

ИГРАЯ ПРОСТАКА...: (ПОСТ)МОДЕРНИЗМ И ЕГО АКТОРЫ

PLAYING A SIMPLETON...: (POST)MODERNISM AND ITS ACTORS

УДК 821.112.2

DOI: 10.31249/chel/2023.03.03

Котелевская В.В., Вирченко Д.В.

**ПЛУТ В РОМАНАХ Т. МАННА И Г. ГРАССА:
К ПРОБЛЕМЕ (ПОСТ)МОДЕРНИСТСКОГО ЖАНРОВОГО МЫШЛЕНИЯ[©]**

*Институт филологии, журналистики и межкультурной
коммуникации Южного федерального университета,
Россия, Ростов-на-Дону, vvkotelevskaya@sedu.ru,
virchenko@sedu.ru*

Аннотация. В статье на примере романов Т. Манна и Г. Грасса («Признания авантюриста Феликса Круля» vs «Жестяной барабан») исследуется проблема жанрового диалога в эпоху внежанрового эксперимента. На материале двух модернистских – или постмодернистских, как считают некоторые германисты, – немецких неопикаресок рассматривается реконструкция архетипов ребенка, матери, шута, мудреца, а также само явление неомифологизации Истории как вечного возрождения. Герои-рассказчики названных романов Феликс Круль и Оскар Мацерат, несмотря на различие их судеб и отличие повествовательных стратегий (подражание мемуарам плута и автобиографии Гёте «Поэзия и правда» в первом случае, сказочно-гротескное пародирование романа о художнике и плуте – во втором), оба демонстрируют ряд черт пикаро (аутсайдер, наблюдатель, недостоверный

повествователь) и деконструируют роман воспитания. Герой предстает в маске *puer aeternus*: развитие «вечного ребенка» невозможно. Нarrаторы, таким образом, критируют просветительскую модель *in-dividuum* как автономной личности.

Ключевые слова: пикареска; роман воспитания; барокко; Просвещение; модернистский роман; пародия; пастиш; психоанализ; Гёте; Томас Манн; Гюнтер Грасс.

Поступила: 04.03.2023

Принята к печати: 13.06.2023

Kotelevskaya V.V., Virchenko D.V.
Picaro in Thomas Mann's and Günter Grass's novels:
on the problem of (post)modernist genre thinking[©]

*Institute of Philology, Journalism and Intercultural Communication,
Southern Federal University,*

Russia, Rostov-on-Don, vykotelevskaya@sfedu.ru, virchenko@sfedu.ru

Abstract. This article explores the problem of genre dialogue in the times of extra-genre experimentation basing on Thomas Mann's and Günter Grass's novels – *Confessions of Felix Krull vs. The Tin Drum*. Examining these two modernist – or post-modernist, as some Germanists believe, – German neo-picaresque we explore the ways of reconstruction of child, mother, fool, and wiseman archetypes, as well as the very phenomenon of the neo-mythologization of History as an eternal return. First-person narrators in these two novels, Felix Krull and Oskar Matzerath, despite the difference in their fates and the difference in their narrative strategies (imitation of picaro's memoir and Goethe's autobiography *Poetry and Truth* in the former case, and a fairy-grotesque parody of artist' novel and a picaresque in the latter), both exhibit several picaro features (outsider, observer, unreliable narrator) and deconstruct the Bildungsroman. The character appears in the mask of *puer aeternus*: the development of an “eternal child” is impossible. Both narrators thus criticize the Enlightenment model of the *in-dividuum* as an autonomous person.

Keywords: picaresque; Bildungsroman; baroque; Enlightenment; modern novel; parody; pastiche; psychoanalysis; Goethe; Thomas Mann; Günter Grass.

Received: 04.03.2023

Accepted: 13.06.2023

Роман XX в. демонстрирует необозримое многообразие авторских поэтик. И пестрота их, и радикальность некоторых экспериментов, казалось, должны были поставить под сомнение саму возможность жанрового мышления в рамках этого непрерывно становящегося жанра. Опыт Дж. Джойса, Р. Музиля, А. Шмидта,

С. Беккета, А. Роб-Гри耶, Ж. Перека, Т. Пинчона, Дж. Барта и других экспериментаторов указывал на проективную, не поддающуюся эсценциалистскому определению природу романного повествования, способного метаморфировать из рассказывания историй в денаррацию или свободно играть на границах этих модальностей. Столь же подвижным, разнящимся оказывался и транслируемый романом образ мира и человека. Между тем уже современникам модернистов было очевидно, что новаторство их не абсолютно, что в самом жесте отказа содержится апелляция к «давно готовым и частично уже мертвым жанрам» [Бахтин, 2000, с. 195] и дискурсивным формациям, и без соотнесения с ними, в условиях действительного забвения «памяти жанра», не поддавалось бы прочтению и новое художественное содержание.

