Г. Г. ИШИМБАЕВА
(Башкирский государственный университет)

ПОЭТИКА КУЛЬТУРЫ В РОМАНЕ Г. ГРАССА «ЖЕСТЯНОЙ БАРАБАН»

Для художественного мышления Г. Грасса показательна поэтика культуры, которая особенно наглядно проявляется в интертекстуальном романе «Жестяной барабан». Его эксплицитный автор, «истинный музыкант» Оскар Мацерат, ищущий смысла бытия в кризисный период трагической истории Германии XX в., погружен в диалог с различными культурами и с речевыми блоками культур, что обусловливает поэтику романа.

В жанровом отношении «Жестяной барабан» примыкает к типологии «романа культуры» и находится в одном ряду с «Доктором Фаустусом» Т. Манна и «Игрой в бисер» Г. Гессе.

Понятие «роман культуры» ввел в литературоведение В. Д. Днепров [Днепров 1980: 187], рассмотревший его как новый жанр XX века, в котором дан «синтез культурной эпохи» [Там же: 174] и представлена «суть целой национальной эпохи» [Там же: 430—431]. Такой тип романа, по мнению Днепрова, нацелен на изображение как самого процесса творчества, так и его восприятия со стороны героя. «Роман культуры» предполагает словесное моделирование сознания художника, разных видов искусства и — шире — осмысление проблем, так или иначе связанных с художественной культурой, что обусловливает использование особой поэтики, получающей выражение на уровне содержания и формы.

Содержание романа определяется биографией «истинного музыканта», который воспроизводит свою жизнь от «истоков» (с момента зачатия его матери на картофельном поле) до зрелости в контексте большой истории, искусства и культуры — так этапы политической истории Германии с начала XX в. до 1950-х гг. получают и культурно-исторические характеристики.

Искусство XX столетия развивалось в русле двух теологических в своей основе парадигм — авангардизма и тоталитаризма. И чувствительные тайны немецкого менталитета Гюнтер Грасс исследует в романе «Жестяной барабан» в процессе анализа авангардного и тоталитарного направлений в эстетике Германии первой половины прошлого века. Восприятие всех областей искусства в его различ-

ных формах на протяжении десятилетий писатель доверяет Оскару Мацерату, авангардному художнику, занятому изображением неизобразимого и выражающему коренные изменения в общественном и художественном сознании немцев.

Родившийся в сентябре 1924 г., Оскар Мацерат в 1952 г. начинает музыкальное исследование, выражающее время сублимации трагических противоречий истории Германии в ее эстетике, и заканчивает его в год своего тридцатилетия. При помощи барабана он строит свою художественную картину мира — но не в меру законов красоты, ибо порвал с идеалами и правилами «изящных искусств». Он изображает через мировидение мировоззрение, дает слуховые образы философской мысли, создает их метафоры, моделирует немецкие историко-культурные коды.

В три года прекративший расти из чувства протеста против меркантильного и лицемерного мира взрослых, Оскар Мацерат — дитя эпохи «югендстиля», его последыш. Он умеет превратить в музыкальное произведение любой самый прозаический предмет, любое самое прозаическое событие, он с детства — универсальный художник, его артистическая натура не приемлет никаких идеократических доктрин и программ.

Именно поэтому, вспоминая свое первое знакомство летом 1933 г. с оперой — это был «Летучий голландец» Рихарда Вагнера, — Оскар Мацерат так ироничен. Во-первых, он дает карикатурную схему представления в Сопоте: «выдвинулся скорее браконьерский, нежели пиратский корабль»; «матросы пели, адресуясь к деревьям», «матросы все еще пели — или уже опять пели» [Грасс 1997: 133]; «среди леса стояла женщина и громко кричала… потому, может быть, что осветитель <…> слепил и раздражал ее своим прожектором» [Там же: 134]. Во-вторых, он фиксирует реакцию слушателей: «матушка его… активно участвует в судьбе голландца», оба предполагаемых отца героя, Альфред Мацерат и Ян Бронски, «заслонившись ладонями, издавали звуки, похожие на звук пилы, распиливающей деревья разной толщины», сам же он тоже по временам засыпает, «то и дело выскальзывая у Вагнера из рук» [Там же: 133—134]. Наконец, вопли женщины, «которую матушка позже обозвала солисткой» [Там же: 134], заставили его взяться за радикальное решение проблемы: своим криком «убить прожектор» [Там же].

