³. Но если мы попробуем удалить из многочисленных томов Гюнтера Грасса все библейские цитаты и иного рода ссылки на Библию (его собственные и из привлеченных им чужих текстов), мы убедимся в полной зависимости гротескного художественного космоса от библейского Бытия. К библейским источникам так или иначе

³ Neuhaus Volker. Günter Grass *Die Blechtrommel*. München: Oldenbourg Verl., 1982. — S. 94. См. также: Will Wilfried van der. *Pikaro heute. Metamorphosen des Schelms bei Thomas Mann, Döblin, Brecht, Grass*. Stuttgart, 1967; Mayer Gerhart. *Der deutsche Bildungsroman von der Aufklärung bis zur Gegenwart*. Stuttgart, 1992. — S. 330–336; Gretschele Hans-Volker. *Die Figur des Schelms im deutschen Roman nach 1945*. Frankfurt / M. u. a., 1993. — S. 151–176.

восходят воспитательные или антивоспитательные черты произведения, и лишь в последнюю очередь правомерно размышлять о пародировании типично немецкого жанра воспитательного романа.

Чтобы не увлечься детальным изложением центрального произведения Грасса, напомним из интересующих нас сюжетных фактов наиболее существенные. Оскар Мацерат, лукавый циник и горбатый урод, претендующий на роль «преемника Христа» [Жб:416], стилизует себя под бога, а свою автобиографию — под жизненный путь Христа (то есть в апокалиптическом смысле — под антихриста), попутно он, впрочем, признает свою склонность к самомифологизации. Составляя свое жизнеописание — и это не может не броситься в глаза читателю, — Оскар всегда идет от противоположного евангельскому содержанию. Как бог Оскар появляется на свет, по собственному свидетельству, с завершенным внутренним развитием, с уже заданной программой; у него прекрасная мать-блудница и два предполагаемых отца, причем такая комбинация отцов и сына, учитывая католическое *Filioque*, обеспечивает исхождение «Святого Духа», которому Оскар приписывает свои гротескные сверхъестественные способности [см. Жб:159]: прекращение роста в трехлетнем возрасте и использование детского жестяного барабана вместо человеческой речи. Добровольное прекращение роста Оскар, кстати, хотя и объясняет как бунт против непривлекательного мелкобуржуазного мира взрослых, но в первую очередь говорит о нем как о вынужденном принесении себя в жертву [Жб:78]. Только через жертву «преемник Христа» мог стяжать свой фантастический талант, который позволил ему выйти на проповедь к миру. Жизнь Оскара поэтому — «подвиг» мессии. Во время крестин Оскар препятствует изгнанию из себя сатаны и искушает впоследствии на Страстной неделе скульптуру Христа в церкви, подтверждая тем самым свой демонический статус. Став главарем банды местных данцигских чистильщиков, называя себя Иисусом, а их — своими учениками, Оскар организует черную мессу, прощальную трапезу, во время которой он и ученики были арестованы. Вот общий абрис псевдоевангельской структуры. Остановимся более подробно на некоторых моментах.

На всех этапах изучения гротескного художественного мира следует помнить, что официально и однозначно этот мир представлен героем, заключившим дружеский пакт с дьяволом

(и подтвердившим его во время крестин) и наделенным благодаря этому экстраординарными способностями. Как ни странно, их источник, указанный в романе, обычно игнорируется или умалчивается при анализе «Жестяного барабана», что полностью искажает смысл творчества Грасса. Оскар, символ зла и присяги сатане, апокалиптический «лжепророк», с легкостью обнажает человеческую порочность и подвластность греху во всех доступных ему аспектах действительности. Интересно единогласное признание бандой чистильщиков, протестантов и католиков, Оскара Иисусом. Оскар пленяет их тремя отвергнутыми Иисусом Христом предложениями сатаны, которые он, Оскар (точь-в-точь как Великий Инквизитор Ф.М. Достоевского), распахнув свое сердце для дьявола, прагматично и принимает. Это, как известно, совершение чуда (голос Оскара разрушает любое стекло, включая витрины), авторитет (Оскар устанавливает, что он и скульптура Младенца Иисуса в церкви похожи друг на друга как две капли воды — «двойняшка», «однойцовый близнец», «брат», «двойник» [Жб:168–189]) и материальные дары (их сулил в годы военной разрухи грабеж домов и магазинов режущий стекло голос Оскара). Требуя упоминания и последование черной мессы, которая венчает «евангельское» общение Оскара и его учеников. Все ее участники в евангельском смысле были взяты под стражу, арестованы, но на суде к ответу призвали только чистильщиков-«учеников», Оскар как соблазненный несовершеннолетний был отпущен. Во главе мессы Оскар стоит в двойном статусе — как инициатор и как ее духовный центр. О том, как была проведена месса в ночном соборе в присутствии коленопреклоненных чистильщиков, апостолов новоявленного «Иисуса», в романе сказано достаточно. Две сакральные фигуры главного алтаря церкви — Иоанна Крестителя и Младенца Иисуса — были спилены и убраны; место Бога занимает «преемник» Оскар с барабаном, реализуя апокалиптическое пророчество апостола Павла: «в храме Божием сядет он, как Бог, выдавая себя за Бога» (2 фессалоник. 2:4). Из всех возможных служб он выбирает главную — литургию с совершением таинства евхаристии. Произносимые молитвы Оскар сопровождал звуками своей жести, тем же барабаном вино и хлеб были превращены в своеобразные «Святые Дары», которыми причастились присутствовавшие. Уже эти факты приводят нас к серьезному диагнозу, свидетельствуют о том, что это «не какая-то

жалкая пародия, а истинная месса [...], пусть даже черная» [Жб:439]. Но есть и еще одна сторона сущности Оскара, этого «гнома» [Жб:201; Сг:240], «мальчика-с-пальчик» [Жб:131], определяемая часто как фаллическая. «Преемник Христа» действительно окружает себя фаллическими символами и через призму этих телесных смыслов смотрит на окружающий мир. Это барабанные палочки, угри, лаковый пояс медсестры, на «гигиенические упражнения» [Жб:91] с которым соблазнился Оскар в шкафу, а также многие заявления героя о непропорциональности роста «неизменно трехлетнего барабанщика Оскара» [Жб:78] и его гениталий («Но при этом — тут даже Оскар не может отрицать процесса развития — у него все-таки росло нечто, и не всегда мне на пользу, росло, достигло в конце концов мессианских размеров» [там же]). На ум приходит параллель с другим имитатором Бога, героем повести «Кошки-мышки», поражавшим всех «мессианских размеров» половым органом, «достойным преклонения» [Км:31]. Стало быть, Оскар в образе носителя фаллического содержания вовсе не выдумка фрейдистски ориентированных интерпретаторов. Этот вывод позволяет изменить перспективу восприятия героя, сплотившего Бога и занявшего Его место в алтаре, и увидеть в нем не нигилиста, зачинщика протеста против всего и вся, а фаллическую сущность, которой во время литургии поклоняются объединенные общей молитвой и общим Credo чистильщики разных конфессий. То, что происходит ночью в церкви, — традиционная практика сатанизма, и Оскар принимает в ней участие и как организатор-искуситель, и как выразитель откровенно сатанинского начала.

В образе Оскара, помимо фаллической семантики, сконцентрировано множество деталей, по форме заимствованных из Евангелия, по сути же — противопоставляемых чертам образа Божьего, начиная с происхождения и семьи и заканчивая несомой вестью. «Бабку зовут Анна, деда, однако, Иосиф, мать выглядит как Мария [...], мачеху Марию “не просто так звали, она и была Мария” [цит. см. Жб:301], существует опасность спутать ее с Девой Марией»⁴. Но пожалуй, самая главная ипостась Оскара, ставящая с ног на голову представления об образе Бога, — это ипостась Оскара-барабанщика, которая по вполне объективной причине часто недооценивается или

⁴ Ibid. — S. 96.

вовсе остается не замеченной читателем. Поскольку мы, читая роман, знаем, что он написан как воспоминания главного героя, поскольку мы в некоторой фиктивной степени даже «присутствуем» при их написании, на наших глазах рождается текст велеречивого и многословного Оскара, мы перестаем задумываться о слове. А ведь Оскар программно *отверг* человеческую речь, отверг слово, а Слово, Логос, в религиозном понимании и понимании Гюнтера Грасса — это имя Бога: «В начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог» (Ио,1:1). Имеющий внешность трехлетки барабанщик в мемуарах Оскара («не умеет как следует говорить» [Жб:94]) находит замену слову — нечеловеческий крик, бьющий стекла, и глухой звук жести. На жестяном барабане Оскар выбивает все, что ему хочется сказать.

Знаменателен в этом смысле один из центральных эпизодов романа — искушение Христа. В церкви Сердца Христова Оскар искушает Христа дважды — терпя унижительное поражение в первый раз и воображая триумф во второй. Как антилогос маленький барабанщик пытается соблазнить Бога Слова на барабанное самовыражение, язык жести. Между персонажем и Богом устанавливаются отношения противоборства, гротескные своей напряженностью и, в общем-то, неожиданностью. Бог — не ориентир для хитроумного гнома, его коленопреклоненная молитва, акт навязывания своей воли, также далека от традиционного религиозного общения с Богом, подразумевающего отсечение собственной воли человека и его обожение. Оскар действует от противного: он оземляет христианское небо, уподобляя его своим «подпольным» реалиям. Перед распятием его сознание штурмуют ассоциации с повседневностью: уличный перекресток, Красный Крест, паралич крестца, Оскар превращает «слово *крест* в семантический танец»⁵ — в ритуальную пляску вокруг святыни. Христос для него — это необоснованно сотворенный кем-то кумир, гипсовый идол, конкретный предмет, изготовленный из конкретного материала. Его одежда — униформа прусских военных, сердце — помидор и находится посередине грудной клетки. Алтарная скульптура приковывает внимание Оскара к мускулам, но более всего его воображение поражено скульптурой Младенца Иисуса. Именно в Иисусе он признает брата-близ-

⁵ Will Wilfried van der. Pikaro heute. — S. 68.

неца и, конечно, соперника. Этому образу двойника адресовано изнурительное и настойчивое моление о чуде, должное сделать Оскара законным «преемником» Иисуса. Чудо означало бы полную победу Оскара над Богом. Но чуда не происходит, более того, разбивающий стекло голос героя оказывается бессилен по отношению к витражам. С этого момента Христос — не просто соперник, Он — враг. Поэтому вторым искушением Оскар зло мстит унизившему его Богу: в мемуарах констатируется чудо — переход Иисуса на язык жести и назначение Оскара «преемником».

Какую же страшную весть несет этот анти-логос, превращающий мир в «адскую кузницу» [Км:17]?

Оскар и все, кто следует за ним в других произведениях Грасса, проповедует «падение неспасенного человека»⁶, человека, не выведенного из ада и не имеющего надежды на иную жизнь. Оскар как духовный наставник прокладывает путь для целой плеяды подобных ему гротескных персонажей, на страницах которых — «разрушенный образ человека». Упомянем еще несколько фигур последователей, пробующих себя в создании различных интерпретаций образа «Мессии». Программе проповедования неискренности греха падшего человека подчинены повесть-исповедь «Кошки-мышки» (из-за которой начался судебный процесс) и роман «Собачьи годы». Персонаж Пиленц, автор исповеди, образующей повествовательные рамки повести, буквально заиклен на «теа сулра», но заиклен на своем грехе (ответственности за смерть своего товарища Йоахима Мальке) не в смысле покаяния. Его исповедь не «нацелена на отпущение греха»⁷, поскольку Пиленц не верит в возможность прощения и милости. «Также после окончания своей исповеди Пиленц остается наедине со своей виной, о которой ему все напоминает и от которой его никто не избавит»⁸, а также со своими «хитроумными исследованиями, может ли богохульство в какой-то мере подменить собою молитву» [Км:93]. Исчезнувший в балтийских водах Мальке — одурманенный и в итоге погубленный болезненным самолюбием и тщеславием подросток с отталкивающей внешностью — до последнего дня жизни поклоняется женской сущности Девы Марии и, имея «пронзенную зубной болью мину

⁶ Neuhaus Volker. Das christliche Erbe bei Günter Grass. — S. 110.

⁷ Ibid.

⁸ Ibid.

Спасителя» [Км:20], неизменно сравнивается с Христом. Вопреки физической и нравственной непривлекательности Йоахим Мальке обнаруживает физиогномическое сходство с Христом⁹:

«Мальке был изображен в фас. В то время он уже носил кокетливую прическу на прямой пробор [...]. Лицо его было передано через заостренный к подбородку треугольник. Рот горестно сжат. [...] Глаза — колющие точки под приподнятыми в муке бровями. Склоненная набок шея и чудовищный кадык. Вокруг страдальческого лица круглый нимб; Мальке-Спаситель был великолепен, и конечно же, производил сильнейшее впечатление.

Мы ржали на своих партах [...]» [Км:34].

Физиогномическое сходство Мальке с традиционным в иконографии изображением Спасителя сочетается, как уже было указано раньше, с фаллической символикой (см. сцену группового онанирования [Км:29–31]). Коленопреклоненное моление самого Мальке образует постоянныйblasфемически-гротескный фон повести-исповеди:

«А уж как он молился! Глаза вытарщенные. И все больше стекленеющие. Скорбный рот в непрерывном движении, без единого знака препинания. Так мерно вбирают воздух выброшенные на берег рыбы. Эта картина изображена для доказательства того, сколь самозабвенно умел молиться Мальке. Когда его преподобие Гузевский и я подходили к Мальке, который, если смотреть с алтаря, стоял на коленях в левом приделе, мы видели человека, забывшего обо всем: шарф с гигантской английской булавкой валялся на полу, глаза были неподвижны, голова с пробором посередине откинута назад, язык высунут» [Км:42].

Пародируя страсти Христовы, «Великий Мальке» [Км:67] во время совершения героического подвига творит только зло и вообще воспринимается как символ несчастья. Страшный, зловещий образ Бога и человека вновь появляется в романе «Собачьи годы» — это отпугивающие своим видом монтажные творения ученика Оскара, огородные пугала. Их пугаль-

⁹ *Rempe-Thiemann Norbert. Günter Grass und seine Erzählweise. Zum Verhältnis von Mythos und literarischer Struktur. Bochum: Dr. Brockmeyer Universitätsverl., 1992. — S. 64.*

ный бог — венец «пугалотворчества» — особо жуткий конструкт, который, по заимствованному слову пророка Моисея, «горит, но никогда не сгорает» [Сг:107].

По небольшому числу приведенных нами цитат, бесспорно, можно судить о принципах возведения в «расширенной действительности» гротескной церкви антихриста, когда через искажение знания о Боге в итоге возникает искажение всего привычного мира. Перебирая религиозные мотивы и реквизиты католической церкви, Грасс вкладывает в них противоположные смыслы, монтажно сочетает их с тривиальным и повседневым, областью материального¹⁰, но чаще всего — сферой физиологического, вплоть до мыслей о Пречистой Деве во время разглядывания героем «кишевших червями экскрементов» [Км:92]. Гротескная церковь грассовского космоса зиждется в эстетическом плане на единовластном воцарении кричащего «чувственного знака»¹¹, на театральном утрировании уродливого.

«Игриво-мрачные притчи» рисуют не абстрактную картину «опустевшего мира без Бога, красоты и идеала»¹², это настоящие «записки из подполья», колоритно, почти осязаемо выписывающие пространство без света и радости: грассовские герои воспринимают жизнь, находясь под женскими юбками, столами, в глубоких шахтах, подземных тоннелях. Всем своим существом они устремлены прочь от горнего мира, в недра земли, мрак и холод. Главный герой Грасса Оскар Мацерат специально — и буквально — бросается в погреб, чтобы стать

¹⁰ Смешение сакрального и земного — очень древний художественный прием, предпочитаемый антиистеистически-ориентированными писателями. Приведем для сравнения отрывок из исследования творчества Л.Н. Толстого: «С неумолимой резкостью Толстой устраняет все глубинное и возвышенное содержание таинств и обрядов [...]. Крещение для него “купание в воде”, причастие — просто съедание кусочка хлеба с вином; выход священника из Царских врат со Святою Чашею он описывает так: “Взяв в руку золотую чашку, священник вышел с нею в средние двери и пригласил желающих поестъ тела и крови Бога, находившихся в чашке” («Воскресение», ч. II, гл. 39). Как гениально просты эти приемы устранения мистической стороны таинств». — *Архиепископ Иоанн (Шаховской)*. К истории русской интеллигенции (Революция Толстого). М.: «Лепта-Пресс», 2003. — С. 314.

¹¹ Жан-Поль. Приготовительная школа эстетики. М.: «Искусство», 1981. — С. 131.

¹² *Promies Wolfgang*. Die Bürger und der Narr oder das Risiko der Phantasie. München: Carl Hanser Verl., 1966. — S. 318.

первым из многих подпольных подвижников и погрузиться в тусклую реальность антибытия. У Оскара, кстати, есть не только серьезные последователи, но и в некотором смысле забавная литературная тень, которой грассовского героя наделил (специально или случайно) другой автор. Невольно в памяти всплывает персонаж Кристофа Рансмайра, в образе которого словно отразилась сущность подпольника Оскара. Это умственно неполноценный эпилептик Батт из романа «Последний мир», такой же, как и Оскар Мацерат, «недоросток»¹³, тоже «косноязычное дитя»¹⁴, сын шахтера и «вдовы торговца колониальными товарами»¹⁵. Чувствуя боль, «дурачок Батт»¹⁶ «так пронзительно орал, что в соседних домах с лязгом захлопывали ставни»¹⁷ (благо в этом мире все из ржавчины и камня, а не из стекла, которое можно «распеть голосом»). Чем не пародия на Оскара? Впрочем, придется согласиться: если это и сознательная авторская пародия, то она намеренно дегероизирует и дедемонизирует Оскара; в образе Батта Оскар никакой не великий лжепророк, а просто очень больной, душевно и физически, мальчик. История Батта заканчивается грустно: найдя для себя по примеру Оскара Мацерата предмет фетиша и поклонения, фильмоскоп, он потерял последние человеческие черты и превратился в камень. Разница между персонажем, страдающим падучей, и персонажем, добровольно падающим в погреб, огромна. Кстати, падает Оскар не один, а увлекает за собой многих других: Мальке («Кошки-мышки») — под воду, Амзеля («Собачьи годы») — в шахты, детей средневекового города («Крысиха») — в пещеру, где они будут совокупляться с крысами, и т.д. Бесспорно: грассовские персонажи будто запрограммированы на зло, открытость злу, жизнь во зле. Вместе с тем не совсем верно было бы утверждать, что «расширенная действительность» изначально населена марионеточными носителями зла, лишенными воли и любых психических процессов. Каждый гротескный персонаж Грасса («Данцигская трилогия», «Крысиха», «Палтус», отдельные фрагменты других произведений) — это образ личности, свободно и полноценно использующей эмоциональную и

¹³ Рансмайр Кристоф. Последний мир. — С. 95.

¹⁴ Там же. — С. 96.

¹⁵ Там же. — С. 11.

¹⁶ Там же. — С. 26.

¹⁷ Там же. — С. 11.

интеллектуальную сферу для оправдания и специального выискивания того, что в библейском тексте именуется беззаконием, или грехом.

«Расширенная действительность» наполнена звучанием того самого макабрического сатанинского смеха, о котором мечтал барочный герой Гельнхаузен из повести «Встреча в Тельgte». Действительно, весь грассовский космос будто отдан на растерзание «аду всесмехливому» (используем в манере Грасса выражение из богослужебного текста), который ничего не создает, но все пародирует и искажает, пользуясь уже существующим материалом. Не будем забывать, что демонический смех Нового Данцига сродни разрушительному барочному Totlachen¹⁸, глубинную суть которого так безошибочно уловил и описал А.В. Михайлов: «захватывая людей, такое веселье не дает им остановиться, оно отключает их сознание, ведет к полному уничтожению всего человеческого в человеке и продолжается до тех пор, пока не исчерпывает своих внутренних энергий»¹⁹. Размышляя о смехе и об «обесчеловечивании человека» в творчестве Грасса, можно прийти к неожиданно выводу: несмотря на то, что это «дьявольский смех», лишенный «катартической силы»²⁰, он не воспринимается как «безысходный трагизм» или «смех отчаяния» — исключительно потому, что авторская позиция надежно скрыта масками героев, а те не хотят знать трагического мироощущения и гармонично вписываются в эсхатологическую барочно-игровую «расширенную действительность», становясь частью мрачного и холодного подземного мира.

Вполне естественно, что герои не несут при этом никакой аксиологической информации о гибнущей вселенной. Позиция и оценочная перспектива грассовских гротескных образов всегда подвижна и изменчива и никогда не выходит за пределы «поливалентной правды». В определенный момент, момент признания Зла как единственной существующей силы, они становятся «лицедеями жизни, их бытие совпадает с их ролью, и вне этой роли они вообще не существуют»²¹. В произведении

¹⁸ Букв.: «смех до смерти».

¹⁹ Михайлов А.В. Обратный перевод. Русская и западно-европейская культура. — С. 93.

²⁰ Там же. — С. 109.

²¹ Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе // Эпос и роман. СПб.: «Азбука», 2000. — С. 88.

ях Грасса персонажи не делят мир на свой, внутренний, возможно, противоречивый, и чужой, внешний, возможно, оstra-
ненный. Оскар с упоением сочиняет воспоминания о вымыш-
ленных событиях, о том, как беззаботно он «вбарабанивает» в
могилу все свое семейство; солдат Мальке молит Деву Марию
о помощи при фанатично жестоком отстреливании танков
противника; исполинская гора костей и разлагающегося чело-
веческого мяса в романе «Собачьи годы» вызывает у персона-
жей скорее эстетический протест из-за скверного запаха.

Многомерный гротескный космос Грасса, эта *Civitas Di-*
abolí с «другой правдой», представляет собой паноптикум ан-
тигероев, среди них нет хотя бы условно положительных, зато
имеется множество по-настоящему отрицательных фигур, от
лукаво скорбящих мудрецов до шутов-подлецов. В них все
сведено к изнанке человеческой души, низменным инстинк-
там, социально-животным рефлексам и непременно к той или
иной форме богоборчества. В мире этих персонажей заверша-
ется эсхатологический процесс «полного обесчеловечива-
ния»²² человека, некогда созданного по образу и подобию Бо-
га, а теперь «редуцированного до себя самого»²³, или «разо-
блаченного», как назовет это состояние Грасс в одном из ма-
нифестов своей идейно-художественной программы. Персо-
наж, подвергшийся подобному «разоблачению», а точнее, *рас-*
человечиванию (с благим намерением «расширить» свое созна-
ние), постоянно пытается подогнать под себя меру Божествен-
ной личности: гном Оскар — Младенца Иисуса, гордец Маль-
ке — Спасителя, постапокалиптический Крысочеловек — Бо-
гочеловека. Кстати, смешение человеческого и растительно-
животного, которое мы понимаем, во-первых, как изначаль-
ную сущность гротеска, а во-вторых, как принятый в христи-
анстве демонический символ в противовес норме язычества,
властитель гротескного царства Оскар не оставляет без ком-
ментария: «Древняя мечта человека — будучи человеком,
быть также и зверем» [Кр:190]. Каждый собор, продолжает
Оскар, украшен образами «гротескной, демонической, адской
игровой формы» [Кр:191], человек стремится к тому, чтобы
обрести звериный облик, ангел имеет крылья, а черт — козли-
ную внешность [ibid.]. Какое, однако, страшное определение

²² *Promies Wolfgang*. Die Bürger und der Narr oder das Risiko der Phanta-
sie. — S. 287.

²³ Ibid. — S. 317.

человеческой природы! «Во всех крупных религиях, — уточняет позицию своего персонажа автор Гюнтер Грасс, — присутствует это смешение человека и зверя — с головой собаки, головой птицы; минотавр etc.»²⁴ Действительно, современная литература, особенно тяготеющая к «апокалиптическому тону», изобилует перечисленными образами.

«Птичечеловека» мы найдем в романе Кристофа Рансмайра «Болезнь Китахары». Это, безусловно, апокалиптический человек, появившийся на свет незадолго до его конца. Однако грассовский ли смысл имеет метафора птицы в книге австрийского писателя? Персонаж Беринг, «птичечеловек» в рушащемся мире — еще одно четкое напоминание об Оскаре Грассе, но в то же время и его антипод. Беринг тоже «крикун», у него необычный голос и птичьи повадки:

«Голос его походил на кудахтанье курицы: крикун квохтал, словно несущка! Крикун размахивал руками, высовывал из корзины скрюченные пальчики — словно птичьи когти. И голову вроде как рывками поворачивал... Крикун думал, что он птица»²⁵.

«Птичечеловек» Беринг родился и рос среди кур, умер как птица, взлетев (как ему показалось) в небо, всю жизнь с нежностью и благоговением относился к птицам и даже слепота его, метафорическая «болезнь китахары», была не настоящей, а какой-то куриной! Беринг ничего не разрушает своим голосом, его голос — не воздействие на внешний мир, а напротив, бег от него: «собственный крик и правда был терпимее — не такой пронзительный и резкий, как грохот мира»²⁶; поэтому его мать, «как только сын принимался орать, затыкала ему уши»²⁷ — его источник знаний о свертывающемся небе и свертывающейся земле. Образ птицы — образ неба, чистоты, безгрешности; именно с этим связана потеря его птичьего голоса в возрасте семи лет, возрасте первой детской исповеди. Оскар Мацерат, для сравнения, теряет свой голос после окончания Второй мировой войны, когда начинает расти, перевоплощаясь из двойника скульптурного Младенца Иисуса в от-

²⁴ *Mir träumte, ich müsste Abschied nehmen.* — S. 354.

²⁵ *Рансмайр Кристоф.* Болезнь Китахары. — С. 19.

²⁶ Там же. — С. 21.

²⁷ Там же.

вратительного горбуна с обычной человеческой речью. В отличие от абсурдной смерти в мире грассовских героев-подпольников, смерть для героев Рансмайра — радость полета, соединение с истинным Бытием. Персонажи Рансмайра всегда ищут неба, при жизни «смотрят на снежные облака»²⁸, в метеобашне мечтают о новой жизни, а в момент легкой, радостной смерти главный «птичеловек» Беринг, «летающий среди птиц, устремляется в небесную зыбь»²⁹.

Но если герои Кристофа Рансмайра действительно хотят быть птицами (что как-то, пусть и формально, согласуется с логикой Оскара), то быть Минотавром для персонажа Фридриха Дюрренматта означает нести на себе печать проклятия, быть загнанным в коридоры безысходного лабиринта, быть преследуемым мистическими силами...

Возведение современным писателем гротескной апокалиптической церкви, подобной грассовской «расширенной действительности», — явление, возможно, не частое, но вполне объяснимое. Мрачно-плотский гротеск в системе литературно-теологической апокалиптики подразумевает обращение автора к идее Бога, причем в этих отношениях, как правило, уже изначально заложен конфликт. Именно неразрешимый конфликт писателя с личностью и сущностью Бога придает описываемым событиям Конца Света столь броский гротескный колорит. К «игриво-мрачным притчам», даже не к смеху сквозь слезы, а к смеховому рефлексу, прерываемому сознанием читателя и застревающему у него позтому в горле, может прийти только тот, чей противник — Всевышний, кто замахнулся — по той или иной сугубо личной причине — на всю систему высоких нравственных ценностей и человеческого знания о Боге, на фундамент духовной культуры. Естественно, Грасс не единственный писатель гротеска, разбирающийся в теологии и практиках католицизма. Фридрих Дюрренматт, доктор теологии и сын протестантского пастора, тоже хорошо знаком читателю именно как создатель гротескно-апокалиптических произведений, прежде всего, пожалуй, как создатель рассказов-притч. Кстати, эти рассказы Дюрренматта мы даже скорее могли бы назвать «мрачными притчами», чем длинные, заключенные в пухлые тома истории Грасса. Во многом детальное

²⁸ Там же. — С. 70.

²⁹ Там же. — С. 413.

совпадение мировоззренческих и художественных особенностей двух знаменитых писателей вряд ли случайно.

И Грасс, и Дюрренматт, «одержимые бунтом против религии»³⁰, строят свою художественную реальность на неприятии идеи Бога, однако на этом совпадение их богоборческих линий заканчивается. Оба мастера гротеска достаточно жестко расправляются с неугодным им Богом, каждый своим способом. Существенные различия антиистеических позиций Грасса и Дюрренматта объясняют непохожесть их авторского гротескного сознания. Стоящие рядом фигуры двух прославленных немецкоязычных авторов не только самоценны, но и высвечивают друг в друге не проступающие в изоляции нюансы художественно-религиозной программы.

