

DOI: 10.33184/dokbsu-2024.4.20

Способы выражения мотива экзистенциального одиночества в романе Гюнтера Грасса «Жестяной барабан»

Н. С. Халикова*, С. В. Багманова

Уфимский университет науки и технологий

Россия, Республика Башкортостан, 450076 г. Уфа, ул. Заки Валиди, 32.

**Email: khalikova@mail.ru*

Как никто другой из немецкоязычных авторов, Гюнтер Грасс достоин быть назван представителем немецкой литературы после 1945 г. с мировым влиянием. Поэт, драматург и романист, скульптор и график всей своей жизнью и творчеством противостоит течению времени. Современный свидетель, который писал против вытеснения из памяти и забвения событий прошлого. В статье делается попытка изучения способов выражения экзистенциальных традиций в самом известном романе автора «Жестяной барабан».

Ключевые слова: экзистенциализм, одиночество, способы выражения, чувство вины, морально-нравственные ценности, человек.

Во всех своих эпических произведениях Гюнтер Грасс использует повествование от первого лица, которое он обыгрывает в различных его вариациях. В «Жестяном барабане» он использует форму вымышленной автобиографии со всеми ее возможностями. Оскар Мацерат рассказывает о своей жизни в психиатрической клинике, которую он указывает в первом предложении как место повествования. Находясь на больничной койке, Оскар прежде всего культивирует искусство барабанного боя, вызывая в памяти прошлое с помощью своего барабана, а это создает условия для сверхвременного и черезпространственного рассмотрения и разворачивания процесса повествования, которое не только описывает историю жизни, но также формирует ее развитие. Этот аспект подробно представлен в творчестве Оскара. Таким образом, «Жестяной барабан» занимает выгодное положение в истории романа немецкого художника. Если в других случаях художественная практика героев является либо простым аксессуаром, представленным в живописных описаниях, либо важным этапом в их развитии как повествовательной композиции, то Грасс идет гораздо дальше. Сам роман писателя во многом идентичен художественным произведениям его героя, это их языковое воплощение самим художником, это его творчество, воссозданное в другом жанре. Эпизоды, в которых повествование в «Жестяном барабане» ведется преимущественно от лица Оскара и которые связаны между собой его комментариями и сложными резюме, – это переделанные части барабанного соло Оскара, буквально запись того, что

он пробарабанил. Эффект барабанов Оскара часто изображается в книге. Это миметическое искусство, визуализирующее прошлое во всей его полноте. Искусство, которому в полной мере посвятил себя Оскар «как истинный художник». Среди ярких примеров демонстрации этого искусства случай, когда Оскар при помощи своего барабана позволяет дождю падать под спину бабушки на поле, где когда-то его дед Йозеф Коляйчек зачал его мать Агнес – реальность уплывает, все вокруг возвращается назад – эта сцена оказывает на бабушку практически такой же эффект, как и сама ситуация в свое время: «... и вот я выбивал на барабана звуки октябрьского дождя, напоминающие те, что бабушка, надо полагать, слышала у костра, на котором горела ботва, когда Коляйчек с запахом преследуемого поджигателя забежал под ее юбки. Я бил по жести тонким косым дождем, пока не слышу вздохи и имена святых, а опознать вздохи и имена, что громко звучали в том девяносто девятом году, когда моя бабушка мокла под дождем, а Коляйчику было тепло и сухо, я предоставляю вам» [7, с. 241]. Если некоторые шаблонизированные фразы и стереотипы используются автором без комментариев, то следующая комбинация, выбранная Грассом и его рассказчиками, сама по себе является критикой. Рождественская вечеринка разоблачается как всегда один и тот же ритуал. Способствует этому слитное написание слов, например, текста рождественских песен «Оелочкаоелочказеленымиветвямидиньдиньдиньзвенитколокольчик» [7, с. 288] или молитвы «Иисусетьжизньмояиисусетысмертьмоя» [7, с. 293]. Критика, возникающая здесь только с точки зрения формы, усиливается с точки зрения внутренней смысловой нагрузки, например, когда Оскар обходится со словами в часто цитируемой главе «Вера, надежда, любовь, как „жонглер с бутылками“» [7, с. 230]. Сама глава в целом носит намеренно-притчевый характер с большим количеством повторений структуры целых предложений. В поисках лингвистическо-звуковых ассоциаций Оскар соединяет ключевые слова Послания, руководствуясь свободными ассоциациями: «...легковерие – мыс Доброй Надежды – любомудрие – верительные грамоты – вотум доверия» [7, с. 230]. В то же время понятия, полученные зачастую в результате игры звуков и ассоциаций, теперь раскрывают содержание, которое, с одной стороны, показывает потерю изначально заложенной в них значимости в повседневном использовании (так происходит, например, со словом «крест»), а с другой стороны, приобретают внутренний комментарий, частично прямой («легковерие»), частично через сравнения с бытовыми, намеренно приземленными процессами – Рождество «струится по трубам», как обычный газ: «...уже снова струится по трубам предрождественское воскресенье» [7, с. 231]. Таким образом, Оскар разрушает религиозные клише и открывает многослойную реальность. Этот процесс разрушения важнее, чем новые ассоциации, которые Оскар выстраивает, что ясно из того, что уже в следующей главе он говорит о своей вольной интерпретации Первого послания к Коринфянам. Не лишним будет подчеркнуть в связи с этим фактом перманентную дистанцированность автора от рассказчика, а рассказчика от его инструмента – барабана, который практически живет своей жизнью: «И про мой барабан, и про его нужды явно позабыли» [7, с. 246].