Так, в «Улиссе» угадывается схематизм томистской экзегезы и *Exercitia spiritualia* Игнтия Лойолы¹, и это наложение средневекового трафарета на пеструю, схваченную «периферийным мышлением» реальность², усиливает впечатление распада сознания, атомизации человека и образа мира, создает амбивалентный эффект энциклопедизма и мозаичности³. У другого создателя внежанровых форм, Беккета, поток сознания «безымянного» (*L'Unnamable*, 1951) уже в начальном пассаже содержит своеобразный катехизис реалистического повествования — перечень всех миметических атрибутов, которые будут редуцированы или разрушены в данном «романе». В цикле Пруста за пуантилистской «микрологией» (воспользуемся метафорами Ортеги-и-Гассета и Адорно), расщепляющей характеры, ландшафты, ситуации, просматривается бальзаковская систематика.

Подобная игра *на границах* сложившихся канонов в ситуации кризиса языка и языков определяет развитие романа XX столетия: модернистский роман преодолевает «ложь изображения», симулируя и обнажая механизмы художественной «лжи» [Adorno 1976, S. 12], вскрывая неочевидность жанровой *идиоматики*. Точно так же политональная и атональная музыка деконструировала мно-

¹ Влияние иезуитской топики, в частности приема *compositio loci* в описаниях адских мучений, ощутимо в «Портрете художника в юности».

² О периферийном восприятии в «Улиссе» см. статью К.-Г. Юнга «Улисс: монолог» (1932): [Jung, 1971].

³ На эту парадоксальность поэтической техники Элиота, Паунда, Джойса указывал Н. Фрай в «Анатомии критики» (1957) [Фрай, 1987].

говековое представление о *естественности* тональной гармонии, вскрыв исторически преходящий характер «тональной идиоматики» [Adorno 1986, S. 168]. Модернистская практика показывает, что в качестве готовой формы, объекта стилизации и пародирования может выступать как отдельный прием, элемент, так и стиль, жанр (включая речевые жанры), авторская поэтика в качестве канонизированного художественного целого¹. О транспозиции и смешении романских жанров, а также имманентных им образов мира и человека пойдет речь в данной статье.

Хотя оба романа, находящиеся в центре нашего внимания – «Признания авантюриста Феликса Круля» (*Bekenntnis des Hochstaplers Felix Krull*, 1908–1954) Томаса Манна и «Жестяной барабан» (*Die Blechtrommel*, 1959) Гюнтера Грасса – основательно изучены², видится перспективным предложенный нами ракурс – сопоставительный анализ поэтик до- и послевоенного поколения немецких писателей, выявляющий общность художественной рефлексии, направленной на ревизию проекта Просвещения. Такой подход позволяет уточнить некоторые механизмы обновления западного романа и закономерности жанрового мышления как такового в эпоху внежанрового эксперимента. В качестве инструментария используются отдельные идеи психоанализа (Фрейд, Юнг, Ранк), мифопоэтика (Фрейденберг, Элиаде), идеи Франкфуртской школы, а также принципы исторической и нарративной поэтики.

Адорно, проводивший параллели между развитием романа и музыки, указывал на проникновение «наивности», «реакционного момента» в музыкальный язык, писал об ассилияции кича – всевозможных маргинальных форм, отринутых высокой культурой (народных жанров, городского романса, оперетты, военных мар-

¹ Образец пастиша как магистрального приема – «Быки Гелиоса», 14-я глава «Улисса», в которой представлена целая галерея стилей английской литературы от раннего Средневековья до конца XIX в.

² Спектр актуальных подходов к исследованию парадигмы плутовского романа, препрезентированной в данных произведениях, содержится в сборниках и монографиях: [Mayeur, 1976; Riggan, 1981; Bauer, 1994; The picaresque … , 1994]; о «Жестяном барабане» см.: [Гладилин, 2011; Добряшкина, 2005; Григорьева, Ясинская, 2014; Кузнецова, 2018; The echo … , 2016]. Важнейшей работой, исследующей аспекты архетипического и жанрового содержания образа Феликса Круля, мы считаем монографию Г. Вислинга [Wysling, 1995]. Некоторые исследования, важные для исследуемого нами аспекта, будут упомянуты далее.