Принадлежность Грасса и Дюрренматта к разным конфессиям во многом определяет художественную специфику их мрачного гротеска, и мы вряд ли обратили бы внимание на этот факт, если бы не имели возможности сравнения. Деформируя картину привычной повседневности, писатели по-разному опираются на ее реалии. У католика Грасса гротеск предметный, порождаемый монтажным соединением осязаемых объектов или их частей богатого реквизита католической церкви; у сына протестантского пастора он скорее умозрительный, идейно-аскетический, не привязанный к вещественному миру. Грасс, как мы помним, отталкивается от «редуцированной действительности» для создания «расширенной» и поддержания иллюзии ее истинности, используя в качестве «редуцированного» каркаса предметные, тонко подмеченные и узнаваемые глазом детали внешнего мира. Дюрренматт, напротив, идет «от фантазии, а не от действительности в ее жизнеподобных проявлениях, больше размышляет, чем наблюдает»³¹, мало описывает то, что его окружает и что — как житейская правда — должно вызвать у читателя иллюзию истинности.

Протест Грасса против Бога — личностно-импульсивный, *зеркальный*, всеосмеивающий, часто не по-карнавальному утонченный или, наоборот, даже слишком грубый. По сути, это протест против католицизма и его обрядности: в своих высказываниях Грасс делает акцент то на своей несогласии с пози-

³⁰ Седельник В.Д. Парадоксы и предостережения Фридриха Дюрренматта. — С. 16.

³¹ Там же. — С. 17.

цией церкви в годы нацизма, то на своем неприятии параграфа, запрещающего аборт. Непосредственно о своем боговосприятии писатель, называющий себя «безбожником»³², не говорит ничего. «Мир Грасса [...], — замечает Фолькер Нойхаус, — не дуалистичен: Бог и дьявол в нем — это компаньоны, а не противники»³³, «кровные братья»³⁴. Интересно, что Грасс уподобляет дьявола (антихриста) Богу, но в двуединстве они существовать не начинают и «компаньонами» не становятся. Бог покидает гротескную церковь Грасса; и «расширенную действительность», расширенную за счет изгнания Бога, читатель находит уже в фазе богооставленности. В мире Грасса Бог не занимает никакого места. Более того, высмеивается не сам Бог, а отсутствие Бога в человеческом бытии. Дюрренматт, в свою очередь, убивает Бога, отказывая Ему в Его главном свойстве — любви: Бог — это воплощение «бессмысленного насилия»³⁵, «палач»³⁶, пытающий людей и получающий удовольствие от пыток, ради них человек призывается в жизнь, «спускается в небытие»³⁷, в божественную «пустоту, туда, где уже нет никаких связей и никакой ответственности перед другими»³⁸. Бог Дюрренматта — всемогущий «директор театра»³⁹, превращающий жизнь в невыносимый и жалкий фарс, наполняющий ее не только неоправданной болью, но и чрезмерной маскарадностью и непостижимым лукавством: «Самое дьявольское, однако, состояло в том, что каждая перипетия незаметно приобретала другой смысл и жанры смешивались, трагедия превращалась в комедию, а водевиль подделывался под трагедию»⁴⁰. Дюрренматт подсылает к равнодушно-му «Старику»⁴¹, «не замечающему людей» и даже их ненависть, персонажей-убийц, последние констатируют как наступление физической смерти («руки и лицо мертвеца»⁴²), так и

³² *Продолжение следует...* — С. 332.

³³ *Neuhaus Volker. Günter Grass Die Blechtrommel.* — S. 95.

³⁴ *Ibid.* — S. 96.

³⁵ *Дюрренматт Фридрих. Директор театра // Собрание сочинений: В 5 т. Т. 1. Перевод С. Апта.* — С. 47.

³⁶ *Дюрренматт Фридрих. Палач.* — С. 28.

³⁷ Там же.

³⁸ *Дюрренматт Фридрих. Старик.* — С. 36.

³⁹ *Дюрренматт Фридрих. Директор театра.* — С. 45.

⁴⁰ Там же. — С. 47.

⁴¹ *Дюрренматт Фридрих. Старик.* — С. 36.

⁴² Там же. — С. 37.

онтологическое несуществование Бога («Я откусил ему голову. Засохший марципан»⁴³).

У Дюрренматта протест против Бога иного рода, чем у Грасса, — принципиальный, теологический, нацеленный на Личность, а не на церковь. В основе антитеизма швейцарского писателя нетрудно увидеть часто затрагиваемый в литературе аспект религиозной философии — теодицею, оправдание Божьего промысла перед лицом страдания, прежде всего, невиновных. Если в мире так много страдания, вопрошает себя и читателя Дюрренматт, то почему Бог, чья любовь совершенна, к нему настолько равнодушен? В представлении Дюрренматта идея гармонично сотворенного Богом мира противоречит зловещей и абсурдной картине, а первородный грех кажется писателю недостаточным основанием для существования человека в условиях богооставленности. Мировоззренческий источник гротеска Дюрренматта — в невозможности оправдания Бога, допускающего зло и страдания. Не правда ли, мучения швейцарского писателя из-за проблемы теодицеи напоминают философские метания Ивана Карамазова, его «возвращение билета на вход в Царство Небесное»? Ведь это, если мы вспомним русскую литературу, типично «карамазовский» вопрос, поскольку вряд ли какому-либо литературному персонажу удалось озвучить его лучше Ивана Карамазова Ф.М. Достоевского.

Протест против Бога и гротеск Дюрренматта, в отличие от «расширенной действительности» Грасса, порождены скорбью и горечью, личным участием в страданиях человечества. Дюрренматт — кстати, еще одна параллель с Достоевским — всегда мучается *вместе* с героем. Его творчество — превосходный пример европейского гуманизма, ставящего человека в центр вселенной. Дюрренматту-гуманисту, мучающемуся вместе со страдающим миром и страдающим человеком, не до виталистической игры в литературу, он не *homo ludens*. Здесь мы сталкиваемся с одним из наиболее сложных художественно-психологических моментов. Титул «совесть нации» Гюнтер Грасс получает за свое противостояние коллективному вытеснению воспоминаний о Зле, всеобщему желанию забыть жуткие, фантасмагорические картины истории и изжить сковывающее нацию чувство вины. При этом Грасс, однако, дохо-

⁴³ Дюрренматт Фридрих. Рождество. — С. 27.

дит до смакования и эстетизации Зла, холодного призвания его в свою «расширенную действительность», где нет и тени сожаления о потерянной гармонии, жалости, снисхождения, любви к человеку в его «разрушенном образе», где, напротив, есть лишь потребность в его «разоблачении». Вопрос об этической цели создателя гротескного анти-бытия был поднят давно, за два года до статьи Цизеля. Вот отрывок из письма члена жюри Бременской премии, проголосовавшего в 1960 году против кандидатуры Грасса:

«Роман “Жестяной барабан”, написанный, бесспорно, одаренным автором, принадлежит к тем произведениям, которые способны не взволновать или испугать, а повредить, если все не разрушить человеческую душу и человеческий дух. [...]»

Я не считаю, что художник не должен заниматься темными и мрачными силами, которые господствуют в мире. Он не только имеет на это право, но и должен этим заниматься, это даже необходимо. Книга, в которой хотя бы поверхностно не отмечен уничтожающий потенциал этих сил, не может претендовать на то, чтобы быть настоящим произведением искусства.

Гораздо важнее, что стоит за произведением, какова цель автора. [...] Та цель, которая проступает в “Жестяном барабане”, — при условии, что я ее правильно понял, — противоречит моим представлениям об искусстве»⁴⁴.

В то время как Гюнтер Грасс не верит ни в Бога, ни в человека, а только в «святого угодника Сизифа»⁴⁵, «наихитрейшего из смертных» (эту классическую характеристику находим также у Дюрренматта⁴⁶), швейцарский писатель, отвергающий Бога и религию, «не забывает о чудодейственной силе любви»⁴⁷, исповедует любовь к человеку. Именно поэтому в его произведениях еще не произошло или вовсе не должно произойти то полное «обесчеловечивание человека», которым охвачена «расширенная действительность» Грасса. В мире-лабиринте еще не выхолощена мера человеческой личности, еще есть люди, похожие на людей, ищущие единственную справедливость и единственную истину. Больше всего Дюрренмат-

⁴⁴ Neuhaus Volker. Erläuterungen und Dokumente. Günter Grass *Die Blechtrommel*. Stuttgart: Reclam, 1997. — S. 170–171.

⁴⁵ *Продолжение следует...* — С. 332.

⁴⁶ Дюрренматт Фридрих. Образ Сизифа. — С. 39.

⁴⁷ Седельник В.Д. Парадоксы и предостережения Фридриха Дюрренматта. — С. 12.

та в собственных «мрачных притчах» будет интересовать человеческое в их героях, психология их поступков, ход их мысли. Но вера швейцарского писателя в человека требует и его спасения, мир-лабиринт тем самым достоин этого спасения, чего, как видно, нельзя сказать о «расширенной действительности». Таким образом, Грасс и Дюрренматт идут разными путями деструкции. Гротеск Дюрренматта нацелен изначально не на человека, не на его «разоблачение», не на выявление его «разрушенного образа», а на Личность Бога, на утверждение Его вероятной тождественности со злом и несправедливостью. Выше мы говорили о том, что мир Грасса не дуалистичен, поскольку демоническое начало претендует на сущность Бога, уподобляется Богу. В этом смысле мир Дюрренматта тоже не знает разграничения *Civitas Dei* и *Civitas Diaboli*, он тоже не дуалистичен, но таковым его делает как раз обратное — уподобление Бога дьяволу. Стремящийся к поруганию Бога Грасс, как мы определили, исходит из устранения образа Бога из Бытия и разрушения Его подобия — образа человека. Так как гротеск Грасса имеет игровую, пародийно-смеховую природу, он, в отличие от гротеска Дюрренматта, воздействует скорее на эстетическое и интеллектуальное восприятие читателя, чем на экзистенциальное. Дюрренматт восстает против Бога открыто и, в какой-то мере, честно, не перекладывая ответственность на масочных персонажей, не заигрывая ни с небом, ни с преисподней, ни с читателем, как это делает *homo ludens* Грасс.

На полях следует отметить важную особенность авторско-читательских отношений: немецкий нобелеат, безусловно, своему читателю бросает вызов. Ведь чтобы в полной мере понять специфику гротескно-апокалиптической действительности, читатель должен пройти вслед за Гюнтером Грассом, конечно, с собственными мировоззренческими установками, тот же образовательный путь, и располагать в итоге тем же литературным и теологическим знанием, какое использует в своих книгах сам Грасс.

Глава четвертая

Типологические особенности гротеска

В своей фундаментальной книге о гротеске Вольфганг Кайзер приходит к такому заключению: гротеск должен охватывать три плоскости произведения — процесс создания, само произведение и восприятие его читателем¹. Эту схему мы обнаружим в творчестве Грасса даже в более наглядном виде, чем у самого Кайзера. Безымянная мистическая сила «Es», приводящая в движение истории Франца Кафки, появляется в книгах Грасса не сама по себе, не как непреодолимое и необъяснимое действие магии. Здесь гротеск имеет видимые корни, он создается и, что самое интересное, в части произведений он создается рукотворно. Более того, Грасс всегда показывает и подробно, хотя и не без определенных игровых хитростей, разъясняет, кем или чем. Поэтому, несмотря на возникающую перед глазами читателя чрезвычайно мрачную бытийную картину и множество провокационных моментов в повествовании, осмысление феноменологии грассовского гротеска — занятие увлекательное. Не в последнюю очередь оно сопряжено с интерпретацией рецептивного читательского участия в предложенной автором интеллектуальной игре. Это же подразумевает Грасс, говоря об основном условии существования его произведений: «Книга требует от читателя сотворчества. Он обяза-

¹ *Kayser Wolfgang. Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung. — S. 194.*

тельно должен привнести что-то свое. Без него книга просто не сможет существовать. Читатель должен заново вообразить то, что уже написано»². Итак, «воображая заново», читателю придется каждый раз занимать определенную позицию по отношению к тексту и его модальности: к рассказчику (у Грасса это, как правило, повествователь от первого лица) и изображаемым им или с его участием событиям.

Индивидуальным восприятием читателя, теми повествовательными ориентирами, которые читатель выделит как наиболее существенные, определяется складывающееся мозаичное соотношение повседневной и фиктивной реальности. От этого соотношения зависит типологизация грассовского гротеска. Она имеет, впрочем, достаточно условный характер, так как в значительной степени базируется на субъективном выборе читателем доминирующего звена в триаде «персонаж — объективный мир — фиктивный мир».

Однако не будем преувеличивать роль читателя: даже учитывая предусмотренную писателем возможность собственного толкования, мы все-таки имеем дело с введенными в повествование авторскими установками, *источниками* острания, которые связывают повседневную и фантастическую реальность, с одной стороны, и релятивизируют авторскую оценку, с другой стороны. Анализируя эти источники, мы можем последовательно проследить процесс деформации реального мира и обнаружить, что разрушение устойчивых мировоззренческих систем происходит хотя и в одной идейно-логической плоскости, но различными, *разнотипными* путями.

Скорее всего, читатель сразу обратит внимание на два способа перехода из нейтральной среды в гротескно-фантастическую, поэтому правомерно рассматривать два типа гротеска. В обоих случаях персонаж-рассказчик берет на себя роль посредника между двумя действительностями. В произведениях первого типа это герой-художник, который стоит во главе привычной повседневности и из ее элементов в игровой манере конструирует реальность воображаемую, гротескную, причем эта вторично сотворенная реальность подчеркнута адресована читателю. Для произведений второго типа характерен ничем не примечательный, почти обезличенный герой (или рассказчик), который, находясь среди прочих лиц и со-

² *Mir träumte, ich müsste Abschied nehmen.* — S. 366.

бытий эмпирического мира, связывает его с другой реальностью — реальностью своих снов, маниакальных представлений и галлюцинаций. Каждому из названных типов свойственен особый интертекстуальный фон, включение гротескных элементов других литературных текстов.

Нередко в произведении — естественно, в той или иной степени выраженности — одновременно заданы несколько повествовательных ориентиров. Именно их сосуществование и предоставляет читателю возможность самостоятельного смещения модальных полей и, как было уже сказано, разнопланового прочтения текста. Наиболее наглядный пример подобной возможности разночтения — роман «Жестяной барабан». Оценивая гротескные обстоятельства «Жестяного барабана», мы вправе рассуждать так: главный герой Оскар — это пациент психиатрического отделения, который, спасаясь от преследующих его навязчивых состояний, погружается в воспоминания. Гротескное пространство, созданное пораженным болезнью сознанием, имеет свою специфику. Однако в том же самом герое Оскаре можно увидеть не параноика, а автора: он обладает бесспорным собственным творческим потенциалом, рассудочно и целенаправленно работает над созданием гротескного мира; что же касается лечебницы, то это просто подходящее место для рабочего уединения, пусть несколько оригинальное. Согласимся, такая трактовка романа тоже справедлива, так как она основана на фактах повествования и дает логическое объяснение гротескности происходящего.

Мы видим, что отношение читателя к искривленной и дисгармоничной действительности зависит в значительной мере от того, каким образом он понимает ее природу. Если читатель распознает волю протагониста-художника к игре, то значимым станет сам артистический переход в фантастический, искусственно создаваемый мир. Напротив, если причину искажения действительности читатель обнаружит в хорошо известных медицине и психологии реалиях, то вряд ли его заинтересует переход из одной реальности в другую, необходимость такого перехода. Его внимание в этом случае будет скорее сфокусировано на содержании кошмарных снов, горячечного бреда или видений при анестезии.

Читателю, мало знакомому с творчеством Грасса и его авторскими ловушками и художественными подвохами, хотелось бы дать несколько советов, которые, возможно, сначала пока-

жуются противоречащими друг другу. Во-первых, вопреки призывам Грасса, не стоит настраивать себя на полное соавторство и на сверхгибкую структуру гротескного мира, полагаясь на одно лишь читательское воображение. Во-вторых, читатель, даже зная отношение Гюнтера Грасса к тому или иному гротескному эпизоду или образу, непременно должен исходить из собственного интеллектуального и культурного опыта и не доверять слепо авторским высказываниям и комментариям.

4.1. Гротеск как результат творчества персонажа

Наибольший, пожалуй, даже детективный интерес вызовет у читателя происхождение гротеска в серии романов Гюнтера Грасса о художниках, которые пытаются изменить если не мир, то во всяком случае представления о нем: в своих произведениях они перекраивают действительность с ее устойчивыми взаимосвязями, находят и обозначают новые приоритеты. Собственно, таких деятельных энтузиастов в творчестве Грасса всего два: понтифик всего гротескного мира и главный герой «Жестяного барабана» и «Крысихи» Оскар Мацерат и его смысленный ученик Эдди Амзель из романа «Собачьи годы». Об этих персонажах, возлагающих на себя задачу игрово-дерзко и во всеуслышание заявить о своем инаковидении бытия, то есть особым образом соединить повседневную и фантастическую реальность, без преувеличения можно сказать: они создают грассовский гротеск, гротеск, по своим жанровым особенностям ориентированный на традиции эпохи барокко, по своему же онтологическому наполнению — на демонические фантасмагории апокалипсисов. Творческая программа этих персонажей предполагает приближение бытия к пугающему и едва представляемому состоянию мира перед его концом.

Созидательные функции персонажей (в некотором смысле своих коллег-соавторов) Грасс подчеркивает введением произведения в произведение, что обеспечивает романам барочную окраску и большую свободу их автору. Так или иначе, каждый герой трудится над собственным произведением: пишет книгу, работает над театральной постановкой или снимает фильм — об обезчеловеченном и озверевшем мире. Герои, пользуясь правом автора, в получающихся художественных

продуктах сознательно задают определенную реальность. Она может быть документальной, выстраиваемой строго по имеющемуся в фотоархиве рассказчика материалу («Жестяной барабан»), волшебной-сказочной, но с претензией на документальность («Крысеха»); или — как некое промежуточное связующее звено между документальностью и сказкой — аллегорической, стилизованной под Босха и метафорически выведенной на сцену подобно барочному *theatrum mundi* («Собачьи годы»).

Главной движущей силой при создании поливалентного, фантастического космоса становится безудержная, не лишенная провокации артистическая мотивация. Персонажи-художники во что бы то ни стало стремятся к игре с мировоззренческими компонентами, страхом, правдой, фантастическим, к пародированию существующих текстов и религиозно-философских форм. В этом типе искажения реальности прослеживается четкий, структурно выверенный алгоритм, предполагающий возникновение неожиданных смыслов за счет сочетания разнородных деталей. Свою (вторичную) гротескно-фантастическую действительность вымышленные творцы конструируют, обращаясь к техническим возможностям материала, способного ко всякого рода превращениям, то есть подходящего для фрагментирования и последующего монтажа получившихся частей в алогичную и разорванную онтологическую систему. Таков внутренний потенциал фотографии, кинематографа, реквизита марионеточного театра.

Насколько определяющую роль в моделировании дисгармоничной картины мира играет созидательно-разрушительное Я героя-художника, стоящего над всеми образами и событиями, становится очевидно при сравнении «Жестяного барабана» Гюнтера Грасса с одноименным фильмом Фолькера Шлёрдорффа (1979). Заметим, Грасс согласился на экранизацию своего романа только после того, как убедился, что концепция режиссера соответствует его собственным представлениям о возможном фильме. Более того, писатель лично принимал участие в написании сценария и съемках. Экранизация стала поэтому не только кинематографическим, но и литературным событием: в «Крысехе» мы даже найдем эпизод, в котором на 30 лет постаревшему Оскару Мацерату преподносят в юбилейный день рождения его «видеомемуары».

Итак, фильм «Жестяной барабан» — та же история Оскара, но зафиксированная с другого наблюдательного пункта. Ввиду естественных трудностей при переходе на язык кинематографа Шлёрдорфф выбирает повествовательную перспективу, исключаящую структуру «произведение в произведении», то есть авторство героя-мемуариста. Голос рассказчика Оскара за кадром комментирует происходящее, что должно имитировать процесс воспоминания, однако весь пласт создания мемуаров пропадает. С ним же пропадает и специфика гротескного сознания Оскара. Голос за кадром никак не может заменить образ сочинителя, работающего над книгой в сумасшедшем доме и сопровождающего это написание характерными авторскими ремарками. А ведь именно эти ремарки готовят в романе почву для возникновения гротескно-фантастического мира. В фильме действительность также не лишена гротескной окраски, но здесь гротеск совершенно иной природы и иного назначения. У Шлёрдорffa мы не обнаружим источника ostranenia, логического соприкосновения фантастического и реального. Восприятие взрослого мира детским сознанием, которое, по мнению режиссера, отвечает за гротескную напряженность, очень далеко от того, что мы называем «грассовским гротеском». «Для меня, — признается Шлёрдорфф, — наибольшее значение имеет образ главного героя, тот самый Оскар Мацерат; мальчик, который просто не хочет взрослеть, держится за мечты детства, избегает любой ответственности и противится обществу»³. В итоге, история героя Оскара оказывается в фильме в рамках собственно фантастического жанра, в рамках фантастической реальности, существующей независимо от воли рассказчика.

Выводы напрашиваются в сослагательном наклонении. Если бы под наблюдением Гюнтера Грасса и по тем же принципам сохранения общей гротескной концепции были сняты фильмы по его остальным романам («Крысиха», «Собачьи годы»), то, скорее всего, мы столкнулись бы с тем же эффектом трансформации гротескной образности. Пожалуй, размышляя о гротеске Грасса, очень полезно представлять себе ту или иную возможную экранизацию и связанные с ней изменения художественной перспективы.

³ *Schlöndorff Volker. «Die Blechtrommel»: Tagebuch einer Verfilmung. Darmstadt: Neuwied, 1979. — S. 22.*

4.1.1. Правда о фотографиях

Есть ли хоть что-нибудь в этом мире, есть ли роман, способный достичь эпической широты фотоальбома?

(Г. Грасс. «Жестяной барабан»)

Человек по горло сыт документацией. Такой переизбыток реального утомляет. А фактам все равно больше никто не верит.

(Г. Грасс. «Крысиха»)

Оскару Мацерату, герою первого и самого известного романа «Жестяной барабан», в многотомном художественном пространстве Гюнтера Грасса отведена роль несравненно более важная, чем любому другому персонажу. Выдержав многие типологические характеристики исследователей, узнававших в нем и нового Вильгельма Майстера, и нового Пикаро, и обросшего фрейдистскими символами художника нашего времени, Оскар продолжает воплощать в творчестве Гюнтера Грасса концепцию реальности и правды, появляясь на страницах его произведений то как полноценное действующее лицо, то как едва вписывающийся в чуждую обстановку интратекстуальный сигнал. В отличие от других произведений, где Оскар — *только* персонаж, в «Жестяном барабане» он имеет весьма выгодную с точки зрения «конспирации» позицию. В литературоведении она получила название «сохранение дифференцированного Я»⁴. Говоря проще (и мы это уже не раз упоминали), в ходе написания мемуаров происходит раздвоение Оскара на «я, Оскар» и «он, Оскар». Это расщепление героя на два в чем-то даже самостоятельных образа — автора и персонажа — не может не затруднять его восприятие. Неудивительно поэтому, что в подавляющей части исследований такой двойной статус оговаривается мимоходом и остается, как правило, без внимания. К тому же Оскар-персонаж занимает в «Жестяном барабане» ощутимо больше страниц, чем Оскар-писатель. В результате, особенности вычурно гротескной лич-

⁴ Auffenberg Christian. Das Erzählen des Erzählens bei Günter Grass. Studien zur immanenten Poetik der Romane «Die Blechtrommel» und «Die Rättin». Münster: Lit Verl., 1993. — S. 83.

ности персонажа ненавязчиво переносятся на относительно нейтральную, хотя и тоже непростую, личность автора-мемуариста.

Когда читатель имеет дело с произведением в произведении, усложняющим представление о степени фикциональности изображаемого мира, ему приходится «исходить из двойного ироничного преломления: отношения фиктивного рассказчика к описываемому и отношения читателя к рассказчику и им описываемому»⁵. Условно можно допустить следующее разграничение. Оскар-автор — более «реалистичная» фигура, она укоренена в узнаваемой действительности и не вступает с ней в противоречие. Оскар-персонаж — это, соответственно, плод воображения, сугубо художественная ипостась, видение себя со стороны, желаемое самовоплощение. Такую же условную границу мы проведем между «реалистичностью» ситуации творческой деятельности Оскара (написание воспоминаний в больничной палате) и ситуации, порожденной его творческой деятельностью (событийный пласт воспоминаний). Так или иначе, перед нами два разных образа, и утверждать, что Оскар «существует только на бумаге»⁶, на пятистах страницах его собственных мемуаров, было бы неверно.

Оскар-персонаж, бесспорно, самая интересная и артистичная фигура в творчестве Гюнтера Грасса, вобравшая в себя все лукавство этого мира. Однако Оскар не менее любопытен и как автор мемуаров в «Жестяном барабане» и автор фильма о сказках братьев Гримм в романе «Крысиха». Здесь он, прежде всего, носитель определенной (в итоге гротескной) художественной концепции, и только во вторую очередь — фундамент гротескной церкви и сатанинский символ.

Оскару Мацерату, персонажу, имеющему, как свидетельствует роман «Крысиха», вполне доверительные отношения со своим создателем, предоставлена полная свобода в оценке и право на самостоятельное осмысление человеческого бытия. Меняя род занятий, которые почти в полном составе заимствованы из биографии Гюнтера Грасса, — артист фронтового театра, каменотес, модель в Художественной академии, джазовый ударник, фотолюбитель, писатель и, наконец, видеопро-

⁵ Jendrowiak Silke. Günter Grass und die «Hybris» des Kleinbürgers. Heidelberg: Winter Universitätsverl., 1979. — S. 91.

⁶ Manthey Jürgen. «Die Blechtrommel» wiedergelesen // Text+Kritik. 6 Aufl., Neufassung, Heft 1: Günter Grass. — S. 29.

дюсер, — Оскар никогда не меняет своей мировоззренческой программы и даже свои профессии подбирает так, что в его руках оказывается заданная историей или искусством формула действительности, с которой он ловко экспериментирует. Такие творческие импровизации оборачиваются всегда самыми немислимыми и неожиданными картинами.

Но Оскар-автор не просто творец. Смоделировать свой собственный художественный мир, слегка касаясь привычной обыденности или вовсе ее игнорируя, было бы для мастера метаморфоз слишком ничтожным, бессмысленным жестом. Оскар, напротив, любит факт, строго, почти миметически его придерживается, изучает его изолированно и в сложных взаимосвязях. Такая целеустремленная сконцентрированность на объективной фактографии, однако, ничего, кроме недоумения, у читателя не вызывает, поскольку никак не объясняет подробное изложение Оскаром его многочисленных невероятных приключений и гротескных способностей (самовольное прекращение роста, «распевание голосом» стекла).

На своеобразное обхождение Оскара с реальностью и вымыслом и на процесс верификации факта проливают свет два тематически разных произведения Грасса — роман «Крыси́ха» (1986) и новелла «Траектория краба» (2002), написанные, как мы видим, намного позднее «Жестяного барабана». Чтобы разобраться в методологии Оскара, необходимо отвлечься от первого романа Грасса и заглянуть в более поздние. В них мы обнаружим следующее.

