

Жанровая специфика романа Г. Грасса «Жестяной барабан»

Genre specificity of the novel of G. Grass "The Tin Drum"

Данилкова Ю.Ю.

Канд. филол. наук, доцент РГГУ, г. Москва
e-mail: magic20052@yandex.ru

Danilkova Yu.Yu.

Candidate of Philological Sciences, Associate Professor, Russian State University for the Humanities, Moscow
e-mail: magic20052@yandex.ru

Аннотация

В статье рассматривается вопрос о жанровой специфике романа Г. Грасса «Жестяной барабан», а именно анализируются черты жанра «роман о художнике».

Ключевые слова: Г. Грасс, роман о художнике.

Abstract

The article examines the genre specificity of the novel by G. Grass "The Tin Drum", namely the features of the genre «novel about the artist».

Keywords: G. Grass, novel about the artist

Исследователи не раз отмечали, что роман «Жестяной барабан» (1959), открывающий «Данцигскую трилогию» Г. Грасса, представляет собой синтез различных жанровых разновидностей: в нем есть черты как социально-исторического, так и автобиографического, плутовского романов [1, с. 1–160]. Позволим предположить, что в произведении также присутствуют на равных правах и черты «романа о художнике», пусть и в изменённом, благодаря гротеску и пародии, виде. О наличии элементов жанра «романа о художнике» в «Жестяном барабане» рассуждает и А.В. Карельский, полагающий, что именно присутствие «плутовского» начала в романе способствует «...аллегорическо-ироническому переосмыслению роли художника» [2, с. 365], дар Оскара «пародирует исконные претензии поэтов на магическую силу: грассовский герой, этот гротескный Орфей-нигилист, тоже чарует, но чарует двуногих животных, высвобождая и выставляя напоказ таящиеся во тьме их душ низменные инстинкты» [2, с. 365]. Очевидно, это сопоставление возникает у ученого спонтанно, не получая дальнейшего развития и обоснования, при этом, нужно учесть, что ни один из аспектов «орфического» мифа Г. Грасс в своем романе не развивает. Исследователь А.В. Добряшкина, связывая роман с традицией барокко, отмечает, очевидный, по ее мнению, факт: действие во многих романах Г. Грасса концентрируется вокруг «персонажа-художника». «Каждый художник трудится над своим собственным произведением», – пишет она [3, с. 90]. Особенность же творчества Оскара состоит по ее мнению в том, что последний преобразует любую картину мира «в собственную иконографическую систему, основанную на перераспределенности взаимосвязи отдельных кадров» [3, с. 102]. Итак, исследователи констатируют и присутствие творческого начала у главного героя, и факт творения им «своей

реальности», при этом ограничиваясь лишь констатацией сходства с жанром «романа о художнике», не проводя дальнейшего глубокого анализа, очевидно, это происходит потому, что гротескный образ циничного ребенка-карлика Оскара было трудно сопоставить с «благородными» героями романов этого типа, возникших в классико-романтическую эпоху, а само произведение Г. Грасса претендовало на пародию. Так, целая глава в книге А.В. Карельского «Метафорфозы Орфея: Беседы по истории западных литератур» посвящена исследованию романов о художниках в немецкой литературе эмиграции [4, с. 263–299]. Безусловно, Г. Грасс не имеет никакого отношения к литературе немецкой эмиграции, но имя создателя «Орфея-нигилиста» даже не упомянуто наряду с такими, как Т. Манн, Г. Брехт, вероятно, по указанной выше причине. «Роман о художнике» при этом не рассматривается Карельским как самостоятельное явление, но как разновидность романа исторического. Одним из аспектов исторической темы этого периода автор считает «обращение писателей не просто к историческим личностям, а к людям искусства» [4, с. 263].

Одной из проблем, возникающей при соотношении «Жестяного барабана» с жанром «романа о художнике», является трудность в определении особенностей последнего. Одной из первых попыток подойти к вопросу о философских основах «романа о художнике» стала работа Г. Маркузе (1922 г.). «Роман о художнике возможен лишь тогда, когда прервано единство искусства и жизни, художник не проникает больше в единство жизненных форм мира и пробуждается для самосознания», – пишет философ [5, с. 13]. По мнению Г. Маркузе, одним из условий возникновения «романа о художнике» становится пробуждающееся самосознание последнего, отделяющее человека от природы и окружающего социума, растущее ощущение своего «я» как некой неповторимой индивидуальности. Именно поэтому «роман о художнике» имеет в своей основе коллизию разлада человека и окружающего мира.