Разумеется, маленький слушатель и не мог оценить по достоинству Вагнера, композитора-новатора, драматурга, мыслителя, теоретика искусства, разработавшего теорию синтетического произведения, Gesamtkunstwerk'a. Однако задача, которую впоследствии будет решать музыкант-импровизатор Оскар Мацерат, сродни вагнеровской — создание притчи о трагической истории Германии и немца. Мифологизированное творчество автора тетралогии «Кольцо нибелунга», как выясняется в ходе рефлексий героя «Жестяного барабана», по духу родственно ему, мифологизирующему немецкую

историю и немца. Но во время спектакля театрал-неофит не слышит темы трагизма немецкой души — он видит только женщину с желтыми волосами, под музыку Вагнера вопящую осветителю: «Нет!», «О горе мне!», «Кто причинил мне это зло?» [Грасс 1997: 34].

Адаптированный национал-социалистами Вагнер, боготворимый гитлеровцами за верность немецкой идее, арийский аристократизм и бестиальность, высмеивается малолетним музыкантом, умеющим разрезать стекло голосом, — эпизод «Лесная опера» в Сопоте получает благодаря этому стяжению символа «германской оперы», девятилетнего мальчика и хрупкого материала особое звучание. Устами ребенка действительно говорит Бог: искусство Рихарда Вагнера, приобретшее все качества культового политического действа в Третьем рейхе, неистинно. Это интуитивно понимает герой, который видит в спектакле лишь неестественность поведения солистов и хористов и который спасает их от слепящего света софитов, погружая сцену во тьму.

Если антивагнеровская фронда юного Оскара Мацерата носит бессознательный характер, то его выступление против музыки фашистских маршей вполне осознанно. Нежелание разделять коллективный экстаз движет им, когда Германию охватила мода на массовые представления и факельные шествия. В 1935 г. он впервые выразил свой протест против празднеств «коричневой революции» на Майском лугу, где ораторствовали фашистские идеологи, манифестировали члены партии, скандировали лозунги и распевали песни смешанные хоры, а территориальный взвод фанфаристов из юнгфолька и взвод барабанщиков и трубачей из гитлерюгенда давал музыкальное сопровождение этому «тингшпилю».

Герой вглядывается в мероприятие с «изнаночной» стороны и делает вывод: «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» [Там же: 141]. А отсюда недалеко до желания помочь и другим людям разрушить «колдовство». Так Оскар Мацерат решает уничтожить гармонию очередного фашистского марша на Майском лугу: он прячется под трибуной и, дождавшись демонстрации мундиров, взрывает четкий ритм сначала вальсом о Вене и голубом Дунае, затем — чарльстоном «Джимми-тигр». Результат закономерен: «Закон и дух порядка — все пошло к черту» [Там же: 144].

Герой «Жестяного барабана» расценивает эту историю вовсе не в категориях героической борьбы с фашистской идеологией «крови и почвы». Напротив, он убежден: «Ничто не может быть ошибочней, чем из-за шести либо семи сорванных манифестаций, трех либо четырех сбившихся с ноги на подходе и на проходе колонн провозгласить меня борцом Сопротивления. Толкуют о духе Сопротивления, об очагах Сопротивления. Сопротивление можно даже сделать

чисто внутренним, и тогда это называется: внутренняя эмиграция» [Грасс 1997: 146].

Слово найдено — «внутренняя эмиграция», и, добавлю, в случае с Оскаром Мацератом речь должна идти о внутренней эмиграции, которая вызывается, кроме всего прочего, и неприятием господствующей или навязываемой эстетики. С этой точки зрения вполне естественно, что, став артистом фронтового театра Бебры, он в Париже ведет себя как вандал-эстет перед полюбившими антиквариат оккупационными частями: во время представлений режет своим пением и обращает в осколки не примитивные немецкие бутылки с пивом, а изысканные вазы из французских замков.

Стремление к разрушению красоты сочетается в нем со стремлением к созиданию. Закономерным итогом его художественно-эстетических исканий становится открытие джаза. Джаз, понимавшийся в нацистской Германии как дегенеративное искусство, был объявлен вне закона в Третьем рейхе, где ему противопоставлялась «здоровая музыка», вдохновляемая немецкой народной песней, и стал музыкальной модой в послевоенной Западной Германии.