В «Крыси́хе» Оскар-продюсер с упоением предается размышлениям о послевоенной эпохе, когда вся действительность была обманом, фальсификацией, сводилась к политически продуманной инсценировке. Это время имеет своих героев, и Оскар, будучи одним из них, уверенно называет еще троих: Аденауэра, Мальската, Ульбрихта. Поскольку из этого «триумвирата фальсификаторов» [Кр:41] Аденауэр и Ульбрихт для нас не очень важны, а Мальскат как художественный эталон Оскара, напротив, имеет первостепенное значение, остановимся ненадолго на «деле Мальската». Мальската Оскар считает своим идейным вдохновителем, «родственной душой, даже говорит о нем как о “Великом Мальскате”» [Кр:31]. Более того, возглавляя фирму с символическим названием «Post Futurum», наш автор мечтает снять о нем фильм под названием *Притворщики (Falsche Fuffziger* [Кр:265]). Возможно, чи-

тателю известен скандал, связанный с именем Лотара Мальската, художника-реставратора, получившего 18 месяцев тюрьмы за восстановительные работы в разрушенной во время Второй мировой войны церкви Любека Мариенкирхе. Эксперты никак не хотели признавать фальсификацию, столь виртуозно были подделаны фрески XIII века, пока не поймали на себе взгляды актрисы Ханзи Кнотек и других неожиданных персонажей, которые неприятно заняли свое место среди библейских образов и в лике средневековых святых. Мальскат Грасса, конечно же, несколько отличается от Мальската исторического. Высоко ценимый Оскаром художник «не фальсифицировал, а обеими руками писал воистину в готическом стиле. Кто этому не верит, тому не поможет никакой сертификат» [Кр:105]. Он не столько старается в «Крысех» обмануть реципиента, сколько вступает с ним в игру (кстати, хотя и лукавую, но высокого интеллектуального уровня), словно проверяя его эрудированность, наблюдательность, возможности его восприятия. Заметит ли он в средневековом орнаменте привезенных в Европу после открытия Америки индюшек? А сигарету марки «Юно» за ухом у святого? Узнает ли в Мадонне с Младенцем Ханзи Кнотек, любимую актрису Мальската?

В романе Грасса речь идет не об искусной стилизации ради гонорара и, скорее всего, не о тщеславной демонстрации таланта, а о собственном гротескно-провоцирующем понимании действительности. Мальската, «который наконец-то внес динамику в застывшую картину истории» [Кр:190], Оскар любит еще и потому, что видит его художественное родство с Иеронимом Босхом: Мальскат, по его мнению, как и Босх, обладал достаточным талантом, чтобы в свое время изобразить на отштукатуренной поверхности разных монстров. Впрочем, заметим справедливости ради, когда Оскар предлагает своему кумиру хотя бы в фильме *Притворщики* заменить индюшек в орнаменте фресок на крыс, Мальскат наотрез отказывается.

В «Крысех» о поэтике такой изощренной фальсификации факта будет сказано, что она была «типичной для времени пятидесятых» [Кр:475]. Обратим внимание: под лозунгом «We are the Great Pretenders»⁷ [Кр:457] проходит целое десятилетие, к которому относится написание и автобиографии Оска-

⁷ В данном контексте: «Мы великие обманщики».

ра. Читатель «Жестяного барабана» еще не может знать, что, приближаясь к своему 60-летию, Оскар «не желает подтвердить ни одного эпизода, хотя бы связанного с его участием в обороне Польской почты или с фокусами со стеклом» [Кр:158]. Гротескные приключения маленького барабанщика, вдохновенно выдаваемые за чистую правду в одном романе, в другом сдержанно оспариваются. А это означает, что мемуары — лишь часть «ложной» эпохи, узаконенная исторической практикой подделка, снимающая с Оскара всякую личную ответственность за «другую правду».

Приведем и несколько иную точку зрения на верность фактам и устойчивым представлениям о действительности, излагаемую в «Траектории краба». Несмотря на значительную временную дистанцию между написанием «Жестяного барабана» и «Траектории краба», композиционный подход и метод работы над фактом в них одинаков. В центре внимания оказывается оценочное отношение к документации как отражению исторической реальности при реконструкции прошлого — своего рода аксиология правды.

В новелле главный источник сведений о мире, которому доверяет и Грасс, начавший свой творческий путь со скульптуры и графики, и Оскар Мацерат, сделавший карьеру как видеопродюсер, — это визуальность. Оскар и рассказчик из «Траектории краба», подражая Грассу в «оптической манере»⁸ при написании воспоминаний, одинаково выстраивают свои истории на фотографиях. Фотография и есть зрительно воспринимаемый факт. Кроме того, это документация, хранящаяся до Судного дня в трансцендентном апокалиптическом Архиве, которая любому повествованию должна придать достоверность.

В «Траектории краба» рассказчик⁹, расследуя историю потопления корабля «Вильгельм Густлов» советской подлодкой 30.01.1945, пытается верифицировать размещенную на интернет-сайте текстовую и фотоинформацию. В новелле, как и в «Жестяном барабане», где Оскар сочиняет мемуары, тоже рассматривая или показывая своему санитару фотографии из фа-

⁸ *Ich habe zu viel Respekt vor dem Filmemachen* // Grass Günter. Werkausgabe in zehn Bänden. Bd. 10. — S. 320.

⁹ Рассказчик, которому один таинственный писатель заказал книгу о потоплении корабля, — это не кто иной, как сын Туллы Покрифке, главного демонического женского образа «Данцигской трилогии».

мильного альбома, снимки наделены не только функцией смысловой доминанты, но и используются как структурообразующий элемент: линии действия тянутся от одного снимка к другому. При этом, естественно, все описываемое претендует на историческую подлинность.

В обоих произведениях фотографии трактуются рассказчиками как единственное имеющееся доказательство истинности воссоздаваемых событий, они становятся весомым критерием при выяснении статуса «иллюзорность-реалистичность». Неслучайно подчеркивается особая важность спасения фотоальбома: пассажиры «Вильгельма Густлова» брали их с собой как самый ценный багаж при эвакуации по морю, а Оскар, в тот же самый исторический период, — при эвакуации по железной дороге¹⁰. В первом случае фотографии утонули вместе с людьми, и рассказчик считает невозможным восстановить всю правду о катастрофе; во втором — Оскару удалось «сохранить свое сокровище» [Жб:62], свой «фамильный склеп» со всеми собранными в нем судьбами. Поэтому если новелла «Траектория краба» — произведение о том, как не были написаны воспоминания рассказчика, поскольку ему не хватило фактографического материала, то в романе «Жестяной барабан», напротив, Оскар без труда, ссылаясь то на одну, то на другую фотографию, запечатлел свой жизненный путь. Тем самым Грасс напоминает читателю о принципе, которым принято руководствоваться в системе традиционного мировоззрения: «Мы видим только то, что мы видим. По внешней стороне можно судить не обо всем, но о многом» [Kg:199].

О первых и последних фотографиях Оскар предоставляет читателю обширные сведения. Роман начинается с соотнесения первых эпизодов автобиографии и персонажей со снимками: приключения деда Коляйчека, поджигателя, завершаются анализом парадного портрета деда в образе пожарного; в групповых снимках намечаются отношения между матерью Оскара и его обоими предполагаемыми отцами. Кроме того, в семейном альбоме можно найти остальных героев воспомина-

¹⁰ Эту тенденцию можно проследить и в других произведениях. Например, в романе «Собачьи годы» среди самых необходимых немногочисленных вещей при переезде героя в первую очередь упоминается фотоальбом, а в пьесе «Наводнение» («Hochwasser», 1957) родственница Ноя, помешанная на фотографиях, пытается спасти от потопа семейные альбомы.

ний: друзей семьи (некоторые из них сняты на потопленном в «Траектории краба» пароходе «Вильгельм Густлов»), самого Оскара и его братьев в разные годы жизни.

Жаль только, вскользь замечает Оскар, что нет фотографии, изображающей Коляйчека поджигателем, каковым он романтично фигурирует в мемуарах, обеспечивая завязку затейливой истории (ведь именно поджигатель, спасаясь от полицейских под юбками бабушки Оскара, положил начало его родословной), а не обычным, вполне «реалистичным», пожарным. Тут Оскар чувствует себя даже немного скованным и виноватым перед воображаемым читателем из-за того, что ему приходится быть голословным и опираться не на доказательство факта существования деда-поджигателя, а на снимок (Коляйчек в униформе пожарного), иллюстрирующий противоположную, самую обыденную сторону правды. Здесь читателю пора насторожиться.

Ситуация с аналитическим привлечением документального материала постепенно усложняется: объявив в начале романа, что жизнеописание базируется исключительно на достоверных фотографиях, Оскар незаметно перестает ссылаться на каждый отдельный снимок. Между тем мемуары наполняют все более фантастические приключения и сверхъестественные явления: Оскар останавливает свое развитие, отказывается от человеческой речи, предпочитая ей жестяной звук барабана, обнаруживает удивительную способность резать своим голосом стекло, искушает Христа и нарекает себя его преемником. А где же, спросим мы, снимки, на которых благодаря Оскару, из прихоти барабанящему под трибунами, рассеивается парад нацистов? Ведь доподлинно известно, что почти все зрелищные мероприятия той эпохи всегда различными способами снимались на пленку. Или разве можно предположить, что семейный врач, который наблюдал отстающего в физическом развитии героя и во время посещения которого Оскар уничтожил своим голосом всю заспиртованную коллекцию «змей, жаб и эмбрионов» [Жб:88], не поместил в журнал «Врач и мир» вместе со своей сенсационной статьей и вид руин кабинета? По всей видимости, имея дело с автобиографией Оскара, следует исходить из того, что такие (или почти такие) снимки в его альбоме были, даже если о них нигде не идет речь. В конце концов, мемуарист не обязан каждый раз прерывать свою историю для анонсирования следующего кадра. Это пра-

во повествователя. Право читателя в то же время — собрать достаточно доказательств того, что мемуары Оскара гротескны и фантастичны, поскольку принадлежат перу игривого параноика, проходящего курс лечения. Чуть ли не каждая литературоведческая интерпретация начинается с анализа первой, надо признать, весьма колоритной, фразы романа: «Не скрою: я пациент специального лечебного учреждения» [Жб:23]. Действительно, в поведении Оскара много странного, взять хотя бы, к примеру, преследующих его повсюду полицейских агентов и Черной Кухарки, от которых он в психиатрической лечебнице, по собственному убеждению, и скрывается. Не одной ли природы полицейские Оскара и полицейские его деда-«поджигателя»?

И все же вряд ли для определения гротескной перспективы повествования первая фраза романа имеет бóльшую значимость, чем глава «Фотоальбом». На наш взгляд, гораздо важнее тот факт, что Оскар, преобразователь существующей картины мира, погружен сам и погружает читателя в искаженное пространство — фотореальность. Восприятие Оскара-автора, пусть даже в данный момент и пациента, — это восприятие фотографа. Первые, внешние, признаки такого проникновения в другой, двухмерный, преимущественно черно-белый мир, содержатся уже в указании Оскара на его трепетное отношение к альбому. Все годы с момента бегства из Данцига Оскар берег его — доставал, рассматривал, подклеивал, клал себе под голову и даже прижимал к груди, то есть в буквальном смысле слова приближал к себе другую действительность и ощущал себя с ней гармоничным целым. Оскар то и дело листает альбом, пополняет его новыми фотографиями и, подчиняясь своей «тяге ко всякой запутанности» [Жб:63], по собственному желанию связывает и чередует жизненные эпизоды, раскрывающие содержание снимков. Обратим внимание на странную точность: воздавая хвалу объективной реальности, Оскар указывает количество страниц — 120, причем на каждой странице «одна подле другой, одна под другой, прямоугольные, тщательно распределенные [...] приклеены фотографии, по четыре, по шесть, а иногда всего по две» [Жб:63]. Педантичный читатель имеет возможность прикинуть, сколько снимков в таком случае будет насчитывать альбом — примерно пятьсот; столько же листов бумаги Оскар собирается использовать для изложения своей истории.

Снимки размещены в хронологическом порядке. Временная последовательность здесь очень важна, так как она соответствует традиционным представлениям о семейном альбоме, подчеркивает желаемую правдивость биографии Оскара. Кроме того, она позволяет Оскару-художнику проследивать стилистические изменения фотографии в зависимости от смены художественных эпох: начиная с художественного фото рубежа веков, задерживаясь на появлении любительских снимков и заканчивая фотоколлажами современности. Не без основания может даже показаться, что Оскара интересует типология фотографии разных исторических периодов. Однако все его весьма трезвые и даже любопытные рассуждения о том, что тип мужских лиц в начале XX века выгодно отличался от женских, зато в двадцатые годы, наоборот, мужчины принимают «трафаретный вид» [Жб:67], а женщинам свойственна печать мировой скорби; и его интерес, проявленный к течению моды, мундирам и прическам, — не экскурс в историю костюма и не бесстрастные искусствоведческие наблюдения. Это уже свершившийся переход в рамки фотодействительности, в которой мир представлен читателю через детальный анализ отдельного двухмерного изображения (подчеркнем, двухмерность не следует понимать буквально).

Всю сущность человеческого бытия Оскар переносит на выбранную им модель реальности, которая в своем наглядном виде отличается даже большей упорядоченностью, чем хаос повседневного мира. Барочное представление о Боге, раздающем роли людям-актерам, Оскар модифицирует в Бога-фотографа, «прилежного фотолюбителя» [Жб:63], который, призывая человека в жизнь, снабжает его снимками, как свидетельством о рождении, продолжает на протяжении всей жизни человека наблюдать его сверху, делать его изображения в «крайне укороченном ракурсе при более или менее удачном освещении» [там же]. Этот божественный альбом, в котором собрана вся информация, — прообраз семейного альбома Оскара. Упоминание Господа, руководящего фото-процессом, — не просто пафос Оскара, это указание на художественную позицию рассказчика, которая, в свою очередь, по барочной традиции¹¹, досталась ему от автора Грасса: вся жизнь — это бесконечное число сцен, кем-то увиденных,

¹¹ См.: Михайлов А.В. Языки культуры. — С. 131.

кем-то на свой лад изображенных и кем-то потом, вероятно, рассматриваемых. Каждый снимок в этой серии — отражение калейдоскопичности и раздробленности мира: «в отдельном, почти по научному принципу изолированном эпизоде, реальность предстает расколотой на обособленные кадры»¹². Эта несколько зашифрованная кадровая мозаика, сбивающая с толку читателя и отвлекающая его от идейного кредо, и составляет основу бытия Оскара, как писателя, так и видеопро-дюсера.

Глаз «помешанного на деталях»¹³ Оскара имитирует на протяжении всего повествования объектив камеры (в «Жестяном барабане» — фото-, а в «Крысех» — видеокамеры), той же функцией наделено и смотровое отверстие в палате, предназначенное для санитаря, вечного «соглядатая за дверью» [Жб:23]. Через этот оптический механизм Оскар воспринимает мир и через него же ощущает воспринимаемым себя. Кроме того, он обеспечивает необходимый для философствований Оскара темп. Глаз Оскара и выделенный им из повседневной картины четырехугольник «удерживает момент времени, благодаря этому удастся уловить и выразить сущность этого момента»¹⁴, то есть движение камеры и есть движение романа. Правда, преимущественно в эти удержанные Оскаром моменты он видит что-то совершенно несуразное. Ведь тот факт, что он воспроизводит в мемуарах вторичную действительность, — это только полправды.

Читатель, безусловно, уже успел заметить, Оскар, этот борец с «редуцированным восприятием», тем не менее — «недоросток» во всем, воплощение узости и малости, поглощающая самое себя черная дыра. Этот полноценный карлик по своему типу личности невероятно мелочен, он лишен не только физического роста, но и какого бы то ни было духовного и душевного размаха. Лишен он и панорамного восприятия. Его глаз, как объектив камеры и как глазок санитаря, ограничивая Оскара исключительно оптическим путем познания, не может охватить реальность во всей ее целостности и разнообразии, не может постичь ее причинно-следственной логики, обобщить и упорядочить множество взаимосвязей. Мы не преуве-

¹² *Richter Frank. Die zerschlagene Wirklichkeit. Überlegungen zur Form der Danzig-Trilogie von Günter Grass. Bonn: Bouvier, 1977. — S. 60.*

¹³ *Ibid.*

¹⁴ *Gerstenberg Renate. Zur Erzähltechnik von Günter Grass. — S. 38.*

личим, если скажем: голос Оскара-персонажа режет стекло так же, как глаз Оскара-автора — окружающую действительность. В этом смысле и голос, и глаз одинаково разрушительны и с равным правом должны быть отнесены к гротескным способностям. Поэтому любая картина мира — и историческая, и вторичная, то есть уже готовая визуализированная на фотоснимке, в том числе и чужом, — будет одинаково разрушена и преобразована Оскаром в собственную иконографическую систему, основанную на перераспределенной взаимосвязи отдельных кадров. Любовь Оскара к факту, и особенно к его деталям, приводит к тому, что они, попадая в фокус из периферийной сферы, тут же приобретают значимость. Тем ярче будет эффект гротеска, чем мельче или бледнее были нюансы факта. Прибавим к этому принцип кадровой рамки и отсутствие аналитической метафорики. Оскару, воплощающему антилогос, чужда и речь, и привычная человеческая рефлексия. Поэтому, работая над фактом, он не отсылает читателя своих мемуаров к абстрактным понятиям и явлениям, которые он имеет в виду, а сразу вводит их в свой текст, как полноценные детали, осязаемо или акустически воспринимаемые объекты. Действительно, «в системе противоречиво приведенных доказательств факт кажется единственной точкой опоры, остающейся в распоряжении читателя»¹⁵, однако опора эта иллюзорна, призрачна, а искусственная перегруженность факта смыслами делает его весьма уязвимым и ненадежным.

Это объясняет, почему Оскар всегда окружен лицами, предметами или явлениями только в том виде, в каком они полностью вписываются в его представления о бытии. Вымысел рассказчика основан на выбранной грани факта и кажется поэтому в некоторой степени относительным. Своей изощренной, почти документальной наблюдательностью, свойственной пикарескному персонажу, Оскар-автор всякий раз пытается отвечать требованиям «реалистичности», избегая любой субъективности: «для наблюдателя так же ничто не остается скрытым, как и для всемогущего Бога»¹⁶, следовательно, на-

¹⁵ Ibid. — S. 68.

¹⁶ *Triefenbach Peter*. Pikarescher und satirischer Roman // Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte in zehn Bänden, hg. von Horst Albert Glaser. Bd. 3: Zwischen Gegenreformation und Frühaufklärung. Späthumanismus, Barock 1572–1740. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuchverl., 1985. — S. 350.

блюдение — привилегия, прежде всего, Господа-«фотолюбителя», и Оскар, самозванный «преемник», находит другую сторону правды, не отрываясь от факта, лишь тщательно перебирая его грани.

В романе Грасса есть прямое указание на то, что фотоизображение самых немыслимых и невообразимых событий действительно могло существовать в альбоме рассказчика, как, впрочем, и все остальные подобные подтверждения реалистичности его автобиографии. Это профессиональный подход к одному из ранних снимков Оскара, на котором он «чуть наискось возлежит на шкуре [...], с усилием поднимает круглую, как шар, детскую головку и глядит на потенциального наблюдателя блестящими глазами» [Жб:74]. Рассказчик педантично сообщает, какой был выбран тон кадра, как падал свет, каково было расположение маленького Оскара в кадровой рамке.

«Можно было бы сказать: фотография — как все детские фотографии. Но посмотрите, пожалуйста, на мои руки, и вам придется признать, что мое первое изображение принципиально отличается от бесчисленных изображений, в равной мере демонстрирующих по разным альбомам очарование детства: я лежу со сжатыми **кулаками**. Не пухленькие пальчики-сардельки, которые самозабвенно, повинувшись хватательному инстинкту, играют космами медвежьей шкуры, а серьезно сжатые маленькие хваталки парят по обеим сторонам головы, вечно готовые в любую минуту опуститься, задать тон. Какой, спрашивается, тон? Да барабанный же!»

Вспомним реакцию Оскара на руки скульптурного Младенца Иисуса во время искушения в церкви:

«Мой двойник вздымал обе длани и сжимал их в **кулак** таким манером, что туда можно было бы без труда что-нибудь засунуть — мои барабанные палочки, к примеру; догадайся скульптор это сделать, прикрепи он вдобавок к розовым бедрам мой красно-белый барабан, из Иисуса получился бы я [...]]» [Жб:168].

Рассказчик Оскар в своем детальном описании четко разграничивает сферу реального и воображаемого, правда, жела-

ние трансформировать одно в другое столь велико, что этот переход уже намечается.

«Покамест его нет еще в поле зрения, его, который при свете лампочек был мне обещан к третьему дню рождения, но для специалиста по **фотомонтажу не составило бы ни малейшего труда приделать соответственное, то есть уменьшенное изображение детского барабана, не предпринимая никаких изменений в моей позе.** Пришлось бы разве что убрать глупого и ненужного зверя.

Он и без того выглядит как чужеродный элемент в этой, в общем-то удавшейся, композиции [...]» [Жб:74].

Этим признанием рассказчик выдает свою страшную тайну. Монтаж — это то, где сходятся реальность и фикция, на время соединяются мемуарист и персонаж. Оскар — опытный «специалист по монтажу», его глаз безошибочно определяет, какие элементы разбитой им картины мира можно соединить, чтобы получилась другая, поливалентная, действительность. И в этом занятии Оскар не остается теоретиком, он практикующий «специалист по монтажу», о чем он, кстати, тоже сообщает в самом начале романа, хотя уже после того, как взялся за сочинительство.

Если восстановить ход написания воспоминаний, учитывая приведенные в романе факты, то получится следующее. Автор Оскар любит фото- и кинопродукцию, навещающий-ся к нему в клинику его приятель Клепп также фанатически предан этому визуальному искусству. Их дружба предусматривает некий ритуал, имеющий все признаки фотоигры, а на самом деле объясняющий природу гротеска и «поливалентной правды» в мемуарах Оскара.

Оскар и Клепп постоянно позируют фотографам, печатают фотографии и посещают волнующие их до глубины души киносеансы, после которых, чтобы осознать свои эмоциональные переживания и свои духовные изменения, они непременно делают срочное фото на паспорт. Собственная фотография — путь познания самого себя. Оскар с восторгом изображает их обхождение со снимками, манипуляцию со смыслами, тот творческий процесс, в котором задействованные «пассивные и нейтрализованные» [Жб:66], ничего не выражающие образы реального мира превращаются в фиктивные, художественные.

Это и есть, по признанию Оскара, «игра в монтаж»: снимки кромсаются ножницами, из них вырезаются отдельные элементы и совмещаются по воле и прихоти Оскара и Клеппа. Причем расчлняются и склеиваются не только части собственного портрета, но и происходит заимствование деталей друг у друга. Как следствие, на свет производится целый легион чудовищ. Это совершенно безобидное — или болезненно-маниакальное — увлечение перестановкой смыслов (а привлекает она не только Оскара, но и многих других персонажей Грасса) может рассматриваться как провозглашение художественного принципа, на котором основаны мемуары Оскара.

Итак, мы присутствуем на демонстрации того, как рождается знаменитый гротеск Грасса: из разных образов составляется один — поливалентный, опровергающий все нормальные представления о мире, хотя исходный материал — в «Жестяном барабане» это фотографии — фантастической природы не имеет. Оттого что Оскар и Клепп меняют заблаговременно вырезанные из снимков носы и уши местами, ни носы, ни уши не приобретают другого внешнего вида. Другим становится их назначение, образ их обладателей и тот мир, в котором созданные уродцы ведут, по глубокому убеждению Оскара, свое «более счастливое существование» [Жб:66]. Оскар даже с чувством авторского тщеславия отдает себе отчет в том, что искусственно созданный автобиографический герой — «поистине сказочное создание, единственный в своем роде зверь» [Жб:436], «несомненно комплексный патологический случай; не органически-живой образ с миметическими качествами, а многогранная синтезированная фигура, смонтированная из разнородных элементов»¹⁷. В получившемся в результате фотомонтажа образе «единственного в своем роде зверя» главное — присутствие того характера документальности, который несет фотография, подтверждающая, в соответствии с расхожей философией здравого смысла, факт реальности. Семейный альбом рассказчика не только символ правды, но и ее подмена. Оскар демонстративно опирается на достоверный материал, вот только повествование не становится от этого правдоподобным.

Рассказчик, подробно описывая в начале романа способ создания гротескного пространства, распространяет этот ме-

¹⁷ *Mayer Gerhart. Günter Grass: Die Blechtrommel. — S. 332.*

тод на все имеющиеся в его альбоме пятьсот снимков, в том числе и на художественные фотопортреты предков. Все картины, рисуемые мемуаристом Оскаром, существуют в виде фотографий, изрезанных и склеенных. Коляйчек-пожарный не удостоился снимка Коляйчека-поджигателя по одной причине: мы застаем Оскара в момент творческого планирования, пересоздания образа, когда фотография пожарного в ее первоначальном виде еще принадлежит реальной действительности.

Происхождение гротескных историй, безусловно, меняет читательский ракурс прочтения «Жестяного барабана». Однако вспомним, что в гротескном образе Оскара были досадные бреши. Например, распеваящий любое стекло голос был бессилен против витражей в церкви. Так что, скорее всего, должны быть и действительно «несуществующие» фотографии, действительно отсутствующие в альбоме рассказчика, «ибо самые гадкие снимки существуют лишь в воображении, а сделаны никогда не были или хоть и были сделаны, но не были проявлены» [Жб:64]. Эти «гадкие снимки» — прежде всего, напоминание о пережитом позоре в церкви Сердца Христова, когда искушение Оскару не удалось и отказал голос. Вот они: Младенец Иисус с надетым на него барабаном и с барабанными палочками в руках, а перед скульптурной композицией коленапреклоненный Оскар, требующий от Христа чуда — барабанной дробы, признания Себя жестяным Логосом.

«Гадкие снимки, существующие лишь в воображении», подтверждают, как и «ложные пятидесятые», неидентичность двух Оскаров. Гротескная церковь и разоблачающий мир супергерой — в голове нашего мемуариста и на его бумаге, в «реальности» же он обычный «специалист по монтажу», коварный и желчный, возможно, с психическими отклонениями. Надо сказать, что во всех эпизодах романа автор Оскар отрывается от надоевшей ему обыденности в разной степени, где-то даже не без кокетства обвиняет самого себя в «преувеличении [...], а то и вовсе во лжи» [Жб:284].

И все же: если совершенно очевидно, что Оскар-«лжепророк» — выдумка, как быть с Оскаром-автором, лишенным сверхъестественных талантов? Как соединить два образа в один? Ведь обе реальности, в которых протекает творческая и фиктивная жизнь Оскара, не существуют отдельно друг от друга, как бывает всякий раз, когда мы говорим о художнике и создаваемом им произведении. Рассказчик, «намеренный

держаться правды» [Жб:284], элегантно решает эту проблему. Он приближает образ своего мемуарного героя к своему собственному, актуальному в момент сочинительства, добавляя лишь пару биографических штрихов, которые должны читателю все сразу объяснить и все поставить на свое место. Вот наш мемуарист Оскар на койке в лечебнице: у него нет его удивительного, режущего стекло голоса и он не похож на трехлетку. Уже нет и уже не похож, внушает нам Оскар в своих полных горечи признаниях, напрасно уповая на сочувствие читателя. У Оскара и правда наблюдается нарушение роста, но облик очаровательного трехлетнего малыша, двойника Младенца Иисуса — это, пожалуй, сильно гиперболизированная клиническая картина. Чтобы оправдать свою настоящую внешность, Оскар вводит в автобиографию эпизод, в котором под конец Второй мировой войны вновь формируется его воля к росту: угробив отца, он бросается в вырытую могилу, как раньше бросался в погреб, под столы и юбки. По представлениям Оскара, сумрачный мир таинственным образом влияет на его природу и каждый раз меняет в ней определенный настрой. Оскар быстро растет, причем под выкрикиваемые кладбищенским дурачком библейские цитаты, но сильное искривление позвоночника не делает из него красавца. Тогда же пропадает и голос. О потере необычного голоса Оскар многословно жалеет, словно справедливо подозревая читателя в недоверии. Ведь теперь он никого не сможет убедить в том, что голос был, но исчез. Вот и вся правда о фотографиях семейного альбома Оскара Мацерата, да и вообще всех архивных альбомов в творчестве Грасса.

Если читателю не удалось обнаружить в этой литературной и бытийной путанице, в коварно-игровом переплетении факта и фантазии автора однозначной правды или однозначной лжи, то цель Гюнтера Грасса достигнута. В любом случае читателю стоит скептически относиться к существованию документально подтверждаемой действительности, к тому, что традиционно считается неоспоримым и абсолютно достоверным, прежде всего, к фотографиям — основной документации апокалиптического Архива. Этот исторический фотоматериал, хотя и подлежит изучению, вряд ли поможет правдоискателям и исследователям прошлого.

В итоге, должен догадаться читатель, не имеет значения, исчезли альбомы Третьего Рейха в пучине Балтийского моря

или были спасены умелыми руками какого-нибудь «специалиста по монтажу». Так или иначе, заключенная в них правда будет «другой», ложной, амбивалентной.