«И тогда я лег в один из ящиков для писем, уложил рядом такой же, как и я, усталый барабан и заснул» [7, с. 247]. На протяжении всего повествования Грасс использует огромное количество лексических единиц, описывающих разные оттенки звучания и имеющих суггестивное значение: «Жесть непрерывно дребезжала, звякала, осыпала белый и красный лак, ржавела и неблагозвучно висела у меня на груди» [7, с. 235], «Ладно, Бруно, я попробую продиктовать своему барабану очередную, более тихую главу, хотя именно очередной теме скорее пристал свирепый рев изголодавшегося оркестра» [7, с. 222].

Когда Оскар, следуя указаниям барабанной палочки, постепенно исписывает перьевой ручкой пятьсот листов «невинной» бумаги, он вызывает в памяти то время, которое все хотят забыть, то время, когда большинство пыталось подавить свои неудобные воспоминания несколькими молитвами, – речь идет о вытеснении коллективной вины после окончания войны. Об этом же знаменитая глава в луковом погребке Шму, где богатым посетителям дают доски, ножи – и обыкновенный репчатый лук, который можно резать, а нарезая, проливать слезы и оплакивать прошлое. Но велика ли цена такой искусственной печали? «... надо разобраться именно сейчас, чтобы спихнуть это с плеч и не мучиться угрызениями совести потом, года дела снова пойдут в гору» [7, с. 472]. Позже – в публицистическом отчете 1972 г. «Из дневника улитки» – Грасс найдет определение для профессии писателя: «Писатель, дети, это тот, кто пишет против уходящего времени». В этой формулировке Грасс попытается облечь в слова то, что уже создал барабанным боем артистизм Оскара. Материальная сторона жизни восстанавливается быстро, растет уровень жизни – скорые следствия «экономического чуда». Хуже обстоят дела в нравственной и духовной сфере: «Немцы быстро расчистили развалины и еще быстрее вытеснили вину ... Общество нуждалось в честной и глубокой национальной самокритике. Вместо осмысления и внутреннего преодоления прошлого, считали многие мыслящие люди в Западной Германии, произошло его вытеснение. Коренного расчета с прошлым, по их мнению, не произошло» [3, с. 31, 37].

Желание Оскара вернуться к своему эмбриональному положению, уже присутствовавшему при рождении, символизирует, с одной стороны, желание защититься от суровой действительности, с другой стороны, является выражением тоски по доисторическому и предэкзистенциальному бытию, которое несовместимо с понятием существования. Существование – это существование до смерти. Эта тоска материализуется для Оскара. За исключением похорон матери, где он хочет вернуться к ней, эта тоска всегда ведет к просторным юбкам бабушки. Быть там, получить разрешение остаться там – единственная надежда, единственная утопия в жизни Оскара. Отмена собственного существования путем возвращения туда, где все началось, стала бы концом времени. Снятие всех противоположностей. Начало райской вечности. «Я и сегодня мечтаю теплым кирпичом лежать под юбками у своей бабушки, чтобы меня снова и снова меняли на меня же ... Африку искал я у нее под юбками, Неаполь, который, как из-

вестно, надо увидеть. Там воедино сливались потоки, там проходил водораздел, но могло царить и безветрие, там шумели дожди, но человеку там было сухо, ... там рядом с Оскаром восседал Господь Бог, который всегда любил тепло, там черт начищал свою подзорную трубу, а ангелочки играли в жмурки ...» [7, с. 148].