Возникновение жанра «романа о художнике» исследователи относят как к классическому периоду немецкой литературы, связывая его с появлением цикла романов о Вильгельме Майстере Гете, так и к романтическому, здесь ряд открывают такие произведения, как «Странствия Франца Штернбальда» Л. Тика, «Генриха фон Офтердингена» Новалиса. При этом исследователи отмечают как противоречивость подходов к исследованию романов этого жанра, так и неоднозначность в определении отправной точки. Главной жанровообразующей чертой, по общему мнению, является присутствие определенного типа героя и проблематики. «Künstlerroman» («роман о художнике») предполагает повествование о художнике и круг вопросов, связанных с проблемами творчества, с отношением художника и социума. Как констатирует А.В. Михайлов, рассуждая о Л. Тике, последний «... создает роман о художнике и искусстве» [6, с. 320]. Зачастую «Künstlerroman» принято рассматривать не как самостоятельный феномен, а в рамках более широкого явления – романа воспитания, исторического романа.

Итак, «роман о художнике» девятнадцатого столетия предполагает наличие творческой личности как главной фигуры повествования, творческая личность показана в состоянии становления. Нельзя не отметить, что и доминирующей фигурой романа Г. Грасса становится герой, по замечанию одного из исследователей, обладающий «бесспорным творческим потенциалом» и создающий гротеск «по своим жанровым особенностям ориентированный на эпоху барокко» [3, с. 88–89]. Как бы то ни было, основным инструментом коммуникации Оскара с миром и воздействием его на социум становится звук – барабанная дробь и собственный голос. Барабанная дробь помогает герою, находящемуся в психиатрической больнице, вспоминать под «диктовку» барабана, Оскар пишет свои мемуары, барабанная дробь «задает» тон письма. Идея сопряженности музыки и словесного текста, перетекания одного в другое, синтеза двух начал отсылает нас к концепциям эпохи романтизма, ставшим актуальными и для Г. Грасса. К тому же, приобщение того или иного героя к миру искусства оказывается важной для Оскара, так, в ряду остальных персонажей он

выделяет санитару Бруно, передоверив ему на определенном этапе функцию написания записок.

«Künstlerroman» в классическом варианте предполагал идею становления творческой личности. Нельзя сказать о том, что роман «Жестяной барабан» полностью лишен этого: в нем прослежен путь героя от малыша-барабанщика до профессионального музыканта. Но специфика романа Г. Грасса заключается в том, что развитие героя связано не столько с темой становления его как музыканта и профессиональными открытиями, но с изменением восприятия им окружающих его людей, с его меняющейся позицией к миру «больших». Позволим себе предположить, что каждая из смертей его родственников становится вехой этого развития, но к обсуждению этой темы мы вернемся позже.

В качестве одной из важных черт «романа о художнике» исследователи называют присутствие в нем оппозиции «бюргер—художник». Эта оппозиция была намечена уже в романах XIX-го столетия, хотя в иных романах, например, в романе «Генрихе фон Офтердинген» можно говорить и об отсутствии таковой. В романе «Жестяной барабан» актуализирована тема «ухода» из мира «больших» людей, хотя и неполного: играя роль дурачка, Оскар остается и сторонним наблюдателем происходящего в семье и стране в целом, и героем, способным повлиять на ситуацию. «Уход» из мира «больших» совершается по его собственной воле. Оскару Мацерату противен окружающий его мир бюргеров, узнав о том, что его готовят в будущем к работе в лавке бакалейных товаров, Оскар инсценирует падение в подвал, после которого перестает расти по собственной воле. В связи с этим следует обратить внимание еще на один аспект, важный для жанра «романа о художнике». Появлению на свет героя или первым годам его жизни сопутствует чудо. Так, отец Генриха рассказывает о приснившемся прямо перед рождением сына голубом цветке, считая этот сон вестью свыше. В романе «Жестяной барабан» чудо – это исполнение воли самого Оскара, оно не имеет божественного происхождения, но позволяет заключить о присутствии особого дара у самого Оскара, не говоря об остальных – музыкальных способностях и пронзительном голосе. Он может приостановить свой рост так же, как и начать его. «Для любого чуда люди ищут естественную причину», – так комментирует Оскар стремление его родных объяснить задержку роста его падением в подвал [7, с. 448]. Рационализму своих родственников Оскар противопоставляет свой собственный рационализм, объясняя необходимость своего проекта (падения в подвал с целью прекратить рост) двумя вполне рациональными причинами: желанием «свести консультации к терпимому минимуму» и пробудить чувство вины у одного из предполагаемых отцов – Мацерата [7, с. 80]. Отметим еще одну важную черту романа Г. Грасса: Оскар – это герой, не одержимый, как это можно было бы предположить, вдохновением, он предельно рационалистичен, и его утрированный рационализм способен потягаться с рационализмом разве что мира «больших», который он не приемлет.