4.1.2. Мир как театр пугал

Театральщина, гамлетовская болтовня, актерство!

Все пугала сотворены [...] с оглядкой на людей и богов.

(Г. Грасс. «Собачьи годы»)

В творчестве Гюнтера Грасса выдуманные персонажи, как и реальные люди, нередко продолжают существовать в своих учениках и последователях, если, конечно, в них есть чему учиться и чему следовать. У кого в таком случае, как не у Оскара Мацерата, начинающим представителям гротескного искусства стоит заимствовать бытийно-эстетические принципы? Вот и Эдди Амзель, герой-рассказчик романа «Собачьи годы», имеющий намерение «на опасную продуктивность мира ответить своей продуктивностью» [Сг:220], «брал уроки — у коекого, кто всю жизнь не покладал рук, барабанил по лакированной жести» [Сг:121].

Вдохновленный примером Оскара, Амзель также составляет мемуары, хотя и прибегает при этом к помощи безымянного фиктивного авторского коллектива, в который кто только не входит — даже тряпичные огородные монстры! Как и в «Жестяном барабане», исходным материалом и творческим импульсом для написания воспоминаний становится «книга в картинках»¹⁸ — на этот раз не фотоальбом, а с раннего детства аккуратно заполняемый рисунками и подписями к ним дневник рассказчика, не претендующий, в отличие от альбома, на отражение исторической реальности. Эту рабочую тетрадь Амзеля можно считать научно-методическим пособием по созданию гротеска, в нем отражены основные положения теории искусства подрастающего художника, главные из которых ориентированы на насильственное соединение форм безобид-

¹⁸ См.: *Auffenberg Christian. Vom Erzählen des Erzählens bei Günter Grass. — S. 21.*

ной повседневности и выбранных для них мировоззренческих концептов. Наивно и как-то неуклюже сформулированные максимы Амзеля выдают в нем деревенского философа-созерцателя: «Модели следует преимущественно заимствовать из природы» [Сг:54]; «Все, что поддается набивке изнутри, принадлежит природе, включая, допустим, куклу» [там же]. Однако первое впечатление пасторальности обманчиво. Амзель, ученик Оскара, наделен даром наблюдения за окружающим миром и имеет навык «выхватывать из гуши бытия» [Сг:41] наиболее определяющие его суть детали, благодаря чему его произведения «казались живыми, да они и были живыми, стоило чуть подольше на них посмотреть». Деревенский философ при этом не прикрывается детской непосредственностью, которая, смешивая хаос и гармонию, служит Оскару игровым оправданием. Ученик Оскара действует со всей серьезностью и самосознанием художника. На одной безошибочно подмеченной черте и собирается фантастическая, «живая», модель Амзеля.

Амзель, как и подобает персонажу Гюнтера Грасса, выбирает весьма своеобразный жанр — монтирование из старого ветхого барахла разного рода ужасов, птичьих пугал, способных, по его мнению, выявить «многосложности реальной жизни» [Сг:41]. Корни оригинального искусства Амзеля в общем-то следует искать в многовековой традиции кукольного балагана, в котором кукла (по словам Амзеля, «принадлежащая природе»), будучи стилизованной под сугубо определенный тип или характер, одновременно наделена аурой многозначности. Мастера пугало-марионетку, обыгрывающую одну конкретную черту, Амзель всего лишь немного утрирует изначально заложенное в ней преувеличение, в результате чего марионеточный театр становится нарочито гротескным. Человек же в нем обречен быть не просто бездушной марионеткой, а пугалом, чудовищем, самым омерзительным созданием.

В аллегорическом мире Амзеля пугала мультифункциональны. Задуманные как банальное устрашающее средство против птиц, они проходят несколько стадий в своем смысловом продвижении, обозначая каждый раз более абстрактное, метафизическое восприятие человека и истории. Восходя от пугального примитивизма к более широкому охвату человеческой сущности, Амзель совершенствует свои произведения технически. Так последовательно раскрывается их философ-

ское содержание и видоизменяется их воздействие на окружающих: естественный, примитивно-рефлекторный ужас, испытываемый людьми и животными в начале, переходит в расцвете творчества нашего героя в интеллектуально-экзистенциальную растерянность перед непостижимым кошмаром трансцендентности. Одновременно эти стадии становления, а также и композиционные части романа, соответствуют принципу построения и времени-пространству триптиха Иеронима Босха «Сад наслаждений»¹⁹ («Garten der Lüste», 1503–1504). В этом романе Грасс еще не ссылается на источник прямо, как это будет в «Крысех», но параллель с Босхом заметить нетрудно.

Основная в творчестве Грасса концепция «разрушенного образа человека» закладывается уже на первом, детском, этапе, когда Амзель формулирует программную «пугалотворческую» максиму: «пугала создаются по образу и подобию человеческого» [Сг:43]. Человек, как мы уже не раз видели и еще увидим, занимает в творчестве Грасса в своем бездуховном, плотском, падшем, интеллектуально-изошренном начале место Бога, сам становится богом. Этот подход при сопоставлении с первой частью босховского триптиха (сотворение Адама и Евы на фоне райского Сада) приобретает сразу зловещий, макабрический смысл, который утрируется по ходу повествования. Как пугало подобно венцу творения, так и мальчик Амзель уподобляет себя Творцу. Питая особый интерес к истории Германии, юный «специалист по монтажу» обращается к воспроизведению классических, типичных фигур — прусских воинов в колоритных мундирах. Этот период характеризуется узнаваемостью повседневной действительности. Изображение человека почти миметически конкретно: в пугалах, при всем их должном устрашающем виде, проступают портреты жителей деревни Амзеля.

Амзель, искушенный созерцатель, не фантазирует, ничего не придумывает, не фальсифицирует, как это делал учитель Оскар Мадерат во имя создания «более счастливых существ». Он лишь интуитивно улавливает присущую человеку и эпохе

¹⁹ В работах В. Френгера (Wilhelm Fraenger, «Das Tausendjährige Reich», «Тысячелетнее царство», 1947), трактовавшего изображенное Босхом в смысле хилиазма — тысячелетнего царствования Христа до Страшного суда, и В. Кайзера («Das Grotteske in Malerei und Dichtung», 1957) триптих называется «Das Tausendjährige Reich», и только его центральная часть — «Сад наслаждений».

иррациональность и еще неосознанно начинает предполагать абсурдность и угасание, истощение человеческой натуры. Гротеск этой фазы имеет наивный, древний эмблемный характер, повторяет орнаментальные формы и основан пока на использовании природных и бытовых объектов, на пугающем все живое «сращивании человека и дерева» [Сг:63]. Существенной чертой, на этом этапе однозначно выступающей на первый план и несколько затушеванной после, будет противопоставление искусственно смонтированных ужасов (пугал) и естественного и живого мира (птиц, животных, детей). Природа в необъяснимом смятении отступает перед продуктами пугального творчества человека, перед невесомыми и подвижными страшными фантомами истории, искаженными и мифологизированными. При этом Амзель далек от философствования и социальной критики, он созидает совершенно стихийно, доверяя исключительно своему визуальному опыту: пока это *l'art pour l'art*.

Творческий апогей детской стадии — Большая Птица Долбоклюй, монстр, наводящий ужас на небо и землю, квинтэссенция всех проявлений жуткого, символ, определивший цель дальнейшей деятельности героя. Предавая огню по требованию жителей деревни это чудовище, сконструированное из не раз использованного в пугальном искусстве старого хлама, Амзель планирует создание совершенного пугала — «прапугала» [Сг:646], вечно «горящего *Perpetuum mobile*» [Сг:108] — «птицы, которая беспрерывно горит, но никогда не сгорает» [Сг:107], которая «вечно, по самой природе своей, апокалиптической и декоративной одновременно, горит, полыхает и стреляет искрами» [там же]. Этот пугальный и апокалиптический бог, стоящий во главе пугального космоса, должен стать ответом, а возможно, и вызовом, предвечному ветхозаветному Богу.

Второй этап творчества Амзеля выводит его малое «пугалостроение» [Сг:102] на иной уровень — профессионально театральный, с выраженными художественными установками, обобщающий результаты отдельных наивных экспериментов и наблюдений. Детское восприятие действительности в виде неиссякаемого динамичного вихря «одержимых танцевальным демоном» [Сг:106] пугалообразных существ, снабженных единственным в своем роде каркасом и нехитрым механизмом, делает Амзеля драматургом: балетмейстером, художни-

ком-декоратором и даже самым исполнителем в задуманной им постановке. Тем самым персонаж осуществляет свою деятельность в стилистике барочного *Gesamtkunstwerk*, а бытие, буквально перемещаясь на сцену, уже эксплицитно функционирует как *theatrum mundi*.

Достигнув успехов в графике и живописи, усовершенствовав технику подчеркивания карикатурных сторон, Амзель погружается в работу над театральной мистерией об изгнании из Рая — балетом *Птичьи пугала*: подбирает актеров, музыку, обдумывает хореографию, а главное — формирует пугальный состав и создает декорации. Пугала этого этапа — не просто смонтированные из выброшенного ненужного старья кукольные чудовища, теперь это сложно устроенные механизмы с запрограммированным набором характерных движений и жестов.

По-прежнему интересуясь историей мундиров, Амзель моделирует воинов современности — нацистов. За формулой «мир как театр» стоит также и совершенно конкретная задача персонажа: показать Третий Рейх как «Сад наслаждений» (центральная часть триптиха Босха), Сад земного распутства — гротескный театр страшных фантомов и теней. Зная догматическую эрудированность Гюнтера Грасса, вероятно, можно предположить и более сложное понимание взаимосвязи творчества Амзеля и триптиха Босха — в смысле концепции Вильгельма Френгера: хилиастическое изображение Тысячелетнего царства Христа как Тысячелетнего, а точнее, Третьего, Рейха (*Reich* — царство, империя), своеобразной пугальной идиллии, где пугала — наиболее подходящий вид масок для представления нацистской эпохи, с одной стороны, и для едкого осмеяния эсхатологических католических взглядов, с другой. Так или иначе, конструкты этого творческого периода Амзеля воплощают основное свойство марионетки — «непредназначенность для изображения сложных духовных процессов»²⁰: вымуштрованность, отсутствие естественных человеческих реакций и приводимость в действие исключительно с помощью третьего лица. Изобилие символики, костюмированные униформами (в основном, мрачно-коричневыми) пышные парады, отработанные до автоматизма движения ассоции-

²⁰ *Sandig Holger*. Die Ausdrucksmöglichkeiten der Marionette und ihre dramaturgischen Konsequenzen. Diss., München: Ludwig Maximilian Universitätsverl., 1958. — S. 30.

руются у Амзеля с макабрической ритуальностью и барочной карнавальной зрелищностью и переводятся им в плоскость театральности выразительности.

То, что после долгих репетиций происходит на сцене, соответствует безумному торжеству фантастических призраков Босха в «Саду наслаждений» и предполагает земную жизнь человека. Место действия пьесы Амзеля — сад, и Амзель исполняет партию Садовника, в образе которого, по всей видимости, повзрослевший артист воплощает, как и прежде, хозяина Сада, Творца, Бога. Постановка переполнена сложной символикой, которая уже не требует однозначного толкования, а обрушивается на зрителя всей совокупностью своих гротескных и подчас бессмысленных элементов. Конец балета, заключительная метаморфоза Бога-Садовника, усиливает эффект утрированно мрачной демоничности: злой Бог преображается, обнаруживает в себе сатану.

«По замыслу это должен был быть сюжетный балет с масками, щебечущими машинами и самодвижущимися автоматами по большой и волшебной сцене» [Сг:399] — под барочную смесь Генделя и Скарлатти. Сад злого садовника страдает от птиц. Садовник нанимает пугало, в которого влюбляется его дочь. Во втором акте это молодое прыгучее пугало оказывается начальником всех птичьих пугал и правителем подземного мира. Под землей творится невообразимое. «Там у них скачущая процессия, тут они собрались на свое пугальное богослужение и приносят на заклание старую шляпу. [...] Тут огромными насекомыми бродят многочисленные вешалки. Платяные шкафы изрыгают целые правящие династии вместе с их придворными карликами и шутами. И вдруг все превращаются в ветряные мельницы [...] Чей-то задушенный визг. Десять монахов дружно рыгают. Десять монахинь дружно пердят. Козы и лилипуты блеют. Дребезг и шкрябанье, чавканье и ржание. Шелк гудит. Бархат шуршит. Кто-то на одной ноге. Двое в одной юбке. В штанах, как в кандалах. Под парусом и в шляпе. Вываливаются из карманов. Размножаются в картофельных мешках. Арии, закутавшись в шторы. Желтый свет сочится сквозь швы. Головы без туловищ. Светящаяся голова-попрыгушка. Передвижные крестины младенца» [Сг:399–400]. Бежавшей от садовника девушке удастся вернуться обратно. Садовник ее не принимает, она «не хочет больше жить, но и умереть не может» [Сг:401]. Тогда «на

сцену вываливается нечто совсем уж несообразное, тащит на себе, поддерживая клешнями бесчисленных пугал, пустую птичью клетку невероятных размеров» и «заглатывает в клетку дочку садовника». На опустевшей сцене злой садовник взмахивает руками — и птицы в страхе разлетаются: садовник сам превратился в пугало.

Гротескной мистике, однако, не суждено увидеть свет рампы: разрушительное воздействие на зрителя предполагается таким сильным, что оно (как режущий стекло крик Оскара, как вызвавшая пожар пламенная речь курьера Вуттке из «Долгого разговора») достигает материального воплощения — в театр попадает бомба, уничтожает реквизиты и калечит актеров. Ужас эстетический, художественный, становится ужасом реальным.

Последний этап пугалотворчества Амзеля, обыгрывание третьей части триптиха Босха — Ада, предусматривает переосмысление предыдущих фаз в ином ключе: он демонстрирует, что философская концепция ученика Оскара, сформированная еще в детстве, не претерпевает существенных изменений и все художественное становление носит скорее технический, формообразующий характер. Осваивая все новые возможности исполнения, Амзель последовательно идет к одной цели, детской мечте — подземной пугальной трансценденции как изнанке бытия. Структура пугального мироздания, аллегорически выведенная на сцену, сохраняется на итоговой стадии уже без какого бы то ни было прямого соотношения с театральной модальностью. Изображенное в постановке царство теней и кошмаров Амзель создает на самом деле — и в буквальном смысле под землей. Что казалось сначала театром масок и балетной фантазией, оборачивается в дальнейшем реальным, хотя и метафорическим фактом. Гротеск заведомо фикционального, вымышленного, что типично для театра, неожиданно переносится в сферу привычного и обыденного — сферу бизнеса, промышленного производства. Такой перенос, возможно, вызовет у читателя ретроспективную реакцию на балетный кошмар уже как на вполне естественное явление, а не страшную метафору или аллегорию.

«Устремленные пугалотворческие искания» [Ст:59] заканчиваются серийным изготовлением пугал в глубоких шахтах для экспортных продаж, где Амзель, шеф фирмы, продолжает

играть роль пугалона начальника, анти-Бога из своей страшной пьесы. Подземный мир героя, его так называемое «горное дело» [Сг:674] — сложная многоуровневая система, пародийно моделирующая горный мир и существующая параллельно с босховским и дантовым адом, — достигает здесь высшей степени символичности. Словно следуя библейскому завету, Амзель, лишившийся из-за «смеховой травмы»²¹ Третьего Рейха, исключавшего любые двусмысленности, всех своих зубов, воздает тридцатью двумя кругами кукольного ада за каждый выбитый нацистами зуб. Пугала-маски подземных уровней аллегорически воплощают определенные тонкости марионеточной эпохи. Здесь выставлены напоказ отдельные страсти и даже целые идеологии человечества, однобоко гиперболизированные и низводящие индивида выбранной типизированной чертой до карикатуры, схемы, где его «безжизненная оболочка»²² заполнена любым произвольным содержанием.

Амзель, точь-в-точь как Вергилий, проводит друга детства Матерна, кстати, некогда участвовавшего с другими нацистами в пресловутой расправе с Амзелем и его искусством, по всем кругам своих подземных владений. На мытарствах царит безумие, здесь пугала истязаемы теми же способами, каковыми достигали в земном Саду (надо понимать, Третьем Рейхе) успехов, прежде всего, карьерного. Персонажи балета классифицированы и распределены по тематическим камерам, которые соответствуют шкале запросов человеческой души и духовности: сначала это первичные, животные рефлексy и эмоции (смех, плач, гнев, ненависть), за ними следуют более высокие потребности личности (спорт, религия, военное дело), основы государственного устройства и конституция, сменяющиеся сексопатологическими явлениями, философскими и социологическими познаниями, идеологиями и расистским катехизисом, историческим развитием и даже «внутренней эмиграцией», анатомическими и (!) текстовыми фрагментами, в последние камеры заключено подчинение «командам дистанционного управления» [Сг:681]. Здесь, в подземных коридорах, «в пугальном обличье вершится мировая история» [Сг:671],

²¹ *Heinisch Severin. Die Karikatur. Über das Irrationale im Zeitalter der Vernunft.* Wien u.a., Böhlau Verl., 1988. — S. 41.

²² *Joch Peter. Zaubern auf weissem Papier. Das grafische Werk von Günter Grass. Deutungen und Kommentare.* Göttingen: Steidl, 2000. — S. 12.

именно ад — продвигающая историю вперед сила. Сознание Матерна атакуют лукавые, но тематические вопросы: «Есть ли ад вообще? Или он давно уже на земле? [...] Происходят ли пугала от ангелов, или они существовали и до того, как были замыслены ангелы? И не являются ли именно пугала ангелами? [...] Есть ли Бог, или Бог — это Прапугало? И если человек создан по образу и подобию Бога, а птичье пугало — по образу и подобию человека, то не является ли и пугало отображением Божьим?» [там же].

Осматривая вместе с Матерном «горное дело» Амзеля, мы без труда заметим каноническую схожесть с христианскими представлениями о невидимом духовном мире, об аде (хотя название вызывает ассоциации с двумя противоположными направлениями: с восхождением на небо, с одной стороны, и со спуском в недра земли, с другой стороны), мытарствах души после окончания земной жизни. Показывая другу детства «законсервированные ужасы немецкой истории»²³, Амзель демонстрирует важную прагматическую сторону своего творчества: встречу души с содеянным злом, самопознание, узнавание себя в гротескных, демонических, безвольных и управляемых неведомыми силами автоматах. Однако это не единственная сторона познавательного процесса и осмысления собственного прошлого и коллективной исторической вины. Важным дополнением к выпускаемым фирмой Амзеля кукольным устройствам, а пожалуй, и вовсе главным достижением героя становится еще одно изобретение, превращающее повседневных людей в демонических призраков. Это метафизические очки познания, или даже духовидения, позволяющие проникнуть в истинную суть каждого отдельного человека. Вопреки распространенному русской литературой мнению о том, что сердца людей — поле битвы, где дьявол борется с Богом, в душе грассовского человека никакого борения нет, в ней царствует только одно начало. Человеческим глубинным Я оказывается тот или иной персонаж амзелева театра — монстр-автомат, пугающий детей и взрослых.

«Собачьи годы» иллюстрируют очень простой и часто встречающийся в литературе принцип гротескной образности, лаконично сформулированный Вольфгангом Кайзером: «Механическое очуждается, когда наделяется жизнью, челове-

²³ Ibid. — S. 11.

ское — когда лишается своей жизни»²⁴. Одновременно это и принцип вытеснения человеческой личности из Бытия. Амзель, будучи типичным героем Грасса, не церемонится с человеком, и, давая ход своему таланту, «лишает его жизни», лишает человеческую личность свободы и воли. Так легко и не рассуждая, в весьма апокалиптическом ключе Амзель сводит на нет историю сложного и многогранного человеческого присутствия в мире. Ведь театрализация и механизация исторического процесса — это лишь внешняя сторона художественной программы героя, да и с онтологической точки зрения, конец человеческого мира — явление хотя и безрадостное, но давно ожидаемое. Однако ученик Оскара идет дальше, он посягает на свойство духовного двуначалия человека. В итоге главное в созданном им образе — не просто желание быть управляемым, а его видимая через специальные очки звериная, монструозная сущность. Люди Амзеля поэтому не жертвы политического обмана, не зомби, а замаскированные под послушные автоматы демоны. Естественно, что сообщество таких людей не может существовать вне рамок гротескного и эсхатологического.

В отличие от большинства произведений Грасса, где события национального масштаба сводятся к периферийным частным происшествиям в судьбах персонажей, «Собачьи годы» выводят историю на большую игровую сцену, осуществляя «полную карнавализацию исторического мира, его интерпретации и изображения»²⁵. Модель марионеточного театра, уподобленная босховскому «Саду наслаждений» и аду из дантовой «Божественной комедии», превращает бытие человечества в чудовищный бал-маскарад, непрерывную ритуальную макабрическую пляску демонов-механизмов под отдаваемые приказы власти, программирующей по своему усмотрению общественную идеологию. В опредмеченном художественном пространстве Грасса человек-автомат, скрывающийся за навязанной ему маской, уже незначительно отличается от прочих объектов реальности, он вынужден существовать, балансируя в промежуточном состоянии и заимствуя свои черты как из природного, так и из вещественного мира. Место внутреннего

²⁴ *Kayser Wolfgang*. Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung. — S. 197.

²⁵ *Fischer André*. Inszenierte Naivität. Zur ästhetischen Simulation von Geschichte bei Günter Grass, Albert Drach und Walter Kempowski. München: Fink Verl., 1992. — S. 192.

становления личности занимают ее (при этом радостные для творца Амзеля) метаморфозы и мануальный демонтаж: фигуры — будь то птички пугала или персонажи других произведений — без труда разбираются и собираются заново в зависимости от социально-политического заказа и отражают всю разнообразную, беспорядочно-хаотичную идеологическую палитру эпохи.

4.1.3. Документальный фильм о сказках, или 30 лет спустя

Вся власть сказкам!

(Г. Грасс. «Крысиха»)

Возвращение прославившегося Оскара Мацерата, «лже-пророка» Третьего Рейха и данцигского пикаро, происходит ровно через 30 лет после празднования его тридцатилетнего юбилея: роман «Крысиха» с разноплановой сюжетной системой продолжает положенную в основу «Жестяного барабана» жанровую линию гротескно-деструктивного *пересоздания* существующей действительности персонажем-художником. Если мы чуть пристальнее посмотрим на Оскара, то отметим в его образе (или, выразимся точнее, имидже) некоторые изменения: он уже не производит впечатление экстравагантного пациента психиатрической лечебницы или, тем более, исполненного черной злобы и жажды мести соперника Христа, теперь это солидный, вполне обычный в современном понимании обладатель загородной виллы и шикарного Мерседеса, мучимый простатитом и прочими урологическими недугами. Оскар, картина мира которого «с детства определялась возможностями оптической техники» [Кр:479], находит весьма символическую, оправдывающую его особое врожденное восприятие, профессию. Новая профессия позволяет в прямом смысле слова продуцировать реальность в удобной ему аранжировке. Продюсер Оскар возглавляет доходное производство сомнительных видеофильмов (как мы легко можем догадаться, его излюбленный жанр — порнография), рассчитанных в основном на школьников. Фотомонтажные забавы остаются в данцигском прошлом, а их место в творческом инструментарии разностороннего художника занимает арсенал компьютерных средств, с помощью которых образ бытия легко подвергается любым опытам и трансформациям.

На страницы «Крысихи» Оскар Мацерат призван на этот раз, однако, не столько для демонстрации и культивирования поливалентных сторон жизни и «другой правды», сколько для пессимистического подтверждения факта окончательного исчезновения прежней духовной жизни. В момент повествования Оскар занят особыми видеопроектами в рамках программы Post Futurum (так же называется и его фирма). Проекты, как это часто бывает в творчестве Гюнтера Грасса, связаны друг с другом, несмотря на тематическое различие, общей идеей — идеей восторжествовавшей техногенности и, как следствие, кризиса человеческой личности и кризиса действительности: человек переходит на автоматическое существование, а из действительности исчезает понятие «будущее», да и вообще мера времени. Модные тенденции Оскар подхватывает с энтузиазмом и без осознания какого-либо трагизма: «Он то хочет запечатлеть событие, которому еще предстоит произойти, в виде сотворенного будущего, чтобы оно, как только станет настоящим, уже было бы представлено в фильме; то вдруг ему требуется запись всего, что было до изобретения кинематографа, например, причаливания Ноева Ковчега» [Кр:59]. В любом случае Оскар по-прежнему претендует на документальные съемки того, с чем он сам никогда не сталкивался и что он даже гипотетически никогда не мог бы пережить. Стремление быть хронистом прошедших и грядущих событий порождено, однако, не одной лишь гордой фантазией Оскара-фальсификатора, но и установившейся в результате компьютеризации одномерностью и абсолютной предсказуемостью его эпохи и послушно потребляющего Прогресс зомбированного человечества.

Атмосферу онтологического застоя хорошо передает один из фильмов, подаренный на 107-летие кашубской бабушке Анне Коляйчек. Он демонстрирует научно-технические чудеса «крошечных микропроцессоров, которые сохраняют в своей памяти все, что было, и выдают, что будет» [Кр:305], заменяя собой «божественный промысел». Собравшимся гостям Оскар предлагает сделанную заранее запись текущего торжества, где предстоящее как раз превращается в свершающееся, воспроизводя будущее детально точно вплоть до просмотра этой самой кассеты. «Наше представление о действительности, — снова и снова возвращается к своей идее Грасс, — уже не первично; или эта первичность замутнена. Многое, что появилось в на-

шем поведении, манере говорить, особенности восприятия, мы получаем благодаря телевидению, из вторых рук, точно так же это передается и дальше. Видеофильм Оскара показывает некое бесконечное действие заранее спланированного будущего»²⁶.

Изготовленное фирмой Оскара документальное будущее отражает предельную редукцию личности человека, сведение его жизни к матричному контролируемому существованию, настроенной на выгодный набор действий поведенческой программе, когда «крошечные микропроцессоры» знают о человеке больше, чем он сам о себе. Впрочем, причину ограничения человека единственной формой действительности и такого расчеловечивания не верно было бы искать в вытеснении «воображения как экзистенциальной необходимости», которое в творчестве Гюнтера Грасса заменяет духовность и религиозное мировоззрение. Ведь и пропаганду техногенности ведет не кто иной, как гротескный герой Оскар — активный и восторженный апологет сверхчеловеческого интеллекта «крошечных микропроцессоров», известный своим чрезмерно «расширенным восприятием» и своей циничной заинтересованностью в любой «другой правде», кроме истины. «Поливалентность правды» и «расширенная действительность» поэтому оказались необходимым условием для создания узкого и тесного мира, пришедшего на смену духовно-нравственной культуре.

Описанием онтологической битвы двух мировоззренческих систем: новой, техногенно-цивилизационной, и старой, природно-культурной, — должен стать фильм-предостережение о гибели лесов, в необходимости которого Оскара пытается убедить повествователь «Крысихи». Для правильного и полного понимания происходящего на страницах романа необходимо учитывать сложное переплетение разных сюжетных линий, представляемых одним и тем же *типично грассовским* рассказчиком, таинственным и неоднозначным. Последний выступает то как проекция автора Грасса, и тогда он распоряжается судьбой Оскара и других — фиктивных для рассказчика — героев; то как персонаж, наделенный одинаковыми с Оскаром правами²⁷.

²⁶ *Mir träumte, ich müsste Abschied nehmen.* — S. 357.

²⁷ Именно этому сценаристу-рассказчику в другой сюжетной линии, в которой Оскар и все остальные погибли во время атомного взрыва, будет открыто страшное постапокалиптическое будущее.

В целенаправленном уничтожении леса рассказчик-сценарист видит «не только экологическую, но и духовно-культурную катастрофу»²⁸: Лес, символ уходящей культуры, вобравший в себя древнюю тайну бытия, безусловно, «скрывающий мистирию»²⁹, а теперь обреченный на полное исчезновение, и есть то метафизическое пространство, в которое из современного мира были вытеснены все явления былой полной и разносторонней жизни во главе со сказками.

Фабула немого («Потому что все уже сказано» [Кр:120]) фильма *Леса братьев Гримм*, по замыслу рассказчика, очень проста: Канцлер с семьей и свитой должен оценить состояние деревьев. Его дети протестуют против подготовленной политиками декорированной инсценировки и убегают в лес. Чем больше они похожи на Ханса и Гретель, тем больше лес похож на сказочный. В крошечном отеле «Пряничный домик» их встречают герои сказок, живущие в страхе перед надвигающейся экологической катастрофой. Они и дети канцлера организуют государственный переворот с помощью доступных им волшебных средств, но в сражении с современными вооруженными силами все сказочное гибнет, а спасшиеся Ханс и Гретель отправляются с братьями Гримм в старое доброе царство Жили-Были.