Когда Оскар говорит о возвращении под эти юбки, это практически всегда сводится к желанию никогда не рождаться, вести бесформенную жизнь в вечной темноте нерожденности. Накрытые столы, под которыми ползает Оскар, кровати, под которыми он лежит, шкафы, в которых он скрючился, комнаты без окон – это его убежища. Он предпочитает закрытую комнату в польском почтовом отделении, заглушающую шум битвы, Эйфелеву башню, на которую он убегает в конце, и даже больничную койку, на которой мы его встречаем. Все это – суррогаты юбок его бабушки, и каждый раз, когда они упоминаются, звучит основной мотив. Желание убежать от жизни в тишину нерожденности. В разряд своего рода убежищ входят и трибуны. Вопрос состоит в том, как на них нужно смотреть: «Вам когда-нибудь доводилось смотреть на трибуны сзади? Кто хоть раз посмотрел на них сзади, и посмотрел внимательно, тот будет с этого самого часа взыскан судьбой и недоступен ни для какого колдовства, в той или иной форме подносимого с трибун. То же можно сказать и о виде церковных алтарей сзади; впрочем, это уже из другой оперы» [7, с. 141].

В дальнейшем Оскар постепенно осознает видение, которое противопоставляется понятию убежища и доминирует в его жизни в будущем, – видение Черной кухарки. Изначально это персонаж из старой детской песенки. Но Оскар все прекрасно запоминает, этому способствует и ритм: «Где Черная кухарка? Здесь она? Да, да, да! Кому страха не узнать, тому незачем бежать». Прежде всего, это видение ее цвета, и оно развивается из идеи белой одежды медсестер. Белое становится красным, красное – черным, черным цветом кухарки, и этот черный скрывается последовательно в синем, желтом и зеленом, но остается черным. Этот очень ранний отрывок снимает все попытки доказать единую цветовую символику в «Жестяном барабане». И более общая цветовая символика не работает, потому что в ходе повествования все цвета становятся цветом смерти, черным цветом – а черный становится всеми цветами, и все объективные корреляты (по определению Г. Юста – см. подробнее [5]) в процессе повествования становятся знаками смерти и стремлением к смерти. Тень смерти с самого начала падает на барабан Оскара. Его первый учитель, у которого он учится барабанить, – мотылек, который бьется о лампочку. Лампочки несут смерть. Лампочки дают отпущение через смерть. Рассказ Оскара о его жизни за пределами психиатрической клиники заканчивается поездкой на эскалаторе в объятия полиции. Ему хочется, чтобы она вела прямо к его бабушке, как восхождение, как противоположность ужасной Черной кухарке. Возвращение в утробу матери как конец жизни. Смерть как фильм о рождении, идущий задом наперед. Это остается несбыточной мечтой, вместо этого он видит в толпе ужасно спокойное лицо Черной кухарки. Образ ее растет параллельно с проис-

ходящим во времени. Фактически, в очень точных ассоциациях, она оказывается предельной сутью жизни и переживаний Оскара. Это квинтэссенция вины, страданий, агонии, ужаса, предательства, убийств, разрушений, перестрелок, войны, самоубийств, смерти.