Джаз привлекает Оскара Мацерата в первую очередь как средство, при помощи которого он может рассказать обретенному другу и единомышленнику Клеппу о себе и воскресить себя и свой барабан. Созданная джазовая капелла «Троица с берегов Рейна», ее коммерческий успех и ее — вот уж поистине! — очистительная миссия в «Луковом погребке», однако, вскоре разочаровывают героя, который ощущает, что его банально используют те, кто может заказывать музыку. Хозяин странного ресторанчика, любитель стрелять по воробьям господин Шму, зарабатывающий на коллективном духовном стриптизе во время разделки луковицы, использует блюзы и регтаймы вполне утилитарно: чтобы удержать своих гостей от начинающихся бесчинств.

Естественно, при таком положении вещей неминуем кризис жанра, он и происходит однажды, когда Шму, уязвленный поведением жены, провоцирует оргию, а потом пытается прекратить ее с помощью музыки. Именно тогда из всей троицы один Оскар Мацерат в состоянии играть, но четко формулирует, что «забыл про стандартную для таких заведений музыку» [Там же: 581].

Еще дальше от джаза он уйдет позже, уже в психиатрической клинике, где будет выслушивать «музыкально-коммунистические манифесты» [Там же: 553] и лекции Клеппа «о взаимосвязях между джазом и марксизмом» [Там же: 545] и где Клепп назовет его «предателем джазовой идеи» [Там же: 601]. Джаз, толкуемый идеологическим или прикладным образом, Оскара Мацерата не интересует. Он тяготеет к другому искусству, чьим духовным отцом был Арнольд Шенберг, основоположник теории «свободной атональности» и метода двенадцатитоновой композиции. Идея подобия литературного персонажа знаменитому авангардисту, оказавшему принципиальное

влияние на музыку XX века, имеет в романе остроумное двойное решение — на уровне физиологии и философии творчества.

С одной стороны, Гюнтер Грасс дает ключ к тайне «шенбергских» корней эстетики своего героя в главе, посвященной его «грязевым успехам» [Грасс 1997: 336] в отношениях с фрау Линой Грефф в октябре 1941 г. Оскар Мацерат не только «объединяет в одной фразе успехи фронтовые и постельные» [Там же: 337], но и произносит слово-пароль, когда в музыкальных терминах уточняет уроки этой связи: «Тут я выучился трубить, брать аккорды, дудеть, играть пиццикато, водить смычком, все равно в басовом ключе или полифонически, все равно шла ли речь о *додекафонии*, о *новой тональности* (выделено мной. — *Г. И.*) или о вступлении при скерцо, или об избрании темпа для адажио…» [Там же: 337].

Физиологическая додекафония, в которой увяз герой Гюнтера Грасса, однако, не снимает важности для него философской составляющей теории Арнольда Шенберга. Оскар Мацерат с юности пытался осуществить синтез музыки и мирового пространства с его историей и современностью; он, как и венский композитор, бросил вызов традиции. И если один занят в конце Первой мировой войны созданием грандиозной оратории «Лестница Иакова», то второй в свое время выстраивает метафизическую конструкцию «Барабан Иисуса Христа».

Искусство раннего Оскара Мацерата, художника-аутсайдера, отказавшегося как от сакральности тоталитарного искусства, так и от его художественных идеалов, не было идеологическим и не соответствовало политическим лозунгам эпохи, следовало эмоциям, отличалось созерцательностью и особой любовью к формалистическим изыскам, уходило от действительности в область трагической лирики и не отвечало требованиям национал-социалистических вождей.

Национально-педагогические задачи, которые возлагались на искусство в Третьем рейхе, чужды тому, кто «выламывается» из канонов и норм гитлеровской эстетики и оказывается «посторонним» в мире лакейского реализма, обслуживающего нужды победившей партии, кто по своему мироощущению близок аполитичному нигилисту-ницшеанцу, проповедующему «смерть богов», стоящему «по ту сторону добра и зла», находящемуся между Аполлоном и Дионисом.