В таком виде фильм отличает строгая философская концепция: она лирически обыгрывает глубину безысходности и обреченности прежней цветущей действительности, насыщенной кислородом и жизненным потенциалом, перед лицом удушливого научно-технического рабства. Но давайте усомнимся: разве можно предположить, зная Оскара Мадерата, что этот завзятый скабрезник и лжеискатель согласился финансировать демонстрацию зрительской публике печальных немых кадров, заинтересовавшись меланхоличной идеей рассказчика? Конечно же, нет. Оскар вообще против фильмов о роковых для человечества катастрофах. Его аргумент лаконичен и прост: «Слишком много апокалиптического фона» [Кр:41]. И все же он берется, хотя вначале и с явной неохотой, за предлагаемый фильм, откладывая давно лелеемый им проект *О деле*

²⁸ Filz Walter. Es war einmal? Elemente des Märchens in der deutschen Literatur der 70-er Jahre. Frankfurt / M.: Peter Lang, 1989. — S. 273.

²⁹ Пронн В.Я. Исторические корни волшебной сказки. СПб.: издательство С.-Петербургского университета, 1996. — С. 57.

Мальската. Оскар, «любящий детали» [Кр:89], «другую правду» и документальную реалистичность, тотчас улавливает в концепции своего будущего соавтора те уязвимые места, те идейные бреши, которые могли бы сделать его собственную работу приятной. Оскар понимает, что рассказчика больше волнует общее состояние экологии и культуры, чем такая непопулярная тема, как фольклор. И ведь действительно, рассказчик настаивает на том, чего формально, по закону жанра, быть не может: сказка не может погибнуть в результате уничтожения леса, хотя эволюционно она с ним связана неразрывно. Гибкость сказочного жанра, внушает нам фольклористика, позволяет сказке так или иначе вбирать в себя образ текущей действительности, заменяя уходящее в прошлое новыми, более понятными реалиями. Со сказочным материалом поэтому Оскар, выступая на стороне Прогресса, планирует обойтись в соответствии с собственными установками и общей тенденцией 1970-х годов, озаглавленных многочисленными попытками модернизировать гриммовские сюжеты. Он вносит в каждый эпизод сценария некоторые изменения, которые приводят к тому, что, по сути, параллельно рождаются два фильма: планируемый сценаристом и творимый продюсером. Однако поскольку гротескная концепция, созревшая в уме продюсера, никак не согласуется с замыслом рассказчика, для которого уходящие в прошлое сказки — предмет ностальгии, способной растрогать зрителя и спасти лес, оба создателя фильма вынуждены идти на постоянный компромисс. Сохраняя иллюзию компромисса, Оскар неизменно старается перехитрить рассказчика, перекладывая бремя своих хитростей, естественно, на плечи читателя.

Что же делает Оскар?

Прежде всего, он одним жестом вводит и запускает скрытый, но действенный механизм, работа которого не предусматривает интенсивного авторского вмешательства в ход событий. В Пряничном Домике Оскар собирает сказочных героев не ради одного формального показа их новой роли — роли защитников старой культуры на фоне умирающей природы, как это себе представляет рассказчик, а с сохранением отдельных сюжетов и сохранением связей и межличностных отношений, вынесенных из истории каждого персонажа: Белоснежка по-прежнему окружена гномами, Красная Шапочка курсирует между Бабушкой и Волком, Принц ни на мгновение не поки-

дает сонную Спящую Красавицу. Одновременное существование столь разных, не зависимых друг от друга мотивов в новой пространственной и экзистенциальной ситуации — очень важный момент, и это скорее улавливает чуткий к «детали» и готовый к «разрушению образа человека» Оскар, чем сконцентрированный на экологической проблеме (а также на своих эсхатологических откровениях) рассказчик-сценарист. Как видно, благодаря такой экспозиции главный герой Грасса сразу слагает с себя любую ответственность за происходящее и, тем более, за финальную развязку: все будет происходить само по себе, по своим внутренним законам. Ограниченные не только «дремучим, темным, таинственным, несколько условным»³⁰ лесом, но и стенами маленького, но вполне вместительного Пряничного Домика, обреченные на общежитие, вопреки своей часто явной несовместимости, то есть своему фабульному антагонизму (Злая Мачеха—Белоснежка, Красная Шапочка—Волк), герои обретают новый социальный и личностный статус, отрываются от своих прежних историй. Ведьма с гротескными формами, нацепив очки и, по требованию Оскара, как две капли воды похожая на Туллу Покрифке из «Данцигской трилогии», исполняет обязанности хозяйки постоялого двора; гномы-журналисты добывают новости о цивилизованном мире; дух Исполинских гор Рюбецаль — управляющий; Румпельштильцхен, мастер на все руки, — кельнер с подносом.

Рассказчика в такой трактовке пока ничего не пугает. Хотя уже такое, в целом занятное, распределение ролей начинает искажать и отдалять от потенциального взрослого зрителя знакомые с детства картины и ассоциации. Этого, впрочем, и добивается Оскар. Ведь сменив профессию, он переориентировался на другую «целевую группу»: если тридцать лет назад карлик Оскар бунтовал против Бога и взрослого мира, то теперь он надеется воздействовать на школьников, детей, которым он успешно сбывает свою продукцию. Именно с целью опошлить в глазах подрастающего поколения старомодных героев и вытеснить из сознания уже подросткового воспоминания детства Оскар использует самые известные, тотчас же узнаваемые образы, ставшие основательной частью культурного опыта нации.

Оскар, не меняя прочно сложившейся фабулы каждой из сказок, всего лишь приправляет ход действия и портреты пер-

³⁰ Там же.

сонажей некоторыми преувеличениями и провокационными пикантностями, достойными написанных тридцать лет назад фотомемуаров. Как и тогда, Оскару не дает покоя разнообразная сфера физиологического. Пролетарского вида Красная Шапочка с дерзостью подросткового максимализма делает глухой бабушке-алкоголичке внушения типа: «А ну смотри, снова не напивайся!» [Кр:126], за что бывает бита; Девочка Без Рук постоянно грызет ногти, придерживая одну отрубленную руку другой; повествование о Белоснежке ловко сведено опытной рукой Оскара к борделю, в котором все семь гномов пользуются кроткой безотказностью красавицы, причем вся выручка достается Злой Мачехе; «старый рецепт» [Кр:176] приготовления горячего для автомобиля в результате смакуемого Оскаром публичного отправления Ведьмой малой физиологической потребности отсылает читателя к одному из наиболее эффектных и забываемых из-за чувства отвращения данцигских эпизодов³¹.

Рассказчик готов смириться с тем, что сказочным образом братьев Grimm, вместе с которыми выросли многие поколения детей, Оскар придает черты выпускаемой своей фирмой порнопродукции. О педагогической ценности видеотворчества, «подкармливающего все больше школьников» прогрессивной и антиутопичной современности, нам со слов Оскара известно, что всем его фильмам присуща особая воспитательно-«дидактическая программа» [Кр:29]. Оба жанра — сказка и порнофильм — уравниваются тем самым их просветительским назначением. Итак, отвергнувший «апокалиптический фон» продюсер вовсе не выступает против *«Художественного Апокалипсиса Культуры»*³².

Существенное продвижение в детской эмансипации подобного рода будет прослеживаться и дальше. Сказочные герои быстро осознают свое интертекстуальное положение, то есть сопричастность одной общей истории. Формально, как к тому склоняется рассказчик-сценарист, видящий в каждом персонаже (или группе персонажей) представителя его единственной в своем роде, неповторимой старой доброй сказки, их объединяет противостояние внешнему врагу — проникающей в их лесное царство техногенной действительности. Они

³¹ См.: *Грасс Гюнтер*. Жестяной барабан. — С. 118–119.

³² *Бычков В.В., Быčkoвa Л.С.* Предельные метаморфозы культуры — итог XX века. — С. 557.

должны выступать против этого врага в том виде, в каком они зафиксированы в «Детских и домашних сказках» братьев Гримм — рядом друг с другом, но все же занимая отведенные только им страницы. Оскару с его духом разрушения этого недостаточно, да и Прогресс для него вовсе не враг. После отмены условной изоляции продюсером Пряничный Домик, скрывая персонажей одной сказки, скрывает и «другую правду». Иерархия отношений меняется. Старые внутренние узы распадаются, а новые связи между характерами и мотивами устанавливаются, иногда произвольно, иногда по сходству отдельных элементов. Нарастает хаос.

Сближение Рапунцель и Рюбецеля вызвано открытием в их облике роднящей их черты — длины золотых волос и бороды; взаимная симпатия одноногого Румпельштильцхена и Девочки Без Рук возникает при сравнении их увечий. Полный произвол, усиливающийся по ходу действия фильма, сеет Оскар в сердечных делах сказочных персонажей, которые все решительнее и откровеннее меняют своих фабульных партнеров, доводя интертекстуальное общение до массовой оргии: Гретьель еще по-детски увлечена Королем-Лягушонком; на него же претендует ненасытная Ведьма, с одной стороны, не отказываясь от интрижки с Рюбецалем и Румпельштильцхеном и не отвергая раздающего поцелуи Принца, а с другой стороны, все интенсивнее интересуясь — и уже не с кулинарной точки зрения, как в сказке, — юным Хансом, в которого влюблена неотесанная Красная Шапочка; Принц после политически необходимой разлуки со Спящей Красавицей, усыпившей правительство, довольствуется и Белоснежкой, и Рапунцель, и изготовленной специально для него тряпичной куклой; Йоринда неожиданно предпочитает Оловянного Солдатика, а Йориндель развлекается с Золушкой. Не напоминает ли этот художественный принцип игру Оскара и его друга Клеппа в монтаж? Привнося в Пряничный Домик пассажи из своих мемуаров, Оскар настаивает на развитии темы «любовного треугольника», хотя подобрать в сложившейся ситуации всеобщего распутства и беспорядочных связей для любовного треугольника *всего* трех персонажей невозможно. Под взглядом Оскара персонажи народных сказок стремительно уподобляются грассовским. Менявший местами вырезанные из фотографий носы и уши Оскар и спустя много лет имеет склонность к перекраиванию, к перемонтировке, создающей то ли еще барочные, то ли

уже почти готические ужасы. Говорить о воспитательной функции сказок не приходится вовсе. Постаревшему многоопытному Оскару удастся гораздо быстрее реформировать детскую, чем тридцать лет назад — церковь.

Но неправильно было бы считать версию фильма Оскара гротескной и духовно опасной только из-за сбоя в ролях и сгущения телесности в «Детских и домашних сказках». Важное достижение Оскара и главное отличие его подхода от концепции сценариста-рассказчика в том, что он выносит *тайну*, чудесное, базовый аспект не только грассовской поливалентной действительности, но и религиозного мировоззрения, за пределы сказки. В сказке не остается места для непостижимого, для волнующего предвкушения волшебного чуда — именно для того, что рассказчик хочет противопоставить миру Прогресса.

Сказка с древних времен складывалась там, где человеческое восприятие наталкивалось на необъяснимое. Оскар же вводит логичное, рационалистичное толкование всех сверхъестественных явлений; магия волшебной действительности трактуется в стилистике документальной съемки через научно-технические достижения, и сказка перестает чем-либо отличаться от трехмерного мира, против которого она, мобилизовав свои силы, должна выступить. Король-Лягушонок находится в колодце в превосходном водолазном костюме; Ведьма, чтобы избавиться от хотя бы одной его поклонницы, в первую очередь, его постаревшей фабульной Принцессы (Принцессу холодный лягушонок спасает от мигрени, прыгая ей на лоб), дает ей успокоительные пилюли; Злая Мачеха носит в кармане дистанционный пульт к своему Зеркалу, которое работает в режиме примитивного видеоманитофона или обычной теле-трансляции последних новостей, — по формулировке Оскара, «среди средств массовой информации нет ничего, что не восходило бы к сказке» [Кр:273]; брюхо Волка, вмещающее при необходимости Красную Шапочку, застегивается на молнию; золотые и удивительно длинные волосы Рапунцель Оскар представляет себе как добротный парик, который срывают гномы-хулиганы, чтобы из него сделать мяч, а из Рапунцель — посмешище; сам Пряничный Домик выглядит как совершенно непримечательное здание, но все его свойства метафорически перенесены на стоящий рядом ларек-автомат, реалию современного ландшафта, выплевывающий лакомства при нажатии соответствующих кнопок.

О чем же говорит «устранение магической каузальности чуда»³³ Оскаром? Прежде всего, о том, что сказка как отражение повседневности зафиксировала радикальное изменение человеческого мировосприятия и готова, с помощью Оскара, донести эти изменения до детского сознания. В момент времени перед Концом света человек живет в рационализованном, выражаемом в цифрах цивилизованном обществе. Естественно, что никакие другие чудесные явления, кроме научно-технических, не могут и не должны быть признаны.

Исключая таинственное и чудесное из своей версии фильма, Оскар с удовольствием имитирует броское барочное лицедейство: в Пряничном Домике царит атмосфера провинциального театра, правда, с наскучившими пьесами и примитивными реквизитами, а главное — с плохими актерами, лишенными творческой мотивации. На фоне, казалось бы, абсолютного смешения ролей сказочные герои продолжают тупо и ограниченно играть роли именно собственные, хорошо разученные. Делают они это, подчиняясь фабульному инстинкту, автоматически, не обращая внимания на смену декораций. В *Лесах братьев Гримм* они быстро превращаются в «невзрачное подобие» прежних сказочных героев, в «клишированные клише. Их поступки редуцированы до нескольких стереотипных жестов»³⁴, а они сами — до «работающих на холостом ходу механизмов»³⁵. С персонажами происходит то же, что с людьми, современниками Оскара, управляемым и предсказуемым поколением Post Futurum.

Воспроизведение одного и того же действия бесконечное количество раз вызывает естественную гиперболизацию отдельных элементов в образе героев. Это объясняет, например, почему в фильме Оскара Бабушка определена (хоть и вскользь) как алкоголичка: в счастливом конце сказки братьев Гримм она пьет вино, принесенное Красной Шапочкой, то есть вино как дар и благо — не будем касаться богатой ритуальной символики фольклора — превращается в злоупотребление, в свою противоположность. Так же и поцелуи Принца, ежесекундно пробуждающие от временной смерти Спящую Красавицу, становятся невыносимыми; умирание и возвраще-

³³ Röhrich Lutz. Märchen und Wirklichkeit. Wiesbaden: Fr. Steiner Verl., 1964. — S. 197.

³⁴ Filz Walter. Es war einmal? — S. 274.

³⁵ Ibid. — S. 175.

ние к жизни, по сути, смерть и воскресение, два самых страшных и трепетных момента человеческого бытия (они же — базовые карнавальные метаморфозы), уподоблены самопроизвольному нервному тiku, раздражающему остальных героев; более того, «именно этот жест чудесного избавления приводит к роковой развязке»³⁶, к поражению сказок (усыпленное правительство пробуждается и принимает меры).

Многие эпизоды фильма фактически отражают подноготную закулисной жизни, но не скрывающей в себе зарождение тайны, а, напротив, показывающей ее разоблачение: нанесение и снятие грима, сетование по поводу режиссуры, монотонность ремесла.

«С отсутствующим видом, будто она больше не желает во всем этом участвовать, Бабушка наблюдает за тем, как Красная Шапочка идет к Волку, залезает в клетку, расстегивает молнию на животе у Волка, забирается в живот и застегивает его изнутри» [Кр:174].

«Эти свидетельства (*гибели лесов*) возвращают всех сказочных героев в сиюминутную действительность, даже Красная Шапочка вылезает из брюха Волка» [Кр:175].

«Все чувствуют, что если погибнет лес, то им тоже придется погибнуть [...]. Красная Шапочка снова хочет забраться в Волка» [Кр:175].

«Бабушка с мрачным видом выключает Волшебное Зеркало и кричит: “Куда подевалась эта бестолковая Красная Шапочка?” [...]. В клетке спящего Волка кладут на бок. Рюбецаль расстегивает молнию на брюхе. Едва вылезшая оттуда Красная Шапочка получает оплеуху от Бабушки» [Кр:230].

«В бешенстве Красная Шапочка выбегает из дома, следом за ней Бабушка. Она едва успевает заметить, куда прячется Красная Шапочка. Бабушка усаживается перед сытым Волком, у которого вот-вот разойдется молния на брюхе» [Кр: 332].

Этот ритуал повторяется в фильме в стилистике *Post Futurum*, бесконечно, почти без вариаций (тот же изобразительный принцип, как и в фильме об Анне Коляйчек), теряя всю преж-

³⁶ Ibid. — S. 275.

ную древнюю символику. Брюхо Волка приобретает для Красной Шапочки значение места, где можно найти пристанище, побыть в уединении, скрыться от назойливого общества, выразить подростковый протест — и никак не связано с тайной, первоначальным поглощением. Единственным альтернативным развитием этого мотива могло бы стать объяснение причины зависимости Красной Шапочки от Волка: Волк — некая метафорическая замена Бабушки (тут Оскар думает о своей бабушке, Анне Коляйчек, обладательнице пяти просторных юбок), не позволяющей внучке прятаться под ее юбку. Заметим вскользь, тем самым Красная Шапочка должна быть причислена к грассовским «подпольникам». Но сценарист-рассказчик категорически против такого поворота событий, и отношения «Красная Шапочка — Бабушка — Волк» так и не окрасились интертекстуальным смыслом, вытекающим из гротескного прошлого Оскара.

Представляемое всякий раз в театральной технике, не вызывающее никаких эмоциональных переживаний ни у Красной Шапочки, ни у Бабушки, это действие не допускает мысли о сказочном чуде и необъяснимом. Сказочная реальность превращается в свою пародийную имитацию, рассчитанную на сидящего по другую сторону сцены или совсем юного и наивного, или очень образованного и даже «испорченного постмодернизмом» зрителя. Сказка проходит как бы обратный путь к своим корням, возвращаясь к той доисторической ритуальности прошлого, которая, еще не зная искусства и жанра сказки, символическими, подражательными зрелищами сопровождала всю повседневность. Пример Красной Шапочки и ее бабушки показывает, что свои сцены они не просто машинально играют, но и знают, что во время этого спектакля ничего плохого с ними случиться не может, что настоящей экзистенциальной опасности больше не существует, как не существует и ее источника — кровожадного Волка.

Оскар исключил из сказки тайну вместе с глубинным чувством страха. В исчезающем сказочном лесу нет больше ни тайны, ни страха, ни беды, ни зла, нет, кстати, также и добра, — герои от этого давно дистанцировались. Все, что связано со страхом перед непостижимым, жестокостью, увечьями и смертью, в фильме Оскара вытесняется из сознания всех героев, а не одной только Красной Шапочки, для которой Волк олицетворяет спасение от опасности, а не опасность. Все ис-

точники зла охватывает демистификация и дедемонизация, превращающая их если не в свою противоположность (как с Волком), то в комплекс обычных человеческих слабостей (так Ведьма и Злая Мачеха сведены до повседневных греховодниц). В Пряничном Домике создан музей, такая кунсткамера, куда из сказочной действительности были перенесены все опредмеченные ужасы в миниатюрном масштабе: ядовитое яблоко, хрустальный гроб, склянка с заспиртованной ногой Румпельштильцхена, коллекция ступ и метелок. Оскар вовлекает будущего зрителя в игру со страхом, в осмеяние страха, который теперь помещается в витринах одной комнаты. Отрубленные руки Девочки Без Рук скоро перестают кого-либо шокировать, они всегда в гуще событий, водят машину, копают ямы, аплодируют и т.д.; в борьбе против мира Прогресса они, управляемые Девочкой Без Рук дистанционно, на любом расстоянии, оказываются практически незаменимы — они носители позитивного начала, а не печати зла.

Гротескность преувеличенной до выхолащивания беды, умирания и оживания, которые участились до банального, деятельная сконцентрированность на увечьях должны лишить сказку в глазах ребенка ее прежней ценности, а предполагаемого взрослого зрителя — подвести к осознанию того, что чувство страха из-за противостояния добра и зла, разделенное в детстве с героями братьев Гримм, полностью преодолено. Волшебная сказка утратила свою фантастическую основу и, став пародией, с трудом укладывается в свои собственные жанровые рамки. Понятие нормы оказывается очень расплывчатым, поскольку исчезло однозначное разграничение реальностей, на которое зритель мог бы ориентироваться. Легкая комичность и современная беззаботность отдельных бытовых сцен в Пряничном Домике даже имеет оттенок мимолетного черного юмора: слишком уж ощутим игровой элемент, сказочные герои слишком уж эмансипированы, цивилизованы, лишены веры в добро и любовь как «экзистенциальную необходимость» — и неожиданно приближены к привычной скучной повседневности без будущего.

Это состояние героев длится до тех пор, пока в сценарий продюсера не вклинится обязательная часть сценария рассказчика: пока не возникнет опасный (сказочный, как показывает Оскар, а потому и неубедительный) враг — Прогресс, совокупность явлений, должная повергнуть персонажей в настоя-

щий апокалиптический ужас. Герои Оскара, смакующего гротескные детали, не ведают фабульной опасности — тем ощутимее будет их паника перед атрибутами Прогресса, который у рассказчика ассоциируется с самым что ни на есть злобным, вероломным и непредсказуемым сверхъестественным противником. Этот мистический враг безымянен (естественно, ведь это мир Кафки и Дюрренматта) и не имеет ни образа, ни физического воплощения, которое можно было бы уничтожить, как это принято в сказке. Но повсюду находятся признаки его присутствия. Некоторые из его вестников — кислотные дожди, насылаемые на лес, традиционное вместилище сказочной реальности, болезни и мор, обещанные Богом в последние времена. Гриммовские герои, перевоспитанные Оскаром, с жизненной средой, полной всех современных удобств, затаившись в своем Пряничном Домике, внимательно следят за распространением экологической катастрофы.

После успешной попытки сказочных персонажей временно нейтрализовать правительство и промышленность неожиданно происходит «смена действительностей»: некогда предсказуемый и узкий мир, отравленный Прогрессом, начинает на глазах превращаться в природный заповедник, однако этому превращению Оскар не позволяет завершиться: оно быстро минует фазу красоты, заповедник продолжает неистово, агрессивно и неудержимо разрастаться в стиле фантазмагорий Иеронима Босха, приправленных спецэффектами современного кинематографа. Оскар пытается показать истинное лицо волшебных сказок. Невиданные растения-монстры «разносят в пыль бетон, ломают стены, гнут стальные трубы» [Кр:375] — одним словом, будучи антиподом технической цивилизации, сказочные элементы имитируют действие оружия массового уничтожения. Сказка выглядит опаснее современной повседневности. В редакции Оскара пробивающаяся жизнь, устрашающая своей вычурной фантастичностью, провоцирующая повсюду изощренные непотребства, становится другой заостренной крайностью. «Для всех открыт Сад наслаждений» [Кр:357], где единственную альтернативу рационализму Оскар Мацерат цинично видит в торжестве всестороннего бесчинства и буйном воцарении то ли допотопного разврата, то ли апокалиптического хаоса, и где правят уже отнюдь не добрые и безобидные герои сказок братьев Гримм, как это первоначально предполагалось рассказчиком-сценаристом. По мере вол-

шебного искоренения следов Прогресса все более ощутимой становится «убежденность в вездесущей власти зла»³⁷, надеяющего «расширяемую» за счет сказок действительность в буквальном смысле слова взрывной силой. Сосредоточенность гриммовских героев на новых острых ощущениях, атмосфера сказочного декаданса, принесенная еще очень непрочной и неоднозначной победой их реальности, как будто притупляет чувство сохраняющейся экзистенциальной опасности. Сказочные персонажи дистанцируются от решения бытийных проблем.

Почему сказка не хочет больше бороться со злом? — вот главный вопрос читателя.

Символическое выступление сказочного мира со всеми его бесконечными волшебными возможностями и непреодолимой потребностью в торжестве добра против вульгарного мира Цивилизации должно завершиться, как это представляется рассказчику-сценаристу, полным исчезновением леса, Пряничного Домика и его обитателей. Бессилие некогда многомерной сказочной действительности, ее условности и метафизичности перед примитивностью грубой технической силы танков кажется невероятным. Оскар в своей версии фильма в некоторой степени устраняет эту нелогичность. В последнем столкновении двух действительностей танки стреляют не по сказкам. Сказки как таковые вообще не принимают участия в сражении, потому что он сам, Оскар Мацерат, прикрываясь процессом модернизации, давно уничтожил их изнутри. Все перечисленные особенности гротескно-пародийной поэтики Оскара: редуцирование фабулы до одного типичного действия, автоматичность и частая повторяемость этого действия, смешение ролей и воцарение хаоса вместо привычного в сказке порядка, отказ от тайны и преодоление страха, рационализация чудесного, — отражают, прежде всего, «путь разложения сказки»³⁸. Разумеется, путь насильственного и рукотворного разложения. Как тридцать лет назад Оскар разрушил алтарь в церкви, спилив скульптуру Христа, так теперь он разрушил детскую, обезобразив в ней народные сказки, культурные ориентиры. Нам могут возразить, что превращение в безжизненный штамп — удел любой напечатанной и больше не раз-

³⁷ *Best Otto F.* Einleitung zu: *Das Groteske in der Dichtung.* — S. 5.

³⁸ *Röhrich Lutz.* Märchen und Wirklichkeit. — S. 199.

вивающейся сказки и что «уже братья Гримм фальсифицировали сказки — хотя бы потому, что фиксировали их письменно»³⁹. Трудно, однако, согласиться с тем, что частое чтение одной и той же гриммовской версии смогло изуродовать волшебные истории так же, как это сделал Оскар.

Читателя тем временем должна поразить страшная догадка: а что, если гриммовские герои и сами были не против уничтожения своего таинственного и жуткого волшебного леса, в котором надо было постоянно бороться за выживание? Что, если они специально всячески способствуют собственному поражению? Коварный Оскар и спустя тридцать лет остается антихристом, но теперь он искушает своих киногероев не так, как когда-то чистильщиков — тайной, авторитетом и материальными дарами, — а цивилизацией и комфортом, свободной и безбоязненной вседозволенностью. Конечно, цивилизованная жизнь со всеми удобствами, без тайны и страха перед тайной, устраивает героев Оскара намного больше, чем их прежние изнурительные поиски счастья, трудное служение добру и неприятие зла с вероятностью в любой момент быть съеденным или превращенным в скользкую лягушку. Гриммовские персонажи охотно подхватывают идею своего пересоздателя Оскара. И Оскар, как и полагается апокалиптическому антихристу, вероломно обманывает их: прельстившись комфортом и сдав сказочные позиции, герои сказок обрекают себя на гибель, сначала на смерть личности, потом — на смерть физическую.

Значит ли это, что Оскар добился совершенно не того результата, который от него ожидал рассказчик: «обвинить», чтобы «спасти», и «попрощаться, ибо слишком поздно» [Кр:117]? Вряд ли Оскар собирался спасти деревья. Вряд ли версия Оскара сможет настроить зрителя (особенно прошедшего его «дидактическую» школу) непосредственно на ностальгию по «старым добрым временам, когда из соломы пряли золотую пряжу, три перышка исполняли желания, когда сказки были пророчествами» [Кр:173]; и по царству прошлого Жили-Были, куда сбегает дети канцлера. Зато Оскар обнажает демоническую основу того зыбкого мира, который в начале фильма воспринимался как родной и привычный, что также в некоторой степени соответствует концепции рассказчика. Ос-

³⁹ *Filz Walter. Es war einmal? — S. 274.*

кар, хотя и высмеял, уничтожил сказку, однако все сказочное зло он сохранил для современной реальности. Пугающие темные силы не исчезли вместе с детьми канцлера и свободным уходящим миром, а остались в опустевшем рационалистическом настоящем вместе с Оскаром Мацератом и безвольным обществом «работающих на холостом ходу механизмов».