шей, джаза и т.п.). Он сравнивал такое стилизованное смешение («попурри») с проникновением в буржуазный роман – литературный аналог «естественного» строя тональной гармонии – элементов авантюрного романа и всевозможной бульварной литературы, так называемой *Kolportageliteratur* [Adorno, 1986, S. 183–185, 209–210]¹. О монтаже разнохарактерных приемов и жанров, «варваризме»², разрушающем органическую гомогенность стиля, пишет Томас Манн в «Докторе Фаустусе» (1947), воспроизводя характер «леденящих» душу композиций Адриана Леверкуна [Mann, 1967, S. 500–501] и сам как повествователь следя технике пастиша. Пастиши – сам термин Манн находит у Адорно в анализе стилистики Стравинского – используется Манном при создании истории Феликса Круля, в основу которой отчасти легли мемуары румынского вора Жоржа Манолеску (1905) [Thomas Mann: Leben … , 2015, S. 80], а также ироничное подражание целому ряду жанров: пикареске, криминальному роману, роману воспитания, роману-исповеди, мемуарам и др.

Следует напомнить также, что Адорно был наставником Манна в модернистской эстетике и «философии Новой музыки» в частности, а Гюнтер Грасс участвовал в авангардном художественном процессе 1950-х годов (в качестве поэта, графика, эссеиста). Как утверждал позднее Грасс во «Франкфуртских лекциях по литературе» (1990), главной задачей немецкоязычного писателя по окончании войны было преодолеть стыд и немоту, научиться, вопреки парадоксальному табу Адорно, «писать после Освенцима» [Grass, 1990]. В творчестве художников из его данцигской трилогии (барабанщика-писателя Оскара Мацерата, живописцев-неоэкспрессионистов Дюссельдорфской академии, санитара Бруно, плетущего фигурки из бечевки, Эдди Амзеля, изготовителя чучел, его двойника Браукселя, создателя подземного театра карти-

¹ Этую стратегию он прослеживает в творчестве Г. Малера, И. Стравинского, А. Шёнберга и др.

² Речь идет именно о варваризме (*Barbarismus*) как стилистическом явлении (не «варварстве», *Barbarei*) – вторжении инородного элемента в языковую ткань, например, джазового звучания в ораторию (как в указанном месте «Доктора Фаустуса»), или смешении фольклорных стилей с академическими в балетах Стравинского, адаптации мелодики военных маршей и народных песен в симфониях Малера, имитации гитарного звучания в струнных у Бартока, и т.п.

катурных инсталляций и призрачной команды подземных писарей) ощущима описанная Манном и Адорно тенденция – вторжение *варваризмов*, пренебрежение законами классического вкуса. Эстетическое и экзистенциальное, формальное и эпистемологическое здесь тесно связаны.

Ужас ребенка-наблюдателя, впервые сталкивающегося с непостижимым (войной, смертью, сексом), оказался тем экзистенциальным состоянием, которое заново должен был пройти Грасс и его современники, и этот ужас воскресил память одного из жанров – немецкую пикареску, представленную прежде всего «Шельмуффским» К. Рейтера и «Симплициссимусом» Х.Я.К. Гриммельсгаузена, а с ней и средневеково-барочную образность *tundus perversus*. Во франкфуртской лекции, как бы воскрешая «жуткое» (по Фрейду) печально знаменитых снимков из концлагерей, Грасс говорит: «...наш стыд невозможно ни вытеснить, ни преодолеть; настойчивая наглядность этих снимков – обувь, очки, волосы, трупы – не поддается абстрагированию; Освенцим, хотя и плотно окутан разъясняющими речами, никогда не будет постигнут; чудовищное, явившееся под именем Освенцима, именно потому, что оно ни с чем не сравнимо, не поддается никаким историческим оправданиям и обоснованиям, не искупится никакой явкой с повинной, – так и осталось непостижимым и стало цезурой, поэтому вполне логично было бы разделить человеческую историю и наше представление о существовании человека на события до и после Освенцима» [Grass, 1990, S. 9]. Р. Крейг, апеллируя к грассовской рецепции эстетических идей Адорно, акцентирует этот момент деконструирования мимесиса в «Жестяном барабане»: непостижимость, невобразимость не поддающихся наглядному изображению событий и чувств (*Undarstellbarkeit*) искажает повествовательные маски, провоцируя фрагментарность и гротескность, а в моделировании героя вызывая к жизни архаические формы магии как средства самозащиты и самоутверждения [Craig, 2016, p. 99–106].