Амбивалентность образов, соответствующая экзистенциальной проблематике, особенно кощунственным для многих исследователей и читателей образом, преломляется в ссылках Оскара на Иисуса, на Святое семейство, в котором бабушку правильно зовут Анной, но дедушку – Иосифом, в котором мать похожа на Марию; взрослый Иисус напоминает крестного и предполагаемого отца Яна Бронски с постыдным совершенством, а мальчик Иисус похож на единственного брата-близнеца Оскара. Во время ареста Оскар неоднократно представляется Иисусом. Сладкий Лео узнает в нем Господа. Оскар позволяет разбойникам посадить его на колени Марии вместо младенца Иисуса и отслужить с ним мессу, любит говорить библейскими фразами. Как и Иисус, он подвергается искушению; он называет свое испытание вторым испытанием Иисуса. Та же двойственность, свойственная произведениям, написанным в духе экзистенциализма, способствует и пониманию Оскара как Антихриста. Для многих исследователей эта двойственность в толковании очевидна. Некоторые интерпретируют фигуру Оскара как попытку радикально порвать с христианской традицией и создать фигуру, которая в свое время достигла чего-то похожего на достижение Христа. Параллель между Оскаром и Иисусом можно увидеть в том, что распятие Иисуса в свое время радикально отвергает мир со всеми его устоями. На самом деле крест и барабан соответствуют друг другу, например, когда Оскар кричит: «Иисус, так мы не уговаривались, немедленно верни мне мой барабан. У тебя есть крест, и хватит с тебя» [7, с. 392]. В ответ на это Иисус скрещивает палочки и подает их Оскару. Контраст между ними заключается в понимании искупления. Согласно христианскому пониманию, Божье «да» новому творению, о котором свидетельствует воскресение, скрыто в «нет» миру, которое заключено в распятии Иисуса. Для Оскара вообще не существует искупления. Он знает только то отпущение грехов, которое дает смерть. Для сравнения: Сартр и Хайдеггер говорят «нет» Богу. Для Камю такого постулата не существует. Мир абсурда – это мир Бога. Абсурд заключается в принятии мира богооставленного, мира Бога без Бога. Свобода воспринимается как бремя, возложенное на человека как на личность. Ставится проблема выбора вопреки тотальной иррациональности мира. Свобода выбора, признание вины – это *возвращение к человеку* (курсив наш). Признания Оскара в убийстве в значительной степени способствуют его дурной репутации. При ближайшем рассмотрении, однако, не остается никаких сомнений в том, что Оскар не виноват в смерти бедной мамы или Розвиты Рагуны. Бронски и Мацерат умирают своей смертью настолько, что фактическая неопределенность предполагаемой задеятельности Оскара не может быть принята во внимание. Но у Оскара есть причины для столь явного утверждения этой вины. Это выражение его ненависти к существованию и конкретизация тезиса о том, что лучше бы он никогда не родился. Поэтому в своем

рассказе он произносит двусмысленное восклицание, глядя на фотографию трех своих родителей: «Хватит с них троих!»

Экзистенциалистская бесстрастная отрешенность «постороннего» миру абсурда, выражение кризисного типа сознания, столкновение иррациональности и абсурда со страстным желанием ясности также пронизывают роман Грасса: «Грасс представляет события в *остраненном* (курсив наш) виде. Он действует, по существу, в соответствии с брехтовским принципом „очуждения“, стремясь активизировать критическое мышление читателя. Мир, предстающий в „Жестяном барабане“, большей частью таков, что может вызвать лишь отвращение. Расправа, которую своими инфантильными средствами учиняет Оскар, одновременно и аморальна, и оправдана, ибо он вершит суд над злом» [2, с. 74]. При этом, «подобно Деблину, Грасс не стремился к масштабному изображению больших событий. Он отдавал предпочтение камерной сцене и выразительной *детали*» [3, с. 57]. Интересно, что в афоризме, приписываемом и немецкому архитектору Людвигу Мис ван дер Роэ, и немецкому историку и теоретику искусства Аби Варбургу (так он назвал свой семинар в 1925 г.), кроется та же амбивалентность, о которой шла речь выше: *Der liebe Gott steckt im Detail. (Oder: Der Teufel steckt im Detail)*. Бог (или Дьявол?) кроется в деталях. Индийская писательница назвала свой роман 1996 г. «Бог мелочей» (роман написан на английском языке и называется в оригинале *The God of Small Things*). Эта максима свидетельствует как о двойственной природе вещей вообще, так и о двойственной истории любой детали (мелочи) в частности. Богом мелочей – да простят нам нашу смелость – можно назвать Грасса. Возможно, его умение подмечать детали и уделять им большое внимание идет от его художественно-творческой одаренности (он и художник, он и скульптор) или от привычки проговаривать текст при фиксации его на бумаге. Он сам сравнивает работу писателя с работой скульптора [8, с. 76] Эта сквозная идея пересекается в главном с известной цитатой из романа Г. Белля «Глазами клоуна»: «Они никак не могли понять, что тайна злодеяния заключена в мелочах. Легче легкого покаяться в чем-нибудь большом, будь то политическая ошибка, супружеская измена, убийство или антисемитизм...» [6, с. 213]. Но Грассу много доставалось от критиков как сразу после выхода романа в 1959 г., так и позже – и именно за эту раздражающую манеру детально, детализированно изображать действительность. Марсель Райх-Раницкий писал с издевкой в своей статье «*Auf gut Glück getrommelt*» 1960 г.: «Слова рассказчика просто срываются с губ. Иногда случаются словесные каскады необычайной горячности и великолепной энергичности. Когда у него выдается счастливый час, он молотит и барабанит с яростью и ритмическим инстинктом, от которых у вас захватывает дух. Радует тому факту, что ... кто-то может изъясняться на немецком языке так ловко и проникновенно. Речь автора бурлит и кипит, ревет и шипит, как вода, смешиваясь с огнем. Нередко огонь в этой прозе настоящий. Но воды слишком много, и – мы не всегда имеем дело с чистой водой» [9, с. 13–14, перевод наш]. Вальтер Хеллерер, напротив, пытается защитить Грасса: «... (неэкономная) манера письма в романе имеет гораздо больше общего с барабанной