4.2. Гротеск как проявление бессознательного

Гротескная деструкция в художественном мире Гюнтера Грасса возникает, как мы уже говорили, не только усилиями персонажей-творцов, но и в результате взаимодействия персонажа и иррациональных стихий. Этот способ ostranenia, конечно же, не нов. Он традиционен для эпохи романтизма и особенно часто встречается у Э.Т.А. Гофмана. Фантастические, выходящие за пределы повседневного события описываются как следствие физиологически объяснимого отключения человеческого сознания. Состояние «сна разума»⁴⁰ — видения-галлюцинации при анестезии («Под местным наркозом»), сон («Крысеха»), безумие («Долгий разговор») — формально объясняет нарушение ожидаемых привычных взаимосвязей действительности и укоренения в ней фантастических элементов, а также мотивацию персонажей, противоречащую логике и здравому смыслу.

«Сон разума» — понятие, которое следует отнести к философам писателя. «Разум», или человеческое сознание, кажется Грассу явлением весьма сомнительным. В чистом виде разума (Грасс имеет в виду именно человеческий разум) никогда не существовало, он давно стал мифом, «трансцендентировал»⁴¹. Усыпленное же сознание открывает новые горизонты, указывает на другие грани поливалентного бытия, на наличие «двойного фундамента нашей реальности»⁴² — одним словом, «расширяет действительность». Итак, мы столкнулись с еще одним если не синонимом, то аспектом «редуцированного

⁴⁰ «Сон разума» («Der Traum der Vernunft», 1984) — речь Грасса, посвященная эпохе Просвещения и начинающаяся с анализа эмблематики одноименной гравюры Ф. Гойи.

⁴¹ *Literatur und Mythos. Rede auf dem Schriftstellertreffen in Lathi // Grass Günter. Werkausgabe in 16 Bänden. Bd. 16: Essays und Reden III.* — S. 20.

⁴² Ibid. S. 22.

восприятия» — сознанием, или разумом. Кстати, важность и одновременно простота преодоления этого «редуцированного восприятия» объясняет, почему в романах «Под местным наркозом», «Крысиха» и «Долгий разговор», в отличие от романов о художниках, процесс создания гротескного мира не так интересен, как образ этого мира.

Если отвлечься от толкования писателем своей философии, то «сон разума» означает, прежде всего, подчинение персонажей фабульным обстоятельствам, их полное бессилие по отношению к происходящему. Собственно, этот тип гротескных произведений Грасса подразумевает сон человеческой личности, парализованность человеческой воли и, как следствие, дозволенность иррациональным стихиям действовать без оглядки на человека. Неконтролируемой и хаотичной предстает история, человеку в ней Грасс отводит весьма неоднозначную роль: с одной стороны, считает Грасс, человек — главное действующее лицо, несущее ответственность за свои злодеяния, с другой стороны, читаем мы в романах, время человека истекло, он не в силах что-либо изменить, и история подходит к своему концу.

Однако вернемся к произведениям о сне разума. Здесь, как и в романах о художниках, существует четкое разграничение двух реальностей. В случае анестезии и безумия, то есть клинических состояний («Под местным наркозом», «Долгий разговор») герой-пациент находится в противостоящем ему окружении медиков и лиц, однозначно принадлежащих к повседневности. Эти здравомыслящие персонажи, сопровождающие неадекватного героя на протяжении всей книги, служат читателю ориентиром реалистичности, которая оттеняется разного рода видениями и навязчивыми представлениями, но не может быть ими подменена.

Исключение составляет, пожалуй, сон рассказчика в «Крысихе». В романе имеется указание на начало сна, то есть на закономерный и физиологически объясняемый отрыв от реальности бодрствующего сознания и переход в реальность фантастическую (состоящую из сменяющих друг друга психологически закодированных картин), но завершается роман не пробуждением героя, как, например, у Э.Т.А. Гофмана, а торжеством объекта сновидений, вымышленного существа, которое претендует на «реалистичность» и на роль сновидца. Исход борьбы спящего рассказчика и плода его воображения за ав-

торство остается неясен, и фантастическое пространство опоры в эмпирическом мире не находит. В этом смысле происходящее здесь в большей степени остраниено и гротескно, чем при уже упомянутых медицинских патологиях. Конец романа ставит под сомнение сон как изначально предложенный читателю ориентир. В результате происходит нечто необъяснимое. С одной стороны, повествовательные рамки сна сами собой распадаются, поскольку повествователь и объект его сновидений отрицают друг друга; но с другой стороны, сновидец до последнего абзаца безнадежно погружен в смоделированный Грассом по всем правилам психоанализа сон, который становится композиционной доминантой романа в целом. Впрочем, возникшие апокалиптические картины сна сами по себе настолько неожиданны и провокационны, что вряд ли читатель вообще захочет разбираться в тонкостях повествовательной перспективы.

Используемые Грассом пограничные состояния героев, их балансирование между сознанием и бессознательным не только создают гротескную картину всего XX века, но и превращаются в его мрачную метафору: сон персонажа наполнен невыносимыми кошмарами, наркоз — местный, и он плохо устранивает нестерпимую боль, и только безумие в своей крайней форме — физическом исчезновении личности — можно рассматривать как более светлую, хотя и очень сомнительную перспективу человечества. Остается добавить, что сон, безумие, наркоз как условия, необходимые для возникновения гротескного мира, появляются только в отдельных романах Грасса. Но реальность, с которой читатель сталкивается в творчестве Грасса в целом, — это реальность стремительного водоворота фактов повседневности и вымысла, реальность непрерывного, непреодолимого, тотального кошмара.

4.2.1. «Я увидел себя на экране»

В неуютном художественном мире Гюнтера Грасса «обесчеловечивание человека», или, повторим наше уточнение, *расчеловечивание* человека, имеет массу нюансов, однако итог этого процесса всегда — превращение личности в некую вещную и безвольную субстанцию. Один из симптомов «разрушения образа человека» — перенесение первичного человеческого сознания на стремительно развивающиеся масс-медиа (ра-

дио, телевидение и Интернет). Подчинившие себе человека масс-медиа, кроме того, символизируют перегруженную противоречивой информацией современную эпоху и становятся поэтому одной из жанровых составляющих грассовского гротеска — метафорой многозначной, сбивчивой, подверженной постоянным «переключениям» повествовательной перспективы. Беспомощный и растерянный человек, лишившийся способности беспрепятственного самоосознания и восприятия мира, вынужден прибегать к изобретениям технического прогресса для восстановления контакта с собственным Я. Внимательный читатель заметит: в большинстве произведений Грасса есть прямое указание на то, что описываемые события (должные раскрыть правду — то есть «другую правду» — бытия) зависят от «вторичных», как их называет Грасс, материалов. Они могут быть воссозданы по кино- или видеофильмам («Крик жерлянки», «Траектория краба»), фиксируются в процессе съемок («Палтус», «Крысиха»), подготовки радиопередачи («Собачьи годы») или ее трансляции в реальном времени («Крысиха»).

В «расширенной реальности», где каждый предмет, вопреки своему названию, означает нечто совершенно иное, не укладывающееся в рамки расхожих представлений, любое техническое средство коммуникации отвечает за сферу духовно-психологического. Medium понимается здесь Грассом не столько как современный инструмент распространения «информации и других форм символической коммуникации крупным, гетерогенным и географически рассеянным аудиторией»⁴³, сколько — в одном из первых, древних, смыслов — как посредник между двумя мирами, привычной действительностью и «поливалентной».

Механизм фиксации радиоприемником или телевизором «потусторонних» сигналов, несомненно, отличается от классического спиритуализма, однако, сродни ему. В творчестве Гюнтера Грасса этот процесс не обходится без медиума-человека, персонажа, способного или вынужденного, по тем или иным естественным причинам, учитывающимся в фабуле, оказываться в состоянии, которое напоминает транс.

Такое «погружение в транс» или превращение героя в сверхчувствительного медиума, естественно, необязательно

⁴³ Шапинская Е. Масс-медиа // Лексикон нонклассики. — С. 289.

происходит в каждом романе, где появляется «экран, приглашающий спроецировать на него свои подвижные представления»⁴⁴. Однако упоминание на страницах современных технологий подразумевает, что возможно общение с другими действительностями, о которых персонаж имеет очень смутные представления.

Итак, чтобы герой мог функционировать как активный медиум, необходимы специальные, намеченные сюжетной линией условия, при которых он становится максимально восприимчивым к «другой правде». Повествователя «Крысихи», например, преследуют кошмарные сны, в которых ему приходится вести спор об эволюции человечества и развитии истории с существом другого мира — крысой — через Третью радиопрограмму⁴⁵, причем на протяжении всего сна он отдает себе отчет в том, что при желании можно прекратить невыносимую дискуссию, переключив приемник на другую программу или выключив его вовсе. Главный герой романа «Долгий разговор», впавший в безумие из-за чрезмерного увлечения литературой и считающий себя писателем XIX века, больше всего на свете ненавидит телевизор и панически боится его — и вовсе не потому, что телевидение — лицо века XX, а потому, что, находясь в состоянии «сна разума» и гиперболизированной вследствие этого открытости поливалентным мирам, он психологически не может справиться с потоком обрушивающейся на него информации.

Иную реакцию на волшебный экран монитора представляет роман «Под местным наркозом». Здесь сама тематическая плоскость — медицинское обследование и курс лечения — предопределяет избыточную символикой систему отношений между страдающим (от зубной боли) пациентом и руководящим процессом его исцеления врачом-стоматологом. Третьим компонентом данной системы будет телевизор в кабинете как своеобразное дополнительное средство терапии.

В этом треугольнике единственную, хотя и очень условную, позицию субъекта занимает врач, контролирующий со-

⁴⁴ *Schwarzweiße Kinoträume* // Grass Günter. Werkausgabe in 16 Bänden. Bd. 16: Essays und Reden III. — S. 420.

⁴⁵ Характерно, что именно по Третьей программе, как свидетельствуют многие герои Грасса других произведений, регулярно передают барочную музыку. Это один из скрытых сигналов эпохи барокко, в художественных рамках которой Грасс видит свое творчество.

стояние пациента и влияние на него различных факторов, прежде всего, телевизора. Пациент, учитель истории Штаруш⁴⁶, и находящийся в его поле зрения монитор полностью подчинены воле врача и, имея одинаковый объектный статус, образуют единое управляемое целое. В более широком контексте этой объектной среде будет принадлежать и сам врач. Стоматолога, борющегося с кариесом как с мировой скорбью, едва ли можно назвать яркой поэтизированной фигурой (хотя в глубине души он не лишен воззрений самого Грасса — но это уже другой, политический, срез романа). Скорее это очередной специалист-робот, хотя и занимающий в относительной иерархии достаточно высокую ступень. Кабинет, стены которого прокладывают границу между просторами личности и свободы стоматолога и остальным миром, оснащен по последнему слову техники, здесь врач уверенно и профессионально координирует работу подвластных ему механизмов. Его уникальная память переполнена энциклопедическими данными, которые он во время приема автоматически сообщает Штарушу, независимо от воли последнего.

При этом речь идет, конечно, не о профилактике кариеса, а о психологическом осмыслении деяний человечества в прошлом и настоящем и о предвидении приближающегося Судного дня. Штарушу предлагаются различные способы притупления философской боли и естественного страха, применяемые во врачебной практике: таблетки, местный наркоз и телевидение, рассеивающее внимание и сконцентрированность на ощущениях дискомфорта. Однако все это воздействует не столько на нервные окончания, сколько на сознание пациента, которое действительно переходит в неактивный режим.

Пробуждение подсознания Штаруша врач сопровождает включением телевизора, признанного всеми главной особенностью его методики. Между пациентом и мистическим экраном телевизора, произвольно настроенного на те или иные каналы, устанавливается парапсихологическая связь. В состоянии своеобразного гипноза Штаруш проецирует на экран всё ранее вытесненное в тайные глубины памяти. Пациент в данном случае не имеет веса отдельной личности с набором собственных травм, и то, что он выплескивает на экран и врача,

⁴⁶ С этим персонажем читатель знаком уже по роману «Жестяной барабан», где Штаруш под именем Штёртебеккер возглавлял данцигскую подростковую «банду чистильщиков».

не обладает ни в малейшей степени индивидуальной окраской. Персонаж с замороженным сознанием начинает функционировать как медиум, фиксирующий коллективный опыт поколения и дух эпохи. То же касается и повествователя «Крысихи», философствующего в кошмарном сне с крысой через радио. Пытается ли медиум-персонаж рассказать врачу об ужасах и неудачах своей жизни (то есть истории человечества) или только интенсивно думает об этом — все воспроизводит медиум-прибор, безошибочно улавливающий любую эмоциональную волну и любое движение мысли. Когда воспоминания, выводы или подавленные фантазии Штаруша приобретают исключительно патологический характер, мешающий при лечении, «врач предлагает выключить телевизор» [Мн:140], а с ним и рефлексию. Это объясняет еще одну фантастическую особенность мыслительной работы пациента: она возможна только при включенном врачом телевизоре.

Человеческое общение, символически представленное пациентом и врачом при включенном мониторе, механизмуется, обезображивается. Возникает «деятельное бездействие, известную ауру которому создает обманное слово “коммуникация”»⁴⁷. Оно, будучи уже чем-то техническим, редуцируется до обмена информацией между субъектами коммуникации, которые, кстати, в большинстве случаев игнорируют реплики друг друга. Но даже это несовершенное, уродливое общение может быть в любой момент прервано, поэтому ни Штаруш, пугающийся собственных галлюцинаций, ни повествователь «Крысихи», страдающий от апокалиптических картин, рисуемых его фантастической собеседницей, не хотят выключать свои аппараты-медиумы. Каждый из них понимает, что в современном опустевшем и обезлюдевшем мире это последняя возможность ведения диалога, пусть даже формального и жуткого.

Поток сознания героя, умело стимулируемого стоматологом-психоаналитиком, устремляется на экран (или в динамики радиоприемника, как в «Крысихе») в двух формах: доминируя, то есть в чистом виде сохраняя всю посылаемую персонажем информацию, и, что намного чаще, вклиниваясь в текущие программы, гротескно смешиваясь с чужеродным тематическим полем и, естественно, изменяя смысл изначально неоднозначных обрывков реальности. Во втором, более сложном

⁴⁷ *Продолжение следует...* — С. 332.

случае, фрагменты реальности образуют произвольные калейдоскопические соединения, имеющие собственную гротескную логику. Этот монтажный принцип Грасса нам давно знаком. Кабинет стоматолога становится специфической лабораторией острашения.

Штаруш, мучимый целым комплексом проблем, обнаруживает маниакальную, по всей видимости, долгое время подавляемую потребность в убийствах и смаковании натуралистических кровавых деталей. Из потаенных уголков подсознания на экран вырываются целые воображаемые истории. Его фильмы-истории, однако, все чаще адаптируются под типичное содержание эфира, определяющее духовно-культурную картину общества: рекламные ролики, телевикторины с исторической тематикой, сказки непреходящего Песочного человечка.

Излюбленным фоном для проецируемых на экран галлюцинаций Штаруша становится реклама, покоритель эфирного времени и жизненный ориентир современного человека. В двойной системе функционирования рекламы — словесно-визуальном — Грасс по традиции отдает предпочтение визуальности (звук у телевизора в кабинете, как правило, выключен), поскольку именно здесь, процитируем Умберто Эко, «визуальный образ часто оказывается двусмысленным и может толковаться по-разному»⁴⁸. Штаруш почти не посягает на оптическое изображение, но он заменяет рекламные слоганы своим собственным текстом. В результате на экране происходит то, что Умберто Эко терминологически изящно называет «перестройкой системы риторических ожиданий»⁴⁹: пересечение оригинальных кадров и груза негативного опыта Штаруша. У читателя эта бурная монтажная смесь вызывает иные ассоциации, чем у зрителя традиционных реклам. Читатель, в сознании которого, как подразумевается, реклама укоренилась самым прочным образом, формируя на глубинном психолингвистическом уровне его картину мира, приучен исходить из желания быть похожим на рекламных персонажей и из необходимости для достижения этой цели покупать рекламируемые товары или пользоваться рекламируемыми услугами. Но в кабинете врача воспеваются морозильники с кусками человеческих тел среди овощей и почек, новомодные продукты и

⁴⁸ Эко Умберто. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. СПб.: «Симпозиум», 2004. — С. 227.

⁴⁹ Там же. — С. 223.

одежда убеждают в своих преимуществах на фоне военных и поствоенных махинаций. Пациент и историк Штаруш создает символическую антирекламу современной эпохи, когда общество усиленно потребляет выпускаемую продукцию, свидетельствующую об экономической стабильности и содержащую человеческое мясо. Осмысление прошлого скрывается в рекламных объектах, и тот, кто их покупает, становится причастным к всеобщей истории преступлений. Транслируемая по всем каналам реклама (или новости по радио) выбрана Грассом неслучайно: информационный товар — это единственное, на что реагирует современный механизированный человек, все больше позволяя информационному коктейлю заполнять собой картину мира. Деформация медиальной реальности свидетельствует о состоявшемся обезображивании реальности объективной.

Кабинет стоматолога символизирует совершенно беспомощное общество со всеми признаками духовно-культурной деградации и полной автоматизации бытия. Это общество представляет собой разветвленную систему легко управляемых программ, в которой человек безвозвратно сдал свои духовные и интеллектуальные позиции технике и потерял способность мыслить. Любая попытка человека вырваться из техногенного отупения сводится к использованию все тех же небезобидных технологий и медийных практик, блокировки сознания и проникновения в глубинные психические структуры. Разобраться в себе и происходящем — значит «увидеть себя на экране» [Мн:218], а в случае необходимости переключить свою («Крысиха») или чужую («Под местным наркозом») рефлексию на другие каналы радио или телевидения. Картина пессимистичная, но в настоящем мире уже узнаваемая.

4.2.2. Книга крысиного Откровения

Существо крысы — это трансцендентально возникающее троекратное саморастворение в мировом чертеже или в канализации.

Здесь царство мертвых.

(Г. Грасс. «Собачьи годы»)

Не переведенный на русский язык роман «Крысиха» в 1980-е годы был очень популярен, воспринимался как полити-

ческий памфлет и входил в число типичной для того времени «апокалиптической литературы». Постепенно его острая актуальность сменилась значимостью более обобщенно-философского характера, и сегодня он интересен скорее как носитель эсхатологической концепции Гюнтера Грасса. Роман предлагает читателю по крайней мере три самостоятельные, хотя и взаимосвязанные, сюжетные линии: религиозно-антропологическую, экологическую, фольклорную. Несмотря на их художественное и сюжетное своеобразие, они объединены общими тематическими рамками — концом человеческого бытия в его традиционном понимании. Если экологическая часть романа выдержана в нейтральном стиле, то две другие броско гротескны: в фольклорной плоскости прослеживается «творческий» гротеск (художественная позиция героя Оскара Мацерата), религиозно-антропологический срез романа представлен в гротескном духе совсем иного рода, пожалуй, именно в этом романе гротеск с новозаветным Апокалипсисом связан напрямую. Поэтому такие определения романа, как «апокалиптический», «постапокалиптический» или «постантропологический», безусловно, оправданы. Эти аспекты достаточно подробно и интересно, хотя при этом, возможно, несколько точно и фрагментарно, разобраны немецкой германистикой, и приводить здесь существующие интерпретации⁵⁰ отдельных мотивов и эпизодов нет никакой необходимости. При чтении «Крысихи» как «апокалиптического» романа следует концентрироваться не на поиске признаков «апокалиптичности» излагаемых Грассом событий и даже не на вопросе о их месте и роли в общем культурно-эсхатологическом контексте, а на дальнейшем рассмотрении грассовской «гротескной церкви», этом специфическом принципе построения «расширенной действительности».

Жанровая связь романа с Библией читателю становится очевидной уже в начале первой главы, задолго до появления вездесущего в «расширенной действительности» Оскара Мацерата со всем его смысловым содержанием, полученным ранее в «Данцигской трилогии». В качестве повествовательных

⁵⁰ См.: *Neuhaus Volker. Günter Grass. Flügel Arnd. «Mit Wörtern das Ende aufschieben». Konzeptualisierung von Erfahrung in der «Rättin» von Günter Grass. Frankfurt / M.: Peter Lang, 1995; Auffenberg Christian. Vom Erzählen des Erzählens bei Günter Grass. Studien zur immanenten Poetik der Romane «Die Blechtrommel» und «Die Rättin».*

рамков «Крысихи» выбрана серия кошмарных снов. Именно они рисуют анонимному, но нам уже знакомому рассказчику-литератору⁵¹, которому очень хотелось не только спасти деревня, но и написать под Рождество этакое просветительское и разоблачающее стихотворение о «воспитании рода человеческого» [Кр:7], картины Последнего дня. Эти рамки существенны, поскольку они модифицируют книгу Откровения Иоанна Богослова в той же проекции «перевернутого христианства», в какой «Жестяной барабан» модифицирует Евангелие.

Крыса (точнее, крысиха), вынесенная в название романа, становится его ключевой, очень емкой метафорой. Под рождественской елкой рассказчик пожелал обнаружить клетку с этим странным для христианского праздника зверьком вместо традиционного вертепа с Младенцем Иисусом и привычных подарков. Крысиха, заняв таким образом место Бога, становится главным событием праздника, она берет на себя роль трансцендентного информанта, вестника-ангела или даже Бога, открывающего тайновидцу-рассказчику будущее и истину истории. По мере того, как комната наполняется запахом животного, реальность праздничной атмосферы фантастически сменяется одурманивающей призрачной реальностью продолжительного сна то рассказчика, то самой Крысихи, причем — и это, кстати, один из ключевых моментов — «конец романа не проясняет, кто кому снится»⁵².

Зловещие фантастические эпизоды «Крысихи», взаимосвязь которых произвольна и алогична, образуют запутанный и хаотичный лабиринт фактов и смыслов, что отражает естественное, неконтролируемое течение страшного сна. Согласимся, модальность кошмара как наиболее удобная форма изображения амбивалентной правды формально лишает читателя морального права оценивать происходящее с позиции объективных критериев. Сложно допустить, например, что за пределами ночного кошмара положительным персонажем может быть крыса, обитательница клоак и канализаций, материализовавшаяся метафора древних страхов, табу и отвращения⁵³. Одна-

⁵¹ Напомним, по просьбе этого рассказчика Оскар Мацерат должен был в фольклорной линии романа снять фильм *Леса братьев Гримм*.

⁵² Hille-Sandvoß Angelika. «Mir träumte, ich müsste Abschied nehmen». Nachwort zu *Die Rättin* // Grass Günter. Werkausgabe in zehn Bänden. Bd. 7. — S. 462.

⁵³ См.: *Vormweg Heinrich*. Günter Grass mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verl., 1996. — S. 114.

ко из высказываний Гюнтера Грасса нам известна его симпатия к героине романа и его намерение вовсе освободить образ крысы от несправедливых негативных коннотаций⁵⁴. Крысиные персонажи, «знаменовавшие собою начало начал и прогрызшие первые дырки в преисподнюю» [Сг:362], появляются в творчестве писателя довольно часто, и всегда — как антагонист Бога, становясь многосмысловым религиозно-философским концептом. В пьесе «Наводнение» («Hochwasser», 1957) две крысы, спасающиеся от катастрофы на крыше дома Ноя, изображены как однозначно положительные персонажи, превосходящие своей мудростью и рафинированностью и самого Ноя, и его домочадцев, погрязших в мелких земных страстях и не способных осознать онтологический смысл катастрофы. Крысиную линию, «крысиные сказки и крысиные были» [Сг:362] развивает роман «Собачьи годы», описывающий торжество подземных форм жизни. Крысы полноценно участвуют в историко-культурном развитии мира: «И пожирали Библию, тут же плодясь и размножаясь по ее заветам. И когда они схарчили часы, опровергнув ход времени. И когда их в Гамельне канонизировали. [...] Когда канализировали трансцендентность и устремились к свету. И когда радугу подточили. [...] И взошли на небеса» [там же]. Ведь даже оливковую ветвь, которую принес Ноем голубь по окончании Потопа, была уже помечена крысиными экскрементами [Кр:12]!

Получив свое истинное воплощение в сновидениях рассказчика «Крысихи», крысиный род убежденно выставляет себя как нравственный ориентир, как разумных существ, стоящих над глупостью человека. Крысиха изображает себе подобных народом с идеальными идеологическими установками, «строго придерживающимся тех норм, которые не соблюдает человек: религиозной терпимости, единой, принятой по общему решению веры, любви к ближнему, — и воплощающим в первую очередь способность учиться на ошибках»⁵⁵. Положительная сущность крыс заключается еще и в том, отмечает Крысиха, что они, подчиняясь закону вечного возвращения, готовы перенять у деградировавшего и вымершего человечества понятие надежды и ожидание Мессии.

Крысиха, имеющая происхождение от рождественской елки, формально имитируя обрядовость христианства, знамену-

⁵⁴ *Mir träumte, ich müsste Abschied nehmen.* — S. 353.

⁵⁵ *Auffenberg Christian.* Vom Erzählen des Erzählens bei Günter Grass. — S. 93.

ет собой его полную противоположность. Она пытается развенчать культ Творца, свойства и действия Которого, по ее свидетельству, не имеют ничего общего с лживыми христианскими догматами. Творец в изображении Крысихи — Бог фальши и лицемерия, мстительный, проклинающий Свои неудавшиеся создания, так называемых праведников, таких же лицемеров, как Он сам. Героиня пророчествует, «словно она заглотила Библию Лютера, Великих и Малых пророков, Притчи Соломона, Плач Иеремии, будто попутно — апокрифы, заунывную песнь трех отроков в огненной печи, все псалмы и печать за печатью Откровение Иоанна Богослова. [...] Как некогда мертвый Иисус в Нагорной проповеди, Крысиха учит с высоты мусорной кучи» [Кр:14]. Крысиха, восхищающая рассказчика в эсхатон, демонстрирует ему, по всем правилам апокалиптического жанра, истинную историю, смысл событий от сотворения мира и до постантропологической эры, выстраивая альтернативную схему эволюции, вопреки ожиданиям, на отходах и нечистотах действительности. Из всего многообразия фактов она выделяет и воспекает изнанку мира, все то, что неизменно отвергалось человеком и порождало в его культурном опыте негативное отношение (за исключением, может быть, некоторых других героев Грасса, например, Эдди Амзеля, который всецело принадлежал «подземным мирам» [Сг:95]). Крысиха призывает человека к своему, крысиному, перевернутому бытию: в нем учитываются уроки истории, исправляются роковые глупости и ошибки человечества и совершенно исключаются понятия греха и спасения. В предсказаниях героини соблюдается и принцип апокалиптической дуальности, что, однако, не наполняет жизнь и смерть человека смыслом и надеждой: единственной расой, которая сохранится на планете после атомного взрыва и которая увидит новый мир после уничтожения старого, станут крысы.

Конечно, это антибытие, анти-христианство основано на танатократическом культивировании смерти и постижении окончательной собственной смертности, что, как следствие, должно освободить человечество от главного его послушания — страха (со страхом в это время на соседнем фронте борется Оскар Мадерат, разрушая сказки). С другой стороны, мы имеем дело с интересным расово-мифологическим моментом. Идеализация крысиного рода — не будем заострять наше внимание на отношении к нему Грасса — напоминает пред-

ставление Третьего Рейха о высшей расе. Любопытно посмотреть на крысиную цивилизацию как на подобную типично утопическую систему: живущие глубоко под землей, всегда рядом с человеком, но и всегда в его тени, отвратительные для «редуцированного восприятия» существа обладают, однако, интеллектом и энергией, которые выгодно отличают их от человека. Крыса — «избранное животное» [Кр:43]. Человек, все достижения и подвиги человеческой истории сведены к отходам и выброшены в единую мусорную яму. В то же время крысы в романе выступают чуть ли не той силой, которую всеми правдами и неправдами искали и, естественно, находили ученые и оккультисты Третьего Рейха. Надо признать, что этот сюжет о потаенных рычагах исторического процесса, о невидимых, истинных властителях жизни во многом перекликается с государственной антропологией того времени. Взаимосвязь крысиного царства и искомой Гитлером Гипербореи, Атлантиды и арийских генов подтверждает также другой пласт романа — экологически-феминистский: пять женщин ищут мифическую подводную страну Винету, *Utopia Atlantis Vineta* [Кр:97], сугубо женскую Атлантиду, и находят ее — населенную (женщины в ужасе!) не кем иным, как крысами. Но главное, что найденный идиллический город будущего, как заметит Фолькер Нойхауз, — «это, конечно, Данциг»⁵⁶! Такой поворот событий вряд ли ожидался читателем, однако нисколько не противоречит логике грассовской апокалиптики, в которой роль Нового Иерусалима неизменно достается родному городу писателя. Винета, женская Атлантида, Новый Данциг выстраиваются, таким образом, в один смысловой ряд.