Отказываясь служить партийно-политическим целям в нацистском государстве, Оскар Мацерат пробует принять участие в решении культурно-политических задач, стоявших перед немецким послевоенным искусством. Он неслучайно в этой связи упоминает имена Густава Грюнгенса и Вольфганга Борхерта, причастных к послевоенному немецкому Возрождению, к гетевскому Ренессансу, к открытию новых театральных горизонтов и перспектив. Но трагедия героя Гюнтера Грасса в том, что ему не дано создать своей звучащей системы с внутренней логикой и высочайшим напряжением, чтобы взорвать идеологию и подчиненное ей устройство жизни

и смерти, мира и войны, «поэзии и правды», потому что он делает ставку на массовую культуру.

Попытка вписаться в шоу-бизнес ФРГ в качестве «Оскара-барабанщика» закончилась катастрофой: покинутый всеми музыкант, взыскующий любви, понимания, осмысленности бытия, он изменил себе, когда последовал примеру тех, кто использовал искусство в коммерческих целях. Решив «с помощью жестяного барабана превратить впечатления трехлетнего барабанщика Оскара за довоенные и военные годы в чистое, звонкое золото послевоенной поры» [Грасс 1997: 600], преуспев в материальном плане, став модным исполнителем, культовой фигурой, основоположником «оскарнизма» [Там же: 607], он перестает быть свободным художником. В результате зло — не метафизическое в образе Распутина или Сатаны, но вполне бытовое, криминальное — поглощает его без остатка.

Жизненный и творческий крах Оскара Мацерата, на наш взгляд, запрограммирован эпохой установившегося экзистенциального похмелья в послевоенной Германии. Для последыша «югендстиля» и Шенберга после 1945 г. наступает «нулевой градус» творчества, которому предшествует ироикомическая эпопея творца, ставшего волей судеб натурщиком в Дюссельдорфской академии художеств и изнутри изучившего то, что он назовет впоследствии «тупиковым направлением в искусстве» [Там же: 530].

В сценах, рисующих будни и праздники академии, преобладает тон острой сатиры гротескового характера: юные служители искусства, как и мэтры, спекулируют экзистенциальными понятиями и создают жалкие поделки в духе времени. Двусмысленно все, что делается в стенах храма искусства. Недаром студенческий карнавал носит название «срам искусства» [Там же: 509]; недаром самые талантливые среди мастеров кисти Циге и Раскольников бесчинствуют с пропорциями Оскара и Уллы, создавая свои «шедевральные произведения»; недаром художник по бетону обер-ефрейтор Ланкес, автор концепции «мистически-варварски-скучливого», открыл для себя и покупателей «целые монашеские серии» [Там же: 600]. Все они, дериваты проигранной войны, так или иначе паразитируют на ней, выражая коллективное бессознательное поверженной Германии, готовой по-детски испугаться «Черной кухарки», на чей счет и отнести коллективную вину и коллективную ответственность немцев.

При всем желании Оскара Мацерата дистанцироваться от толпы, встать над ней, быть гуру, объявить себя «преемником Христа» [Там же: 379], он не в состоянии этого сделать. Поэтому по мере взросления он теряет свой дар разрезать пением стекло, перестает быть Орфеем, Крысоловом с дудочкой или Королем-рыбаком. Мистериальное и мифологизирующее реальность сознание Оскара Мацерата эпохи «сестры Доротеи» становится окончательно бидермайеровским. Поэтому так программно звучит рефрен стихотворения «На

Атлантическом валу», чей замысел пришел к Оскару Мацерату во времена его актерства в труппе Бебры, программно и то, что глагольное сослагательное наклонение сменяется в заключительных строчках строф на изъяснительное: «Мы к бидермайеру пришли бы» — на «Мы ж в бидермайер держим путь» [Грасс 1997: 372]. С точки зрения эстетических пристрастий того, кто «пришел к бидермайеру», этот приобретенный новый способ жизне- и мирочувствования выражается в том, что отныне герой самозабвенно разыгрывает в воображении целые фильмы в духе массовой культуры тех лет. Некогда свободный художник, аутсайдер и нонконформист, он примиряется с примитивно-реалистическим, сентиментальным, проамериканским кино — с этой ориентирующейся на СМИ индустрией культуры. Так происходит на страницах романа дешифровка новой символики времени, подменяющей реальную жизнь. И это, пожалуй, в большей степени подрывает репутацию Оскара-героя, чем его причастность к гибели двух предполагаемых отцов.