Для понимания смысла романа «Жестяной барабан» чрезвычайно актуален круг идей и метафор, восходящих к барочной литературе (неоспорим тот факт, что Г. Грасс прямым источником своего романа считал «Симплициссимуса» Гриммельсгаузена). Г. Грасс обращается и к традиционной метафорике, и творит свои собственные метафоры. Как известно, доминирующей идеей барочной литературы была идея игры, представление о мире как о гигантском театре, где каждый герой меняет череду масок [8, с. 28]. «Маска» Оскара призвана служить «оборонительной» по отношению к остальному миру позиции, заставляя героя остаться внешне ребенком и не войти во «взрослый» мир, этот факт, казалось бы, обостряет оппозицию «бюргер—художник», переводя ее в плоскость отношения двух миров: «взрослых» и мира «детского», пробуждая в герое и актерское начало, ведь имея сознание взрослого, Оскару приходится играть роль «придурка». Однако, маску «ребенка» примеряет в романе не только Оскар. В связи с этим нужно говорить о потрясающе написанных Г. Грассом сценах обороны польской почты, событии, положившем начало Второй мировой

войне. В этом эпизоде рассказывается, как Ян Бронски, один из предполагаемых отцов Оскара, по долгу службы обязаный защищать здание польской почты, встречая неожиданно Оскара на улице, непонятно зачем ведет того к зданию польской почты, оцепленному войсками и представляющему крайнюю опасность для ребенка. Г. Грасс оставляет мотивации Яна Бронски нераскрытыми, но читателю ясно: предполагаемый «отец» хотел таким образом «спрятаться за ребенка», избрав его как защиту и полагая, что с ним его не пустят на потенциально опасный объект. И далее «детская» тема находит неожиданное продолжение: спасаясь от стрельбы, Ян Бронски и Оскар укрываются в детской, принадлежащей законным детям Яна, которых тот предусмотрительно отправил в Варшаву; эта детская была оборудована Бронски в здании польской почты, где тот занимал значительный пост. Впоследствии при задержании Оскар указывает на Яна как на «злодея, утащившего невинное дитя в здание польской почты» [7, с. 273] и становится косвенно виновником его расстрела.

Однако это отрицание «взрослого» мира не исключает причастности героя миру семьи, да и само понятие «взрослости» и «зрелости» оказывается весьма проблематичным, о чем мы скажем позже. Ведь трагедия героя изначально связана с его семьей, с тем, что его «произвели на свет трое» [7, с.75], у Оскара два предполагаемых отца. Произведение открывается экскурсом в историю семьи рассказом о поджигателе Коляйчике. Роман с первых страниц напоминает «путешествие» по семейному фотоальбому, история Оскара, таким образом, начиная с первых жизненных впечатлений, вписана в историю семьи, да и сам герой за исключением некоторых периодов своей жизни существует вместе с семьей (отметим, что с большим пиететом о своей родословной говорит и Бебра, возводя ее к принцу Евгению). Фотография, как никакое другое искусство, призвана запечатлеть индивидуальность человека, да и сам автор говорит о своем стремлении к индивидуализации вопреки тенденции литературы двадцатого столетия. При этом на семейных фотографиях Оскар-повествователь у своих родственников, Оскар отмечает скорее типичные черты: «этот гордый взгляд был любим и распространен во второй империи» [7, с.70], «после войны входят в моду другие лица» [7, с.71].

Роман имеет форму воспоминания, автобиографических записок о себе самом, о жизни в Данциге, Дюссельдорфе, которые главный герой сочиняет, находясь в психиатрической больнице. Композиция не строго линейная, автор записок иногда возвращается к рассказанным уже эпизодам, добавляя новые детали. Исследовательница Н.С. Бочкарева отмечает, что «протоформой» «романа о художнике» стала автобиография художника, написанная им самим, в числе таковых исследовательница называет «Новую жизнь» Данте Алигьери, книгу «Жизнь Бенвенуто Челлини», переведенную Гете на немецкий язык [9]. Возможно, здесь уместно было бы сказать о концепции «памяти жанра». В «Жестяном барабане» автор как бы возвращается к истокам жанра, кардинально видоизменяя при этом его, внося в повествование сложнейшую метафорику, игру и пародию.