Появление крысиной расы — грядущей расы⁵⁷ — на поверхности земли совпадает с другим эпохальным событием — концом человеческого существования. Так сходятся в одной

⁵⁶ *Neuhaus Volker. Günter Grass. — S. 173.*

⁵⁷ *Lytton Lord Edward Bulwer. The coming Race. London, 1871.* Фантастическая повесть Литтона «Грядущая раса» была невероятно популярна в Германии в конце XIX века, особенно среди немецких оккультистов, заимствовавших в ней свою терминологию. По мнению многих ученых, повесть содержит определенные предзнаменования нацизма. Встречающееся в романе Грасса обозначение крысиного народа как «грядущие» вызывает ассоциацию именно с этим произведением Литтона, хотя нет никаких оснований полагать, что повесть или ее автор были вообще известны Грассу.

точке мифологически-утопические ожидания и библейские пророчества.

Конец Света, как свидетельствует Крысиха, наступает прежде всего в художественном космосе самого автора во время празднования дня рождения известной читателю по роману «Жестяной барабан» 107-летней Анны Коляйчек, бабушки Оскара Мацерата. Последнее застолье, на которое прибывают многочисленные родственники со всех углов земного шара, символизирует Тайную вечерю всего человечества во главе с Оскаром в образе Христа. Взрыв атомной бомбы, прерывая имитируемое этим «лжепророком, антихристом» таинство еucharистии и концептуально искажая развитие и смысл евангельских событий, происходит в тот момент, когда, напомним, лукавый самозванец возвещает о замене божественного промысла возможностями современной компьютерной техники и прогрессивное человеческое общество в миниатюре увлеченно смотрит заранее сделанный с помощью компьютера фильм Оскара об этом дне рождения, безнадежно демонстрирующий непрерывное повторение одного и того же. Все живое гибнет, но Второе пришествие, обещанное человеку (факт, традиционно делавший апокалиптические события позитивными и желанными), снится рассказчику-тайновидцу далеко не в каноническом виде, а в нескольких, пугающих своим перевернутым смыслом, перетекающих друг в друга, вариациях. После планетарной катастрофы наступает (точь-в-точь как в фильме Оскара) мучительная бесконечность, подменяющая в онтологической системе Грасса вечность. Место Бога многократно занимает зло, в том числе в образе Оскара, который даже после своей смерти символизирует демоническое начало и подмену Бога.

После Взрыва из недр земли на ее поверхность выходит крысиный народец, новая свержаса, знаменуя, помимо фактов гитлеровской антропологии, одновременно два библейских события: во-первых, Второе пришествие, а во-вторых, апокалиптическую саранчу и прочую гротескную нечисть из книги Иоанна Богослова. Скрытая действительность сырого подземелья, до этого лишь невидимо сопровождавшая человека, вызывая в нем страх и отвращение и закрадываясь в сферу бессознательного, становится явной.

С момента спасения человека во время потопа и в течение всего последующего существования мира крысы разрабатыва-

ли собственную программу выживания, подобную концепции Ноева ковчега. Она основывалась на потреблении того, что в качестве нечистот устранялось из среды обитания человека и его сознания, грядущую расу питали и укрепляли отрицаемые человеком как не достойные его явления (положительная, с точки зрения писателя, героиня романа, по всей видимости, «заглотила» не только Библию Лютера, но и введение в демонологию). По завершении антропологической эры, что крысы предвещали с самого начала бытия в силу промахов Творца, они создают — по-прежнему на человеческих отходах — новую материальную цивилизацию, используя хорошо им известные, проверенные формы организации человеческой действительности.

Явившиеся миру крысы восстанавливают религиозное мировоззрение и институт церкви, что становится основным содержанием постапокалиптических видений рассказчика. Помня свою зависимость от человека, крысы продолжают чтить его и после Взрыва. Свои религиозные переживания они концентрируют на изуродованной, с откушенным ими же левым ухом [Кр:342], но не способной еще долго умереть Анне Коляйчек. Обнаружив под ее юбками, своеобразие которых описывает «Жестяной барабан», усохшего мертвого Оскара Маццера, свидетельствовавшего о себе как о копии Христа, они проводят параллель с Рождеством и уже сами встречают его как Мессию. Оба тела переносятся крысами к «ногам Сына Человеческого, висящего на трех гвоздях» [Кр:344], в неповрежденное здание той самой церкви, где некогда карлик Оскар спилил раздражавшую его скульптуру Богомладенца, чтобы освободить себе место в алтаре, и где теперь учреждается культ поклонения мощам Анны Коляйчек и Оскара как останкам Девы Марии и Младенца Иисуса. Сверхчеловек признает сверхчеловека Оскара. По сути крысы в видениях рассказчика приводят в исполнение то, к чему стремился Оскар в «Жестяном барабане», и что на описанном в этом романе суде было определено как «черная месса». В «Крысике» элементы сатанинского мировоззрения приобретают еще более гиперболизированную гротескную окраску, поскольку крысы, будучи изначально синонимом теневой сферы, почитают не просто Оскара, а мертвого Оскара, который погиб во время своей Тайной вечери, который никогда не воскреснет и не будет живым Богом. Напротив, его съезжившееся во время Взрыва тело

уравнивается крысиным почитанием и особой крысиной программой выживания со всеми прочими отбросами и более не нужным человеку барахлом. Устанавливая религиозный культ, крысы проявляют большую изобретательность в заполнении старых форм новым, естественно, не соответствующим им содержанием. Предметом особого поклонения, фетиша, становятся не только эти два трупа, но и их личные вещи, разнообразные предметы, найденные в той же комнате, к «святыням» причисляются даже выпавшие при Взрыве вставные челюсти Анны Коляйчек. Сонм святых, например, крысы символически (то есть уподобляя их игрушкам для взрослых) составляют из набора игрушечных человечков — глупых пластиковых болванчиков, изготовленных в Китае для кашубских детей по желанию Оскара — венца художественного мироздания Гюнтера Грасса — по его образу и подобию во всевозможных профессиональных униформах.

Поклонение мертвому Оскару, однако, не исчерпывает постапокалиптического рвения населяющих землю существ: «Хотя мы [...] включали древнюю старуху и ее ссохшегося отрока в каждую молитву, нам не становилось ясно, в каком образе должен воскреснуть для нас человек» [Кр:402]. Требуемое ожидание собственного спасителя, совсем не Сына Божьего, а напротив, Сына Человеческого, странным образом материализуется. В очередном витке Второго пришествия соединяются две эпохи, мифологическое Средневековье и научная современность, прославленная генной инженерией.

Миру является на этот раз фантастический мутант Крысочеловек (*Rattenmensch*) — новый результат генетических опытов или уже давно существующий, но тщательно скрывавшийся биологический вид. «Ростом они были с трехлетнего мальчика⁵⁸. Они были обоих полов, местами покрыты крысиной шерстью, но хотя они и имели человеческие пропорции, [...] на их длинной шее сидели слишком уж крупные крысиные головы» [Кр:403–404]. Крысочеловеческая раса своей внешностью опять же полностью вписывается в национальный проект Третьего Рейха: эти носители *наследия предков*, голубоглазые и светловолосые, происходят, как и простые крысы, из недр земли, но в Новый Данциг приплывают на кораблях из заморских далей.

⁵⁸ Имеется в виду, что эталон задает трехлетний барабанщик Оскар.

И все же история появления мутантов восходит скорее к Средневековью, пытается подчеркнуть находящийся в эсхатоне рассказчик-тайновидец (хотя скорее такое «благовествование» читатель мог ожидать от Крысихи), ее содержит древняя легенда о трагедии города Хамельна, когда после изгнания из него крыс исчезли все 130 детей города. Рассказчик, мучимый диалогами с Крысихой, напоминает ей о том, «что действительно произошло в Хамельне 700 лет назад⁵⁹» [Кр:423]. Старинная легенда гласит: в 1284 г. приглашенный в Хамельн Крысолов выманил из города не только крыс, но и 130 детей, которые пропали без вести. Сразу обратим внимание на факт, приводимый в этой связи и историками, и Грассом: «это было после детских крестовых походов» [Кр:395]. Более того, легенда обязана своим возникновением как раз детскому крестовому походу начала XIII века. Для историков в нем до сих пор остается много необъяснимого, возможно, поэтому не обошел его собственной гротескной трактовкой и Гюнтер Грасс. Это были «времена великих брожений и лихорадочного экстаза — на небе все видели знамения и ожидали Конца» [Кр:42]. Что же касается маленьких крестоносцев, то в Святую Землю они собрались без всякой видимой подготовки и организации, как по мановению волшебной палочки, грабить богатые византийские земли они вряд ли были способны, и обратно вернулись лишь один или двое. Естественно, что легенда сложилась сама собой, постепенно переместив акцент со своего христианского содержания на траур по исчезнувшим детям.

Но вернемся к версии Гюнтера Грасса, точнее, рассказчика-литератора. В то время, читаем мы в романе, у детей города Хамельна появилась новая мода — ручные крысы: «Так же, как сегодня панки, хамельнские дети носили своих любимиц на плече, в волосах и под рубашкой» [Кр:396]. Дети-крестоносцы были, убеждает рассказчик, детьми-крысоносцами: «нательные» крысы заменили христианскую символику, образ крысы вытесняет образ Бога и в сознании, и во внешнем виде. Подростковое движение набирало силу, вызывая протест обществу, «стали поговаривать о сатанинских мессах и крысином культе», тогда же «Сто тридцать начали одеваться в крысином стиле и при свете дня, привязав себе голые крысиные

⁵⁹ В 1984 году, незадолго до выхода в свет романа Грасса, отмечался 700-летний юбилей Хамельнской легенды о Крысолове.

хвосты, громили хлебные и мясные лавки; своей дикостью они все больше уподоблялись крысам» [Кр:397].

В грассовском Хамельне происходит то совмещение человеческого и животного, что порождает гротескный образ, а в средневековой эстетике трактуется не иначе, как образ демонического. Именно так в другом месте романа Крысиха характеризует панков: «Они хотели быть животными. Мастерили себе головные уборы, имитировавшие нашу форму головы, и носили маски, которые искажали наш образ до демонического» [Кр:45]. Легенда поворачивается другой стороной действительности: это одно из доказательств того, что крысиное («крысиность» [Сг:365]) всегда играло определяющую роль в человеческой сущности. Представляя смешение человеческих и анималистических черт в одежде и стиле жизни, панки гротескны — это будто ожившие образы древних орнаментальных гротесков. Маленькие ручные крысы, с которыми они не расстаются, необходимы им не только для выражения протеста против принятых норм, но и как знак признания «крысиности», знак сопричастности теневому, сатанинскому, единственно истинному, с их точки зрения, содержанию бытия. Собственно, не от самих крыс страдают жители города Хамельна, а от панков, выставляющих напоказ табуированную веками правду. Результатом любви детей к крысам, выходящей далеко за границы естественного, стало рождение тройни, трех крысомладенцев, от девушки Грет и ее возлюбленного крысинаго самца Ханса. Тройня была тут же крещена панками и получила имена волхвов: Каспар, Мельхиор, Вальтасар. Крысомладенцы, как мы видим, во время совершения над ними оккультного обряда, окружаются псевдорожественской обстановкой. Именно это евангельское событие, Рождество Христово, панки пытаются имитировать, и, как покажет конец романа, такая имитация не случайна. Опытному крысолову поручается избавить город от позора, от стихийно возникших сатанинских ритуалов, и тот уводит звуками флейты Сто тридцать с тремя крысомладенцами за пределы города, где все безудержно веселятся. Когда веселье переходит в оргию (начинают спариваться другие девочки-подростки и крысы), флейтист исчезает. Панки, крысы и новый биологический вид не беспокоят больше черствое и суеверное население Хамельна. Но именно от них ведет свой род мессия, ожидаемый с верой и

надеждой Крысочеловек. Апокалиптическая символика трех крысомладенцев неоднозначна: их можно трактовать как апокалиптическую анти-троицу, одна из ипостасей которой — антихрист Крысочеловек, или это могут быть анти-волхвы, которым суждено первыми узнать о рождении антихриста.

В Крысочеловеке соединяются естества двух обожествленных существ: крысиное, так как «крысиность» возводится подростками в ранг божественного, и человеческое, так как сверхраба из теневого мира стремится во всем походить на неудавшегося Творцу человека. Когда Крысочеловек, однако, явился крысиному народу, «разочарование было велико»: «одновременно смешная и чудовищная помесь, где, кроме того, просматривался свиной генотип, не соответствовала нашему виду и была оскорбительна для образа человека, который все еще существовал в нашем сознании» [Кр:432]. Как ни удивительно, но даже в этом варианте пришествия мессии, своего, крысиного, Бог опять не был принят. Любовь к падшему, но боготворимому крысами, человеку оказалась сильнее любви к собственному крысиному роду.

Легенда о Крысолове — своего рода квинтэссенция философии о «другой правде», в каком-то смысле итоговое откровение, нарушающее общую логику и без того запутанного повествования о конечной судьбе человечества, поскольку оно принадлежит не отвратительной обитательнице сточной канавы (пусть даже и «положительной», с точки зрения автора), а ее идейному антагонисту — рассказчику-просветителю. Ужасаясь в начале романа своим видениям и крысиной правде, он пытается доказать истинность собственного, другого, понимания исторической правды не чем иным, как легендой о Крысолове, демонически-мрачным, жутким по своему колориту, толкованием народного предания. По сути, рассказчик начинает замещать Крысиху в ее черном откровении. Именно с введения в роман легенды, а вовсе не в его конце, возникает обмен ролями между сновидцем и предметом сновидений, когда не понятно, кто кому снится и кто кого превосходит в нравственно-духовной сфере — переносчик болезней и грязи, подаренный на Рождество, или человек, заказавший себе такой подарок. В результате человеческое и крысиное, голос рассказчика и голос Крысихи сливаются и исходят от одной нераздельной макабрической сущности, точь-в-точь, как это

делали панки из легенды, желавшие соединить свой образ с крысиным. Поражает свобода гротескной фантазии автора, упорное стремление его персонажей связывать истоки всеобъемлющего зла, которое манипулирует человечеством, с идеей и образом Бога, религиозной тематикой. Причем если книга Откровения — явная жанрово-модальная опора романа, то детский крестовый поход, запечатленный в человеческой памяти лишь через легенду о Крысолове, — это смысловое поле, которое, надо признаться, совсем не просто обнаружить в калейдоскопическом потоке картин-кошмаров, преследующих и дезориентирующих рассказчика и читателя.

При чтении романа поэтому очень легко не заметить тот факт, что рассказчик в эсхатоне, излагающий событие так, как оно «действительно произошло в Хамельне 700 лет назад», чтобы «показать забытое лицо Истории», пытается противоречить вовсе не своей собеседнице, а тем, кому *пришлось выдумать* общеизвестный миф о детских крестовых походах. Кому же было выгодно, по логике рассказчика, маскировать на «лице Истории» досадный крысиный эпизод, пополняя официальный исторический архив человечества очередной ложью? Ответ очевиден: людям «редуцированного восприятия», христианской культуре.

В романе «Крысиха», несмотря на открытое заимствование апокалиптической структуры, писатель меняет местами духовные и историко-культурные полюса предсказываемых событий: человек уходит в небытие, а существа, отвергаемые им как воплощение зла и нечистоты, торжествуют; эти демонические существа устраивают черный суд над человеком и историей; наконец, истина и вечность, придававшие испокон века смысл жизни и смерти, воцаряются в программном «амбивалентном» виде, в котором они для человека страшнее, мучительнее и постыднее любого земного существования. Человек «проиграл земную жизнь», и «никакая жизнь вечная его не ждет»⁶⁰. Вместо вечности его ждет пустая и бессмысленная бесконечность, в которой не ангельский облик примет человек, а крысиный, демонический, к тому же, возможно, с «просматривающимся свиным генотипом».

⁶⁰ Neuhaus Volker. Günter Grass. — S. 169.

4.2.3. Интертекстуальное безумие: Фонтане и Дон Кихот — герои Грасса

«Две выступающие вместе и контрастирующие одна с другой фигуры, комические и полукомические, — это древний и до сих пор живой мотив фарса, карикатуры, цирка, кино: худой и долговязый, низенький и толстый [...] и самые разные комбинации, — все это встречалось в разных странах, в разных сочетаниях и переплетениях».

(Э. Ауэрбах. «Зачарованная Дульсинея»)

В собрании сочинений Гюнтера Грасса мы увидим рядом с «данцигскими» произведениями роман совершенно особого характера — роман о безумии. Конечно, можно возразить сразу, и отчасти это будет справедливо: мотив безумия, или подобного клинического проявления расшатанной человеческой личности, в творчестве Грасса вряд ли редкость. По сути, все герои здесь, в рушащемся мире, так или иначе больны: начиная с Оскара, его домашних, соседей, учителей и учеников, и заканчивая рассказчиками-литераторами. Безумие «Долгого разговора» возникло вследствие сведения человеческого существования к информационно-архивной ипостаси, криминальному досье, объекту постоянной слежки и анализа. Роман, на первый взгляд, о литературе. Если смотреть глубже, что, надо признаться, непросто, — о коллапсе литературы, о необратимости ее падения, о судорожном перебирании оставшихся в Архиве художественных окаменелостей. Однако тема литературы, и это очень важный момент, поскольку он расширяет мировоззренческие границы романа, проходит как метафора человеческой жизни. Отсюда — эсхатологическое звучание: агония литературы есть агония человечества. Книга забавная и жуткая, в любом случае пессимистичная, как и все сочинения Грасса.

В переломный момент истории Германии, в самый канун падения Берлинской стены и крушения целого мира, на большой дороге в сопровождении верного слуги появляется благородный и вполне безумный любитель литературы XIX века. Начитавшись романов Теодора Фонтане, министерский курьер Тео Вуттке, герой романа «Долгий разговор», вообразил себя великим писателем реализма и твердо решил возродить его

уходящую в прошлое славу. Но как Дон Кихот немислим без Санчо Пансы, так и у поклонника Фонтане появляется вечный спутник, которым становится герой другого писателя, Х.Й. Шедлиха⁶¹, — агент Штази Тальховер (у Грасса — Хофталлер). — Фабула, пророчащая эпидемическое торжество интертекстуальности, интеллектуальной болезни XX столетия. Интертекстуальность, карнавальные метаморфозы литературных текстов, становятся основным фоном романа Грасса.

Столкнувшись с «Долгим разговором», неподготовленный читатель чувствует себя почти так же беспомощно, как герой Франца Кафки, пытающийся приблизиться к Замку. Сюжетная канва произведения необычайно сложна для восприятия: уже первые страницы выплескивают хаос исторических и литературных реалий XIX века, среди которых себя явно воспринимают персонажи, несмотря на сносимую Берлинскую стену. В топографически узнаваемый Берлин, в момент объединения Германии, напоминающего в романе суматоху и вычурность карнавального действа, оказываются выпущенными толпы литературных персонажей. Все они ведут двойное существование с едва заметными переходами: статус героев романа Грасса чередуется с равноценным статусом героев романов Фонтане, и одно поле реальности плавно перетекает в другое так, что оба становятся однородной реальностью, объединяющей разношерстный персонал. Может даже сложиться убеждение в том, что «текст сгенерирован из других текстов, и автор выступает больше не как эмфатическое творческое Я, а скорее как компилятор уже существующего»⁶². Да и чтобы добраться до каких-либо разъяснений происходящего, необходимо сначала миновать едва поддающееся переводу на русский язык метафорическое название романа, заимствованное Грассом у Фонтане и давно укоренившееся в немецком языке как устой-

⁶¹ Ханс Йохим Шедлих (Hans Joachim Schädlich, p. 1935) — переводчик, писатель, до 1976 г. жил в ГДР, где не печатался. Тема произведений — повседневная жизнь ГДР. Роман «Тальховер» («Tallhover», 1986) — история политической полиции с середины XIX до середины XX столетия. Персонаж Тальховер в 1955 г. в возрасте 136 лет осуждает себя за то, что он недостаточно серьезно относился к служебным обязанностям, и за совершенные промахи приговаривает себя к смертной казни.

⁶² Dirk Frank. Zwischen der Literarisierung und Polykontextualität. Günter Grass' *Ein weites Feld* im Literaturbetrieb // Baustelle Gegenwartsliteratur. Die neunziger Jahre. Hg. von Andreas Erb unter Mitarbeit von Hannes Krauss und Jochen Vogt. Opladen-Wiesbaden: Westdeutscher Verl., 1998. — S. 87.

чивое словосочетание. Название выражает всю сложность переплетения постоянных реминисценций: многозначной фразой «Das ist ein zu weites Feld» («Это бесконечная тема» / «Это долгий разговор»; буквально: «Это бескрайнее поле») герой самого известного произведения Фонтане «Эффи Брист» обозначал «все, что не имело точного определения»⁶³. Грасса, воссоздающего в своем творчестве образы «расширенной действительности», ее постоянно ускользающую вариативность, привлекает и зыбкость пределов «бескрайнего поля» («пространства, которое должно быть исхожено вдоль и поперек, вымерено, ибо оно постоянно разрастается с угрозой исчезнуть в неизмеримом» [wF:481]), и возможность продолжить «долгий разговор». Для большинства читателей это означает, что им придется «расположить на столе произведения Фонтане, Бисмарка, Ницше и биографии Фонтане слева, а книгу Грасса — справа»⁶⁴.

Пестрое мелькание скрывающихся друг за другом текстов, мотивов, авторов в романе Грасса выполняет не только структурообразующую функцию, но и становится важным сюжетным фактором, мотивирующим действия и поступки персонажей: свою фиктивную жизнь им приходится планировать с учетом их добровольного или навязанного им двойничества. При этом интертекстуальная действительность, узнаваемая героями (соотнесение с творчеством Фонтане и Шедлиха), естественно, не совпадает с действительностью, узнаваемой образованным читателем (соотнесение не только с творчеством Фонтане, но также с «Дон Кихотом» Сервантеса, произведениями Уве Йонсона и даже Кафки); и отменивший границу между двумя столетиями Тео Вуттке сознает себя именно путешествующим по Бранденбургу Фонтане⁶⁵, а не странствующим рыцарем Дон Кихотом. Так же и сцены объединения Германии воспринимаются героем как повторяющиеся события эпохи Бисмарка, а читателем — как очень своеобразный «особремененный» барочный карнавал, в котором мир во время па-

⁶³ Müller-Seidel Walter. Theodor Fontane: Soziale Romankunst in Deutschland. Stuttgart-Weimar: J.B. Metzler, 1994. — S. 371.

⁶⁴ Negt Oskar. Über die literarische Öffentlichkeit und den Verlust ihrer kritischen Substanz // Der Fall Fonty. *Ein weites Feld* von Günter Grass im Spiegel der Kritik. Hg. von Oskar Negt. Göttingen: Steidl, 1996. — S. 23.

⁶⁵ Самое известное произведение Фонтане при жизни — «Прогулки по Бранденбургу» («Wanderungen durch die Mark Brandenburg», 1880). Так в романе обыгрывается мотив странствий Дон Кихота.

дения Стены превращается в сумасшедший дом и в котором все доведено до последней крайности. Донкихотское интертекстуальное безумие закрадывается почти во все эпизоды «Долгого разговора», переплетается с безумием политическим, часто подавляет его и стилизует роман под объемную и гротескную всеобщую историю психического расстройства. Уместно ли в таком массовом помрачении ума искать трагизм? Выбранная Грассом модель — «Дон Кихот» Сервантеса с его «светлым и притом столь широким и многослойным, столь свободным от всякой критики и проблемности образом повседневной действительности»⁶⁶ — задает тональность, далекую от мрачного ощущения последних времен. И все же литературный карнавал, умирание и возрождение в новых модификациях текстов, героев и мотивов, затушевывая трагизм описываемого, создают лишь иллюзию «светлого образа повседневной действительности».

Образ главного героя и главного пациента романа Тео Вуттке, получившего и второе, обозначающее его вторую ипостась, имя — Фонти, был навеян неудержимым пылом поклонников Фонтане. «Желание написать не классическую биографию», а «создать из фанатов Фонтане с их непременными причудами единый персонаж», который бы «отразил все оттенки личности Фонтане»⁶⁷, превращает одного из любимых авторов Грасса в метафору того плачевного состояния, до которого писатель может быть изуродован пристрастием литературоведов, а человек — подозрительностью спецслужб.

«Неклассическая биография» базируется на академической монографии Х.Х. Ройтера «Фонтане» (1968), к знанию которой читателем апеллирует Грасс и на которую как на сверхавторитетный источник с легкой иронией ссылаются сами персонажи. Она дополняется преобразованными в духе XX века подробностями в соответствии с выбранным литературным образцом, романом Сервантеса⁶⁸. При этом основная содержательная — фактографическая — сторона жизни Фонтане сохраняется без изменений. Вырисовывая созданную больным

⁶⁶ Ауэрбах Эрих. Зачарованная Дульсинея // Мимесис. Изображение действительности в западноевропейской литературе: В 2 т. Т. 2. Благовещенск: БГК им. И.А. Бодуэна де Куртенэ, 1999. — С. 361.

⁶⁷ *Ich will mich nicht auf die Bank der Sieger setzen.* Interview mit Günter Grass // Der Fall Fonty. — S. 450.

⁶⁸ *Die Disziplin wechseln, beim Gegenstand bleiben.* Interview von Bernhild Boie mit Günter Grass // Wort und Bild. — S. 45.

воображением Тео Вуттке фигуру Фонтане, Грасс в целом нигде не нарушает исторической правды: герой пишет и говорит стилем Фонтане, обладает тем же опытом и теми же повседневными предпочтениями. И только придание отдельным нюансам барочного колорита в свете современности окарикатуривает Фонтане до маниакальных фантазий рыцаря Печального Образа.

Коварство Грасса подчеркивается еще и тем, что жертвой такого вычурного и балаганного надзора он делает тоже «неутомимого наблюдателя»⁶⁹, правда, за окружающим миром. Флегматичный и утонченный Фонтане, видевший в романтике синтез правды и поэтической фантазии, а не «чужачества» и произвола автора, всегда избегавший любых преувеличений и в комическом, и в трагическом⁷⁰, предстает в образе Фонтане как неуравновешенный болтун и генератор сомнительных идей, пребывающий всегда на грани буйного помешательства.

Описывая Фонтане и Хофталлера только так, как можно описать сервантесовскую парочку («длинный и тощий рядом с маленьким и упитанным»), Грасс нигде не сравнивает их прямо с их барочными прототипами, напротив, он неизменно опирается при этом на известную литографию Макса Либермана 1896 года, осуществляя своеобразный переход также в область графической интертекстуальности. Либерман, вслед за Ройтером, выступает здесь как ориентир, на фоне которого обе действительности — историческая и фиктивная — приобретают свои контуры. В противовес Либерману эмблемой «неклассической биографии» Фонтане Грасс делает двойной портрет неразлучных и полярных Фонтане и Хофталлера, редуцированных до шляп, пальто и развевающегося шарфа Фонтане. Со строго изображенным на литографии оригиналом духовный двойник Фонтане обнаруживает мало сходства — зато внешность Тео Вуттке полностью соответствует карикатурному наброску, сделанному одним из друзей Фонтане⁷¹.

⁶⁹ Grass Günter. Tallhover kann nicht sterben. Aus der Reisereportage 'Zunge zeigen' (1988) // Die Deutschen und ihre Dichter. Hg. von Daniela Hermes. München, dtv, 1995. — S. 241.

⁷⁰ См.: Михайлов А.В. Обратный перевод. Русская и западно-европейская культура. — С. 134.

⁷¹ Карикатура Августа фон Хайдена вклеена в дневник Фонтане 8.01.1866: огромный шарф-накидка, начинается от полей шляпы и, закрывая лицо, свободно спадает с плеч. Над этим шарфом поэтического реалиста посмеивались его современники, эту традицию подхватывает и

Вечный спутник Фонти — достойная его тень. Хофталлер, незаурядный шпион, некогда агент Штази, будто сконцентрировав в себе фанатическое рвение всех архивных работников, ни днем ни ночью не спускает глаз со своего объекта. После очередной смены власти в ГДР, еще будучи героем Шедлиха, Хофталлер был уволен со службы и отправлен в архив разбирать старые «письма, отчеты, протоколы [...] прошлого и нынешнего столетия»⁷², где его и нашел главный архивариус Грасс. «Благодаря этому читатель сталкивается с онтологически невозможным: персонаж, который в одном романе, носящем его имя, умирает, в другом романе празднует свое восхождение»⁷³.