дробью как основным мотивом, чем это кажется на первый взгляд» (цит. по [10, с. 21], перевод наш). По прошествии времени легче судить. В гениально выбранной Грассом форме повествования – барабанная дробь, соло на барабане – преодоление кризиса. Речь идет о «коммуникативном кризисе», «коммуникативной несостоятельности» литературного персонажа, понимаемой как неспособность к полноценному (приносящему удовлетворение) диалогу с Другим, ведущая к все углубляющемуся чувству одиночества» [4, с. 5]. Делается также ссылка на высказывание Т. Адорно о «невозможности наррации» после преступлений фашизма, сделанное в 1954 г. [4, с. 7]. Фантастические качества Оскара, такие как игра на барабанах и разрезание криком стекла, не поддаются прямому пониманию плана перевода в смыслы, где большинство черт его жизни можно увидеть либо реально, либо в репрезентативных символах. С такими чертами остается лишь неопределенность, которая должна вызвать у читателя собственные размышления, собственное мнение. Любое прямое толкование приводит к произвольной аллегории. «Но за тоном цинической бравады, за шутовской маской повествователя, за виртуозным владением всеми регистрами сатирического смеха скрывается *трагическая растерянность* (курсив наш). Это отчетливо обнаруживается там, где Грасс непосредственно изображает преступления фашистов. Он делает это крайне редко, явно опасаясь сам впасть в тот пафос, с которым воюет. Но тем весомей такие страницы, как, например, описание массовой резни, вошедшей в историю под названием „хрустальная ночь“. Здесь грассовская ненависть к фашизму и к „мещанской плесени“, взрастившей его, прорывается в поистине патетической форме» [1, с. 448].

Литература

1. Зарубежная литература XX века / под ред. Л.Г. Андреева. 2-е изд., испр. и доп. М., 2001. 559 с. (страницы, посвященные анализу творчества Г. Грасса, принадлежат А. В. Карельскому).
2. Млечина И. В. Литература и «общество потребления». Западногерманский роман 60-х – начала 70-х гг. М., 1975. 240 с.
3. Млечина И. В. Гюнтер Грасс. М., 2015. 319 с.
4. Соколова Е. В. «Диалог невозможен ...»: Коммуникативная проблематика в современной литературе Германии. Аналитический обзор / РАН. ИНИОН. Центр гуманитарных научно-информационных исследований. Отдел литературоведения. М., 2008. 128 с.
5. Халикова Н. С. Объективные корреляты в «Жестяном барабане» Гюнтера Грасса // Материалы региональной научно-теоретической конференции «Русское слово в Башкортостане». Уфа, 2007.
6. Белль Г. Глазами клоуна. М., 2021. 320 с.
7. Грасс Г. Жестяной барабан. Собрание сочинений в 4-х тт. Т. 1. Харьков, 1997. 654 с.
8. Neuhaus Volker Schreiben gegen die verstreichende Zeit. Zu Leben und Werk von Günter Grass. München, 1997. 240 S.
9. Reich-Ranicki Marcel Unser Grass. München, 2005. 224 S.
10. Heinz Ludwig Arnold (Hg.) Blech getrommelt. Günter Grass in der Kritik. Göttingen, 1997. 294 S.

Ways of expressing the existential loneliness motif in the novel by Günter Grass “The tin drum”

N. S. Khalikova*, S. V. Bagmanova

Ufa University of Science and Technology

32 Zaki Validi st., 450076 Ufa, Republic of Bashkortostan, Russia.

**Email: khalikova@mail.ru*

Like no other German-speaking author, Günter Grass deserves to be called the representative of German literature after 1945 with a global influence. A poet, dramatist, novelist, sculptor and graphic artist, throughout his life and creativity, he opposed to the course of time. A modern witness who wrote against the repression of memory and the oblivion of past events. This article attempts to study the existential traditions in the author’s most famous novel “The Tin Drum”.

Keywords: existentialism, loneliness, ways of expressing, guilt, moral and ethical values, human being.