Итак, перед нами не только биография Оскара на фоне исторических событий, но и роман-воспоминание обо всех людях, которых пришлось встретить на жизненном пути Оскару, произведение, обретшее гротескную форму. Роман представляет собой портрет героя на фоне чуждого, как кажется, ему мира, этот мир «больших» абсолютно материален и переполнен вещами. Но так ли чужд ему Оскар, мечтающий даже на больничной койке о новых решетках на кровати, чтобы отгородиться ото всех? И тут мы подходим к одному из главных вопросов, связанных с поэтикой романа «Жестяной барабан» – к вопросу о стиле. Стиль повествования Оскара метафоричен, а истоки этой метафоричности – та плотная вещественность, составляющая суть «мира больших», перенасыщенность деталями, восходящая к барочной эстетике. «В метафорических тропах признаки одного предмета переносятся на другой на основании какого-либо сходства между ними» [8, с. 275]. Рассмотрим некоторые примеры из текста, где применен этот принцип.

Роман, как мы уже говорили, это и рассказ об Оскаре, и о людях, бывших рядом с ним, память о которых принадлежит Оскару. В мире Г. Грасса метафорически сближаются, например, акт создания записок и игры на барабане, так как оба они имеют одну и ту же цель – воспоминание. Метафорическое сближение развивается и дальше: Оскар, как он сам говорит, выбивает «барабанную дробь» на могильных плитах, выгравировывая на них имена умерших. Искусство служит одной цели – памяти, и ею владеет Оскар, а память стирает границы между прошлым и настоящим. В мире Г. Грасса карлик становится хранителем памяти: невозможно точно сказать, какого возраста Оскар или карлик Бебра, старуха или девушка-карлица РозвитаРагуна. Недаром, одной из первых вещей, на которую «покушается» Оскар, разбивая ее своим голосом, становятся часы. Барабанная дробь заменяет Оскару речь. Написание записок тоже становится формой коммуникации, пусть и не прямой, не с современниками, но с потенциальным читателем. Так, в романе создается следующий метафорический ряд: барабанная дробь – акт создания биографии – гравировка букв на могильных плитах, все эти вещи служат сохранению памяти. Жизнь приобретает ценность только в свете искусства и Оскар, не желающий появляться на свет, «задерживается» на нем только благодаря обещанию матери подарить ему барабан на трехлетие. Является ли память единственной функцией искусства? Идея посвятить жизнь творчеству рождается у героя Г. Грасса из наблюдения «беседы между мотыльком и лампой», в которой мотылек «торопился избавиться от своего знания» [7, с. 64].

Ранее было сказано, что становление героя обусловлено во многом его меняющейся позицией по отношению к миру взрослых. Хотя здесь нужно сделать небольшую оговорку. Оскар не ребенок в прямом смысле этого слова, он, напротив, младенец, родившийся уже с самосознанием взрослого, надевший маску «ребенка». Правильнее было бы говорить о мире «больших» людей, мире, полном жестокости, ригоризма, вызывающий отвращение у Оскара: «Оскар терпеть не мог единодушный гимн порядку» [7, с.117].

Итак, вехи этого меняющегося отношения к миру «больших» примерно таковы. Первый случай, когда Оскар перестает притворяться и выглядит старше своего предполагаемого отца, Яна Бронски, мы видим в эпизоде обороны польской почты; Ян Бронски проявляет трусость и даже неадекватность: в разгар военных действий он строит картонный домик. Символичен и тот факт, что Бронски с Оскаром прячутся в детской. В этот день Оскар и предполагаемый отец как бы меняются местами, Оскар зажигает две свечи и ставит их на барабан, при этом, как мы знаем, ранее Оскару был неприятен свет.

В мире «больших» есть герои, занимающие «промежуточное» положение. Например, Сигизмунд Маркус, владелец игрушечной лавки и погибший в ночь хрустальных ножей, занимает как бы промежуточное положение между миром «больших» и миром Оскара: он владеет лавкой игрушек, с одной стороны, с другой, – именно он дает матери Оскара практический совет держаться поближе к Мацерату, а не Бронски, так как немцы скоро захватят Данциг.