Со словами: «Я напишу Шедлиху: нет, Тальховер не может умереть»⁷⁴, — Грасс возвращает его к жизни. Интертекстуальный переход героя Шедлиха из одной книги в другую Грасс не оставляет без объяснения. Конец романа «Тальховер», когда, не воспринимаемый никем всерьез, в ходе строгого суда над самим собой Тальховер приговорил себя к казни, сводится в «Долгом разговоре» всего лишь к временной депрессии в архиве. Возможность пересмотреть дело Фонти-Фонтане, ради чего Грасс вытащил его из своего вселенского Архива в мир, и подобающее признание со стороны и объекта, и коллег-фонтаневедов позволяет Хофталлеру вернуться к своему непрекращающемуся отчету для мистических органов контроля.

Антагонизм Фонти и Хофталлера — это, по сути, раздвоенное Я Тео Вуттке, которое представляет собой поврежденную человеческую личность, дисфункцию взаимодействия поверхностного сознания и глубинного подсознания: Фонти, не задумываясь, видит всех и вся через призму XIX века, по каждому поводу цитирует пассажи из Фонтане, рассудительный Хофталлер в свою очередь мыслит аналитически, подвергая сомнению правильность действий Фонти и реагируя на его оплошности. Это два гротескных персонажа, литературные («по-

Грасс. См.: *Ziegler Edda, Erler Gotthard. Theodor Fontane. Lebensraum und Phantasiewelt. Eine Biographie.* Berlin: Aufbau, 1996. — S. 70.

⁷² *Schädlich Hans Joachim. Tallhover.* Hamburg: Rowohlt Verlag, 1986. — S. 226.

⁷³ *Dirk Frank. Zwischen der Literarisierung und Polykontextualität. Günter Grass' Ein weites Feld im Literaturbetrieb.* — S. 89.

⁷⁴ *Tallhover kann nicht sterben.* — S. 242.

терянные», по определению Хофталлера) существования которых неожиданно пересеклись в голове начитанного курьера Вуттке — в одном из пунктов их «истории болезни»⁷⁵. Оба — воплощение своих маний. Маниакально разыгрывает спектакль Фонти; маниакально наблюдает модифицированный герой Шедлиха, растворяя во имя государственного абсолюта в этом визионерском процессе личность объекта и собственную индивидуальность. Ни один из них не может доминировать или быть полноценным: их вымышленные личности распались в процессе служения своей особой великой идее, выполнения своей галактической важности миссии (в соответствии с классическим симптомом паранойи). Превратившись в романе в сложно структурированную пикарескную пару, они сохраняют свои пристрастия и дополняют ими друг друга.

Хофталлер не пытается слиться с образом писателя, в отличие от Фонти, но он всегда присутствует в его жизни. Как и Фонти, Хофталлер берет на себя часть судьбы Фонтане: по странному стечению интертекстуальных обстоятельств исторический Фонтане и герой Шедлиха Тальховер располагают идентичными фактами биографии, они родились в одном и том же году — 1819, в одном и том же городе — Берлине, встречались с одними и теми же людьми. Будучи причастными к одной судьбе, Фонти и Хофталлер понимают друг друга с полуслова.

Подобно Дон Кихоту, находившему повсюду доказательства заколдованности своего мира, Вуттке, перетолковывая и переиначивая все проявления реальной действительности, пребывает в мире воображаемом, хотя и искаженном злом Объединения. Как и Дон Кихот, он «забывает о реальности всякий раз, как воображаемая идея захватывает его душу»⁷⁶.

Свои публичные выступления Тео Вуттке превращает в спиритические сеансы, вызывая, как духов, из потусторонних литературных сфер персонажей Фонтане и смешивая их со свидетелями Падения стены в фантастический коктейль. До гипнотического состояния он завораживает слушателей новыми — в духе эмансипированной современности — развязками фонтаневских сюжетов (кстати, подобное мы уже наблюдали в

⁷⁵ Buck Theo. Von der «versuchten Nähe» zur «versuchten Ferne». Schädlichs narrativer Weg «zur Freiheit in der Geschichte» // Text+Kritik. Heft 125: Hans Joachim Schädlich. I/1995. — S. 22.

⁷⁶ Ауэрбах Эрих. Зачарованная Дульсинея. — С. 347.

«Крысихе», в фильме о сказках): г-жа Йенни Трайбель⁷⁷ руководит проектом приватизации социалистической собственности [wF:753]; граф Штехлин⁷⁸ исполняет обязанности лифтера в бывшем Доме министерств [wF:755]; Лена Нимпч⁷⁹ выходит замуж за Бото [wF:703], а Эффи Брист обретает свое счастье, когда барон Инштеттен и майор Крампас⁸⁰ убивают друг друга на дуэли [wF:704]. Читателю остается только порадоваться, что дело обошлось хотя бы без Оскара и его жестянки.

Любые ассоциации по самым незначительным признакам, которые вряд ли бы пришли на ум здоровому человеку, провоцируют Вуттке на гротескные выходки, раскрывающие болезненный смысл незаметных деталей современной жизни. Эпизод празднования его 70-летнего юбилея в Макдоналдсе рождается из любви Фонтане к Шотландии и уютным кафе, а также из его готовности произносить длинные путаные речи. Вуттке не бросается на ветряные мельницы, считая их великанами, но он изящно смахивает со стола стаканы от кока-колы, снимает шляпу, ораторски отводит руку в сторону и без единой запинки декламирует балладу (исторического Фонтане) об Арчибальде Дугласе — видя в беззубых и грязных бомжах и опухших от пива скинхедах благородную публику, нуждающуюся в просвещении. Эта категория слушателей, в отличие от вечно «заколдованных», попадающихся Дон Кихоту, встре-

⁷⁷ «Госпожа Йенни (Женни) Трайбель» («Frau Jenny Treibel», 1892). Героиня романа, госпожа советница, считая себя натурой возвышенной и бескорыстной, устремлена исключительно к материальному, деньгам и прибыли.

⁷⁸ «Штехлин» («Der Stechlin», 1899) — последний роман Фонтане с выраженным автобиографическим и философским характером. Главный герой — старый граф, с проясненным сознанием и системой духовных ценностей, резко отличающей его от молодого поколения.

⁷⁹ «Пути-перепутья» («Irrungen, Wirrungen», 1888). История серьезных, искренних отношений барона Бото фон Ринекера и швеи Лены Нимпч. Во избежание разорения Бото решается, однако, на выгодный брак с богатой невестой.

⁸⁰ «Эффи Брист» («Effi Briest», 1895) считается лучшим произведением писателя. Эффи, по расчету выданная замуж за чопорного барона Инштеттена, ровесника и бывшего поклонника своей матери, против своей воли, от невыносимого одиночества соглашается на интрижку с майором Крампасом. Много лет спустя Инштеттен узнает об этой связи, убивает Крампаса на дуэли, а жену Эффи, как того требуют светские правила, лишает ребенка и отлучает от общества, что в конце концов приводит к смерти Эффи.

чает Вуттке восторженно: куски чизбургеров вываливаются из рта, персонал на кассах рукоплещет. Посетители Макдоналдса со всей искренностью воспринимают Вуттке так, как он сам того желает, — не подозревая его в сумасшествии. Неловкую комичность ситуации завершает верный здравомыслящий Хофталлер, заставляя Фонти покинуть убогий общепит.

Фонти испытывает к этому всевидящему оку, кажущемуся на первый взгляд чисто рациональным началом, любовь-ненависть. Однако Хофталлер олицетворяет работу подсознания, охватывающего более глубокий пласт жизни Фонтане, чем даже доступное Фонти знание. И если для Фонти Фонтане уже состоявшийся писатель, в биографии которого ничего изменить невозможно, то Хофталлеру дано видеть и предполагать множество вариантов существования Фонтане, он снова и снова возвращается к давно свершившимся фактам: «Ни один процесс он не считал законченным, ни одно дело — закрытым» [wF:417]. Как голос совести агент Штази преследует Фонти и почти издевается над ним, обращая внимание на самые деликатные этические моменты; из лабиринтов двухсотлетней памяти он выковыривает случаи вины⁸¹ (как частной, так и общественно-политической жизни), которую так и не осознал исторический Фонтане и которые определили картину XX века. Ответственность за все эти проступки Хофталлер возлагает на инфантильного и ранимого Вуттке, который в своих метаниях между двумя существованиями (Вуттке — Фонтане) никак не может безболезненно перенести внезапно появляющиеся корректуры в биографии своего второго Я.

Хофталлер, провоцирующий кризисы Фонти, оказывается и заботливой сиделкой и единственным человеком, способным — в силу их общей расширенной памяти — вывести больного из его состояния. Во время таких срывов, которые обычно заканчиваются гротескными приступами сумасшествия и горячечным бредом курьера Вуттке, происходит наибольшее оземление традиционно высоких образов, неожиданно лишаящихся всякой романтики. Поэтический реалист становится немощным маразматиком, а ценимый любой властью и незаменимый агент госбезопасности, легенда Штази, тоже почти впадая в помешательство при гуманистическом служе-

⁸¹ В романе проблема вины отчетливее показана через легкомысленное и часто эгоистичное отношение Фонтане к семье, хотя речь идет, конечно, об историческом содержании вины.

нии своему объекту, выполняет при семействе Вуттке все — естественно, понимаемые в символическом или даже психоаналитическом смысле — хозяйственные и санитарные работы, включая стряпню, мытье полов и вынос горшков, и довольствуется из всех удобств одной лишь шаткой раскладушкой эпохи социализма.

Гротеск постоянных истерик проистекает у Вуттке от двоякого сознания своей интертекстуальной зависимости от выбранного образца. Будучи Фонтане, он обрекает себя на воспроизведение всех характерных деталей жизни великого реалиста, в том числе на существование «между болезнью и здоровьем»⁸². Будучи министерским курьером, которому известна фатальная параллель с Фонтане, он испытывает панический страх перед вынужденной имитацией чужого будущего и теми прогнозируемыми провалами, которые были у его двойника. Такая латентная фонтанефобия Тео Вуттке всегда сопровождается депрессивным фоном и интертекстуальной мнительностью — весь обыденный современный мир вдруг предстает в символике и цитатах фонтаневских романов.

Направляясь в любимый Фонтане и остававшийся в условиях ГДР недостижимой мечтой Лондон, в купе поезда с совершенно непримечательными попутчиками, Вуттке обнаруживает среди них тревожащую своей необъяснимой нервозностью особу с «бесформенной большой дорожной сумкой» [wF:167], которую она не выпускает из рук. Вуттке потихоньку отрывается от этой действительности и начинает мистифицировать события: чем больше проходит времени, тем интенсивнее женщина теребит свою сумку. «Руки на облезлой коже не знали покоя, все ощупывали, поглаживали что-то живое» [wF:168]. Когда в купе врывается обливающийся потом спаситель Хофталлер, чтобы вмешаться в академически выверенный ход повторяемых событий, Фонти уже не принадлежит этому миру и, трясаясь всем телом, только бессвязно повторяет, что «Эффи»⁸³ боится курицы. Курица наводит на нее ужас» [wF:171]. В этот момент повествования уместно снова вспом-

⁸² *Reuter Hans-Heinrich*. Fontane. In 2 Bänden. Berlin: Verlag der Nation, 1968. — S. 704.

⁸³ Героиня романа Фонтане «Эффи Брист», Эффи, непосредственная, эмоциональная и романтическая натура, страдающая в доме супруга от одиночества, постоянно сталкивается с явлениями, которые пугают ее своей мистичностью.

нить Оскара Мацерата и его манию преследования Черной Кухаркой и еще раз подумать о том, каким персонажам доверяется «расширять действительность». В любом случае, если бы Фонти не указал дрожащим пальцем на старую черную сумку, установить связь между творческим пространством Фонтане и «никому не мешавшей», по словами здравомыслящего Хофталлера, дамой было бы сложно.

Гротескность ситуации заключена не столько в том, что у безумного Вуттке возникают метафорические галлюцинации и он пугается сумки, видя в ней сходство со зловещей курицей г-жи Крузе из «Эффи Брист», сколько в переносе мистического символа из одной эпохи в другую. Черная курица, на полном серьезе выдаваемая за демонический знак в конце XX века, — вещь такая же немыслимая, как и волшебники, наславшие на Дон Кихота злые чары. Впрочем, боится же Оскар Черной Кухарки в середине столетия.

Навязчивые состояния, которыми одержим Вуттке, распространяются на окружающих, что постепенно перерастает в картину всеобъемлющего психоза. Вуттке, «способный превращать события в порождения своей фантазии»⁸⁴, становится домашним тираном. Навязывая семье игру в Фонтане, он часто распределяет роли, руководствуясь, как это видно в эпизоде с фрау Крузе, случайным или понятным только ему одному сходством. Жена и дочь не только сохраняют ироничное отношение к больному и тем самым свою относительно здоровую идентичность, но и служат реалистичным фоном, который разграничивает гротескную и нейтральную действительность. Однако, терпя посещения Хофталлера и подыгрывая новоиспеченному Фонтане ради поддержания душевного покоя Вуттке, жена Эмми и дочь Марта, как никто другой, испытывают постоянный стресс, что оборачивается для них — против их воли, конечно, — частыми нервными срывами, которыми страдали исторические Эмилия и Марта Фонтане. Обе (как ключница и племянница Дон Кихота) живут в тревожном ожидании очередной выходки Вуттке, которая выставит его и их на посмешище.

Кульминационным моментом всего романа можно считать запланированную встречу у памятника Фонтане курьера Вутт-

⁸⁴ Ауэрбах Эрих. Зачарованная Дульсинея. — С. 342.

ке и его коллеги-единомышленника доктора Мутмаслиха⁸⁵, мастера догадок, в котором нетрудно узнать писателя современности Уве Йонсона.

Тот скрытый мрачноватый гротеск, который в общем, скорее забавном, карнавальном балагане едва ли обращает на себя внимание, с внедрением Йонсона, этого символа зыбкости и эфемерности бытия, вдруг прорывается наружу, оставляя от реальности лишь эпизодичные фрагменты. Доктор Мутмаслих, созданный по подобию Йонсона так же, как Фонти — по подобию Фонтане, появляется словно монстр из готического романа: несмотря на палящее солнце, он облачен исключительно в черное, и весь его потусторонний вид с печатью «запущенного алкоголизма» [wF:604] предвещает скорую таинственную смерть. Человек в черном передает Фонти манускрипт с главой из романа «Дни года» («Jahrestage», 1983), в котором частое обращение к произведениям и письмам Фонтане формирует еще одну ипостась великого реалиста. Фонти, выдуманный Грассом вариант существования исторического писателя, иронизирует над тем, как доктор Мутмаслих, имеющий идентичное фиктивное происхождение, изображает его, Фонти, в своей главе о Фонтане, не обнаруживая при этом никаких признаков кризиса идентичности! Здесь интертекстуальный гротеск достигает своего апогея: специалист по предположениям доктор Мутмаслих вносит свою лепту в изучение дела Фонти, превращая тем самым «Долгий разговор» о правде в «Догадки насчет Фонтане», где Фонтане остается метафорой ускользающей от архивных работников правды.

В «Дон Кихоте» Сервантеса соблюдается одно из возможных условий литературной игры: персонажи сталкиваются с напечатанным повествованием об их собственных приключениях. Описание подвигов Фонти не появляется при его жизни, хотя материал о нем собирают многие — зато Фонти и Хофталлера посещает сам автор Грасс во время осмотра все того же бронзового памятника Фонтане. Это посещение памятника Грассом, Хофталлером и Фонти можно считать самым ярким выражением столкновения и взаимопроникновения фикции и реальности. Пара туристов, в которых читатель узнает Гюнтера Грасса и его супругу Уту, подходят к бронзовому изваянию

⁸⁵ Грасс обыгрывает название первого романа Уве Йонсона «Догадки насчет Якоба» («Mutmaßungen über Jakob», 1959).

в тот момент, когда на него уже по требованию Хофталлера взгромоздился неловкий Фонти. Тут мы наблюдаем поистине фантастическую вещь: при соприкосновении двух пластов реальности только один из них распознает другой в силу смещения хронологии времени. Грассы, со всех сторон фотографируя Фонтане, не замечают замерших Фонти и Хофталлера (то есть Тео Вуттке), так как роман о Фонтане еще не написан, эта идея только начинает зарождаться. Вуттке, недовольный бронзой, так как воочию убедился в масштабной разнице между собой и оригиналом в пользу последнего, игнорирует туристов, хотя и видит их, демонстрируя свой главный принцип: не обращать внимания на то, что не сочетается с его фантазийным миром. Фонти «долго размышляет над фикцией и действительностью» [wF:592] и, по всей видимости, устанавливает, что к действительности относится он, а к фикции — Грассы. Они меняются модальными статусами, подвергая друг друга сомнению так же, как Дон Кихот и Сид Ахмет Бен-нахали отрицали достоверность пережитого и описанного, указывая на гибкость остова реальности и наличие в ее сущности игровых элементов.

Роман Грасса о литературе и болезни современности выдержан целиком и заканчивается в духе произведения Сервантеса, хотя и без признания героем своего сумасшествия. Последняя пламенная речь Фонти, буквализируясь, вызывает пожар в бывшем Доме министерств и эффектно заканчивается по всем правилам карнавала (и вагнеровского *Gesamtkunstwerk*) в дыму и гари под звуки сирен подъезжающих пожарных машин. Фонти, будучи подозреваемым в поджоге, скрывается вместе со своими литературными фантомами и, как того и чаяла его душа, покидает узкое для него пространство конца XX века. Перестав существовать как Тео Вуттке, достигнув после длительных мытарств личностной целостности, маленький (как показал эпизод с памятником) Фонти растворяется в великом Фонтане, оставляя жену и дочь в покое, а преследующих его летописцев в недоумении.

В недоумении оставлен будет, скорее всего, и читатель (если он, конечно, доберется до последних страниц романа). И его можно понять, ведь цель Грасса, как мы помним, — сделать любую оценку невозможной, к тому же оценивать приходится книгу о безумии, литературном и житейском. Исследователями роман по воле самого Грасса рассматривается — и

это тоже справедливо — как хроника политических событий и пародия на ГДР. И все же это роман о разорванной на цитаты литературе, об интертекстуальной игре, которая, в общем-то, конечно, превращает повествование в занимательный, пестрый и непрекращающийся круговорот реальностей, но которая одновременно заставляет читателя усомниться в художественной оправданности такого лоскутно-цитатного принципа. В любом случае теперь, если вернуться к вопросу о трагизме, можно сделать однозначный вывод: «Долгий разговор», вопреки парафразированию Сервантеса, оставляет ощущение очевидной мрачности. Мир в романе не только бытийный, но и, прежде всего, литературный, поражен болезнью, какими бы изысканными симптомами она ни обладала, существование художественного текста в таком мире может быть только архивным, и никакая радостная интертекстуальная игра в историко-литературные бирюльки не скроет за распадом государственной системы и распадом человеческой личности также и апокалипсис литературы.

Вместо заключения

Миф о святом Сизифе

...мой взгляд, направленный ухищрениями загадочного художника, то и дело возвращался к почти скрытому несметной толпой казнимых голому человеку, который вкатывал огромный камень на холм, грозно высившийся на заднем плане над морем темно-красной крови. Изображен мог быть только Сизиф, — по преданию, наихитрейший из смертных.

(Фр. Дюрренматт. «Образ Сизифа»)

Надо представлять себе Сизифа счастливым.

(А. Камю. «Миф о Сизифе»)

В истории современной немецкой литературы Гюнтер Грасс оставил бесспорный след, — самые ярые его противники вряд ли решатся оспаривать этот факт, — даже если сузить представления о творчестве писателя до одного только первого романа. Редко кто из участников «Группы 47» в своих воспоминаниях обходит молчанием «Жестяной барабан», который стал «событием»¹, вдохнул жизнь в ее заседания и возвестил, наконец, о «начале новой фазы» существования легендарной Группы. Безусловно, каждая эпоха высвечивает определенные стороны художественного произведения, и сегодня какие-то из заключений коллег Грасса не покажутся нам ни особо убедительными, ни хотя бы интересными. Всеобщее внимание при дебютном выступлении Грасса, например, привлекла его способность «не только осознать, но и показать, что фашизм был мелкобуржуазным явлением»²; писателю вменялось

¹ *Heute fehlt sie*. Interview mit Joachim Kaiser am 21.6.1988 // Dichter und Richter. Die Gruppe 47 und die deutsche Nachkriegsliteratur. — S. 13.

² Ibid. — S. 14.

в достоинство, что отсутствовали «крупные демонические фигуры» и «не бегали по улицам узники концлагерей в полосатой тюремной одежде». Подобные акценты появлялись и исчезали, всегда оставляя на первом плане место другому — броской в своей провокационной антиитеистичности манере письма. Гротеск, чем он, видимо, и воодушевил аудиторию первых слушателей, даже на слух воспринимался некоей цельной и самодостаточной формой, не столько обличающей, сколько играющей своими смысловыми нюансами. Сейчас, полвека спустя, мы должны понимать, что тогда грассовский гротескный язык означал больше, чем просто частный авторский стиль. Он предлагал и новый образ эпохи, трагичной, табуированной, безусловно, фальсифицированной, и новый способ говорить о ней. Так или иначе, речь шла об открывающихся литературных перспективах, о теперь уже реальной возможности преодоления «Часа ноль», — в сущности, именно такие задачи стояли перед «Группой 47». Воодушевление соратников Грасса и их стремление идеализировать и оправдать его гротескную манеру (в том числе и во время судебного процесса) лишний раз свидетельствует о закономерной для послевоенного времени надломленности историко-культурного сознания.

Между тем в истории литературы блестящий стилист Гюнтер Грасс оставил не только след, но и *образ*, что при его подчеркнуто предметно-метафорическом восприятии мира и эксцентричности его натуры, требующей постоянных сценических воплощений и перевоплощений, совершенно естественно. Часто встречающийся в детских рисунках писателя мотив одиноко стоящего развесистого дуба (отзвук творческой самоидентификации и желание стать знаменитостью), сменился впоследствии актуальной в течение многих лет авторской маской — барочного Гриммельсхаузена. Над этими, в общем-то, частными игровыми ролями стоит еще один образ, несомненно, тоже гротескный, но уже жизненный, философский, человеческий, вызывающий недоумение и множество вопросов или, напротив, остающийся не замеченным осторожным читателем. Это образ Сизифа, осужденного снова и снова вкатывать в преисподней огромный камень на вершину горы. Сизиф, камень, гора и мрачное царство Танатоса сливаются в единый символ бесконечности, подменившей в мировоззренческой системе Грасса вечность. Вот странная картина, кото-

рую рисует Грасс: «Я вижу себя у подножия горы, передо мной камень, я толкаю его, я не только принимаю наказание богов, я продолжаю глумиться над богами. Я говорю: пожалуйста, камень мой — в смысле Камю. И поэтому я в реальной жизни воплощаю формулировку Камю: “Мы можем представить себе Сизифа как счастливого человека”. Я принял камень»³. Кто-то, как писатель Зигфрид Ленц, усомнится в правильности понимания Грассом трактовки Камю, кто-то, рискуя запутаться в обрушивающихся вопросах, попробует разобратся в символике жутковатого образа. Что означает — принять камень-проклятие? Что заставляет писателя с титулом «совесть нации» выбрать для иллюстрации своего творчества — за весьма сомнительное право «глумления над богами» — такую страшную эмблему? И как реальный человек, а вовсе не герой эссе об абсурде, может говорить о счастье, будучи «приговоренным к камню»⁴?

Грасс любит этого персонажа древней мифологии. К нему же свелось и увлечение писателя экзистенциализмом Камю, точнее, поправил бы нас Грасс, — «скепсисом»⁵ Камю, пессимизмом, исключаяющим «мысли о Спасении»⁶, любой возможности надежды, которую оба автора считают суеверием и утопическими иллюзиями. Вера во «вселенную, где нет хозяина»⁷, конечно же, не заимствована у французского экзистенциалиста, это лишь совпадение мировоззрений. Заимствован и заново осмыслен (что следует из беседы Гюнтера Грасса и Зигфрида Ленца) образ Сизифа.

Сизиф Грасса, или даже скажем, Гюнтер Грасс в образе Сизифа — та тяжеловесная печать девиантности, которая лежит на всем творчестве, всех «игриво-мрачных притчах». «Радостный толкатель камня, который настаивает на своем праве глумиться над богами, который просит их только об одном — оставить ему этот камень, который бы ужаснулся, увидев од-

³ *Phantasie als Existenznotwendigkeit* (Interview mit Siegfried Lenz). — S. 279.

⁴ Ibid.

⁵ *Sisyphos und der Traum vom Gelingen* // Grass Günter. Werkausgabe in zehn Bänden. Bd. 10. — S. 326.

⁶ Ibid. — S. 330.

⁷ Камю А. Миф о Сизифе // Изнанка и лицо: сочинения. М.: «Эксмо-пресс»; Харьков: «Фолио», 1998. — С. 203.

нажды, что камень лежит наверху»⁸, — не просто узник босховского ада из рассказа Фридриха Дюрренматта, не просто мифологический символ проклятья. Нет, для Грасса это — «личный святой»⁹, «святой угодник Сизиф, удостоенный милости Камю»¹⁰. К этому святому писатель взывает в каждой книге, голосом Гриммельсхаузена, криком Оскара Мацерата или звуком жести его барабана, и этот угодник ему «до сих пор помогает сдвигать самые тяжелые обломки»¹¹. По всей видимости, загадочная метафора адского камня должна означать добровольные муки специфического гротескного творчества, не перестающего эстетизировать изнанку человеческой жизни. Невольно вспоминаются первые профессиональные опыты Гюнтера Грасса — изготовление могильных плит, а также необыкновенно красивые и точные слова А.В. Карельского, увидевшего взаимосвязь между работой каменотеса в кладбищенской мастерской и авторским гротескным сознанием. Яркий, может быть, самый яркий представитель уходящей литературной эпохи, сформированной «Группой 47», вымаливает у проклятого «пролетария богов, бессильного и возмущенного, знающего сполна все ничтожество человеческого удела»¹², счастья пребывания со своим массивным гротескно-могильным камнем, «чтобы не обрывалась рассказываемая история о тяготах нашего существования»¹³. Жизнелюбивому читателю эта мольба, скорее всего, покажется сомнительной, ведь в ней не об одном только продолжении творческого пути Грасса идет речь, но также и о его «последователях»: о сохранении и поддержании в культуре гротескно-пессимистического, танатократического мироощущения, о сведении литературы к весьма специфическому описанию *тягот* и всевозможных уродств человеческого существования.

Услышит ли Сизиф эту молитву¹⁴? — спрашивает себя Гюнтер Грасс. Вопрос писателя остается пока без ответа. Как поведет себя «наихитрейший из смертных», предугадать слож-

⁸ *Sisyphos und der Traum vom Gelingen.* — S. 327.

⁹ *Ibid.* — S. 340.

¹⁰ *Продолжение следует...* — С. 332.

¹¹ *Ibid.*

¹² *Камю А. Миф о Сизифе.* — С. 202.

¹³ *Продолжение следует...* — С. 332.

¹⁴ *Ibid.*

но. Во всяком случае, мы, долгое время наблюдавшие за игри-во-мрачной траекторией сизифова камня, можем быть уверены только в одном: читателю, решившему пробраться через «самые тяжелые обломки» грассовского гротеска, взывать к труженику Танатоса, по примеру писателя, не стоит. Лучше обратиться к другому помощнику и покровителю, более надежному и светлому.

Научное издание

ГРОТЕСК В ТВОРЧЕСТВЕ ГЮНТЕРА ГРАССА

Добряшкина Анна Владимировна

Оригинал-макет Лавочкиной А.В.

Корректор Сченснович Е.Н.

Подписано в печать 14.12.2010. Формат 60х90¹/₁₆. Гарнитура Таймс

Бумага офсетная. Печать офсетная. Печ. л. 11,0. Тираж 300 экз.

Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН

121069, Москва, ул. Поварская, д. 25-а

тел. (495) 691-23-01, 690-05-61

ISBN 978-5-8208-0383-2



9 785920 803832

Отпечатано в ППП «Типография «Наука»

121099, Москва, Шубинский пер., 6

Заказ № 2009