Гюнтер Грасс предельно откровенен в раскрытии всех движений сознания и подсознания Оскара Мацерата. Особая исповедальная интонация устанавливается за счет того, что писатель впускает читателя в творческую мастерскую героя, создающего в специализированной клинике летопись своей жизни в контексте истории страны и народа. Автор рукописи весьма искушен в проблемах романистики 1950-х гг. и рассуждает о том, например, что «рассказ можно начать с середины и, отважно двигаясь вперед или назад, сбивать всех с толку», что «можно работать под модерниста, отвергнуть все времена и расстояния» [Там же: 31]. Еще можно, продолжает он, «в первых же строках заявить, что в наши дни вообще нельзя написать роман, после чего … сотворить лихой триллер», что «нет больше романных героев, потому что нет больше индивидуальности…» и т. д. [Там же: 31—32].

Но вскоре он отвергнет эту литературоведческую терминологию, замешанную на экзистенциальной философии, и задастся вопросом: «…есть ли роман, способный достичь эпической широты фотоальбома?» [Там же: 66]. «Жестяной барабан», написанный в традициях фотореализма, и есть такой роман, и принадлежит он к агиографии, являясь житием святого грешника, потомка по прямой линии героев немецкой Narrenliteratur. Он, родственник шильдбюргеров, а в большей степени пассажиров знаменитого корабля глупцов Себастиана Бранта, говорит о себе: «Денежная реформа… сделала меня шутом» [Там же: 500]. Он называет себя «шутом Оскаром» [Там же: 516], «Гамлетом, шутом» [Там же: 500], сравнивает с «шутом Парсифалем» [Там же: 516], проводит постоянные параллели между собой и Йориком, приходит на карнавал в костюме шута в духе Веласкеса, размышляет над ролью придворных шутов в жизни средневекового общества или «в угодьях господ Геббельса и Геринга» [Там же: 339]. Он, наконец, шутовски перефразирует Принца Датского, когда

произносит: «Жениться или не жениться — вот в чем вопрос» [Грасс 1997: 499], передавая в этой реплике комические метания Панурга из «Гаргантюа и Пантагрюэля» Франсуа Рабле.

В мире безумия и безумцев сходит с ума и Zeitgeist. С последним, с обезумевшим языческим духом-покровителем Германии, в пространстве романа связан, на наш взгляд, образ Ниобеи, получающей танатосовскую символику. Фигура на носу галеона, уцелевшая среди обломков судна после кораблекрушения, априорно олицетворяет оптимистическую идею неразрывности бытия, какими трагическими бы ни были ему сопутствующие обстоятельства. Однако Оскар Мацерат выстраивает иную парадигму, излагая историю Зеленой Марички в жанре мартиролога.

Мир, встающий со страниц рукописи пациента клиники для душевнобольных, являет собой тотальный дадаистский коллаж, автором которого владеет экзистенциально-сюрреалистическое настроение. Когда же трагикомедия «Жестяного барабана» подходит к концу, почтенная публика хохочет над одураченным простаком, который мечтал в алхимической трансмутации синтезировать Гёте и Распутина, Аполлона и Диониса, Зальцбург и Байройт, Христа и Сатану, а пришел в конце концов к тому, что молится на банку с консервированным пальцем — и льет слезы над загубленной душой художника.

Литература

Грасс 1997 — *Грасс Г.* Жестяной барабан // *Грасс Г.* Собр. соч.: В 4 т. Т. 1. Харьков, 1997.

Днепров 1980 — *Днепров В. Д.* Идеи времени и формы времени. Л., 1980.

ZUSAMMTNFASSUNG

Poetik der Kultur in dem Roman von G. Grass “Die Blechtrommel”

Der Artikel ist der Poetik der Kultur im Roman “Die Blechtrommel” von Günter Grass gewidmet. Das künstlerische Denken von Günter Grass ist geprägt durch eine Kulturpoetik, die in seinem intertextuellen Roman “Die Blechtrommel” anschaulich dargestellt ist. Sein expliziter Autor, Oskar Matzerath, ist vertieft in einen Dialog mit verschiedenen Kulturen und deren Spracheinheiten. Das konstituiert die Poetik des Romans, der sich genremäßig dem Typ “Kulturroman” anschließt und in einer Reihe mit “Doktor Faustus” von Thomas Mann und “Das Glasperlenspiel” von Hermann Hesse steht.