Мир «больших» приземленный, это бюргеры, живущие исключительно материальными ценностями, а в художественном мире романа существенную роль играет метафора поедания пищи. Так, в начале «храм искусства», театр, сравнивается героем с гигантской мельницей. Мир «больших» в романе зеркально отражает «мир детей». Выступая перед публикой в Луковом погребке, Оскар своей игрой на барабане заставляет буквально превращаться собравшихся в детей: «дамы и господа заливались круглыми, детскими слезами», будучи напуганными барабанной дробью, возвещающей о черной кухарке [7, с. 450]. Взрослые уподоблены детям, они живут исключительно инстинктами, сильнейшим из которых становится чревоугодие. Многие мотивы, например, мотив насильственного кормления дублируются в романе, причем, если первый эпизод имеет место в мире детей, то второй – в мире условно «взрослых». Так, в одном из эпизодов дети пытаются накормить

Оскара супом, сваренным из лягушек и приправленным мочой. Но в большей степени, конечно же, с миром «кухни» связан предполагаемый отец Оскара – Мацерат. Именно он пытается накормить свою семью угрями, выловленными на конскую голову. Так как описываемое событие происходит в Страстную пятницу, то можно говорить о пародировании событий Евхаристии, и мать Оскара в конечном итоге соглашается съесть угрей, которые питались мертвечиной. И поэтому она как бы «причащается» тела своего отца Йозефа Коляйчека, поджигателя, который, спасаясь от преследования, возможно, утонул под плотами. Таким образом, она соединяется с отцом, вкушая от его плоти. Христианская метафорика становится приземленной и приобретает буквальный смысл.

В романе важна метафора «мир как кухня» и связанный с ней образ черной кухарки. Черная кухарка – персонаж из детской считалки, услышанной Оскаром, в конце романа трансформируется, приобретая фантазмагорические черты, превращаясь в «преследовательницу» Оскара. Роман заканчивается встречей с черной кухаркой: «Не спрашивайте Оскара, кто она такая! У него больше не осталось слов» [7, с. 645]. Смерть? Прошедшая жизнь?

Если принять во внимание метафорический смысл романа, то можно задаться вопросом: возможен ли вообще мир детства в его традиционном понимании – то есть мир невинности? И здесь Г. Грасс прибегает к легенде о Крысолове. Так, однажды с Крысоловом в романе сравнивает себя сам Оскар. Другой случай сравнения с Крысоловом – Лео Дурачок, используя гильзу от патрона как дудочку, которым был расстрелян Ян Бронски, один из предполагаемых отцов Оскара этим сигналом уводит Оскара на кладбище, показывая место захоронения. Г. Грасс метафорически делает Лео «двойником» Оскара, уподобляя того и другого Крысолову. Другим своим «двойником» Оскар считает Иисуса.

Итак, Г. Грасс во второй половине XX-го столетия создает роман, одна из сюжетных основ которого восходит к жанру «романа о художнике», получившего распространение в XVIII–XIX вв. Поэтологические черты, свойственные этому жанру, существенно меняются: исчезает доминирующая в XIX в. тема творческой саморефлексии, на первый план выходит оппозиция «бюргерский мир — художник», стилистика романа усложняется за счёт привнесения сложной метафорики, гротеска и пародии.

Литература

1. Krumme D. Günter Grass “Die Blechtrommel“. -- München, Wien, 1988. – 160 S.
2. Карельский А.В. От героя к человеку. – М.: Советский писатель, 1990. – 400 с.
3. Добряшкина А.В. Гротеск в творчестве Г. Грасса. – М.: ИМЛИ РАН, 2010. – 176 с.
4. Карельский А.В. Метаморфозы Орфея: Беседы по истории западных литератур. Вып. 2: Хрупкая лира. Лекции и статьи по австрийской литературе XX века. – Москва: РГГУ, 1999. – 303 с.
5. Marcuse H. Der deutsche Künstlerroman // *Marcuse H. Schriften*. Bd. 1. Der deutsche Künstlerroman. Frühe Aufsätze. -- Springe, 2004. – 267 S.
6. Михайлов А.В. О Людвиге Тике, авторе «Странствий Франца Штернбальда» // Тик Л. Странствия Франца Штернбальда. – М.: Наука, 1987. – 360 с.
7. Грасс Г. Жестяной барабан. -- Харьков: Фолио, 1997. – 654 с.
8. Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / [гл. науч. Ред. Н. Д. Тамарченко]. – М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. – 358 с.
9. Бочкарева Н.С. Роман о художнике как «роман творения», генезис и поэтика: на материале литератур Западной Европы и США конца XVIII-XIX века. – Пермь, 2001. – 390 с. <http://www.dslib.net/literatura-mira/roman-o-hudozhnike-kak-roman-tvorenija-genezis-i-pojetika-na-materiale.html> (дата обращения 17.01.2019).