Несмотря на разницу в повествовательной манере и степени гротескового искажения героя, в обоих названных произведениях обнаруживается интерес к нескольким магистральным жанрам Нового времени – плутовскому роману, роману воспитания и роману о художнике. При этом у обоих писателей повествовательная манера осложнена пародирующим жестом по отношению к Гёте, причаст-

ному к двум последним романским моделям. «Исповедь» (*Bekenntnisse*) перверсивного «художника» Круля задумана Манном как пародия на «Поэзию и правду» Гёте: мошенник, вор и жиголо Круль рассказывает о себе с интонациями самопознающего исповедующегося индивида. Кроме того, он манипулирует романтической позой, изображая себя – под маской непонятого гения – жертвой филистерской ограниченности, а свои преступления против закона и нравственности оправдывает – травестируя при этом идеи Ницше, де Квинси и Ломброзо¹ – плутоватостью всякого художника и его исключительным правом на преступление. Для Грасса Гёте как символ аполлонической ясности и целостности предстает одновременно недостижимым идеалом и предметом карнавального ниспровержения (дионисическим антиподом Гёте в «Жестяном барабане» выступает мифологизированный Распутин). Гёте здесь больше чем литератор – он воплощение идеалов Прогрессии, универсализма и исторического оптимизма. Между тем оба автора пишут в ситуации «заката Европы» и «исторического пессимизма» [Манн, 2009, с. 116], когда проекции будущего предстают в утопических или апокалиптических тонах, и оба прибегают, с иронической оглядкой, к испытанному средневеково-барочному средству – трагифарсовой демонизации зла, гротескным маскам.

Справедлива мысль Гертруды Стайн, высказанная ею в автобиографическом эссе «Войны, которые я видела» (1943): Вторая мировая война была завершением гуманистического XIX в., с его интересом к науке и эволюции – XX столетие снова интересуется мифом и пророчествами [Стайн, 2015, с. 142–143]. Там же, добавим, Стайн разрабатывает общие для писателей прошлого века стратегии остранения катастрофических событий, прежде всего войны, и абсурдизации исторического мира посредством детского или подросткового взгляда (ср.: «Маленький принц» А. де Сент-Экзюпери, «Берлинское детство» В. Беньямина, «Бойня номер пять, или Крестовый поход детей» К. Воннегута, «Повелитель мух» У. Голдинга, «Заводной апельсин» Э. Бёрджесса). Она пишет о своего рода регрессе – возврате жизнеощущения, восходящего к периоду между четырьмя и пятнадцатью годами, полному риска и неопределенности, а в плане коллективной истории – к Средневе-

¹ См. подробно: [Wysling, 1995, S. 20–29].

ковью, когда индивид не был защищен ни от властей предержащих, ни от природных катаклизмов¹.

Бинарная оппозиция лейтмотивов *защищенность – беззащитность* во многом предопределяет жизненную философию и архетипический облик исследуемых нами романных героев, отсылая при этом к важному претексту – немецкой пикареске «Симплициссимус» Гриммельсгаузена. Сценой, в которой героя-ребенку впервые открывается большой мир, является варварское («средневековое») вторжение солдат, в которых детское сознание ошибочно признает «волков», а ироничный рассказчик преднамеренно сохраняет и развивает эту зооморфизирующую ошибку восприятия [Grimmelshausen, 1997, S. 15–18]. В карнавально-остраненной манере насилие и разгул изображены как потеха, не подвластная детскому разумению взрослая игра. Именно такой искажающей стратегии будет следовать Грасс, утрируя наивность героя-фокализатора Оскара Мацерата в целом ряде эпизодов, связанных с экзистенциальной границей, – военных, эротических, мортальных сцен: в изображении *потешного* боя и карточной игры на польской почте, разгрома еврейской лавки игрушек, потешных месс в соборе и потешного соития медсестры Доротеи с Сатаной-Оскаром, в инсценировке самоповешения зеленщика Греффа, и др. Немаловажно, что Манн, в свою очередь, писал «Круля» на протяжении всего творческого пути и пронес замысел

¹ Подробнее: «Средневековье означает, что жизнь, место и урожай, твоя жена и дети – все неопределенно. Их можно выжить, или забрать, или сжечь, или бросить, вот что означает Средневековье. И у первопроходца отчасти так же, не всё, но отчасти похоже, и когда тебе пятнадцать, все очень реальное, средневековое и первопроходческое. А сейчас 1943 год, и все ровно так же, садишься в поезд, исчезаешь, уезжаешь, дома у тебя нет, детей тоже, твой урожай забрали, сказать нечего, ты в пути и где кто? Отправишься в дорогу, никто не подскажет куда, все может появиться и исчезнуть, могут сказать и да и нет, могут сказать уходи, никогда не скажут приходи, ну да, теперь говорят, говорят приходи и надо приходить и надо уходить, все то же самое, что происходит здесь, могло происходить и там, и что происходило там, может произойти везде, так и происходит.

В пятнадцать наступает понимание, каково было жить в Средние века и быть первопроходцем. Очень похоже» [Стайн, 2015, с. 95–96].

через две мировые войны, вернувшись к нему по завершении своего opus magnum «Доктор Фаустус»¹.

Сближает названные произведения Манна и Грасса не только общий претекст и полемическая связь с указанными романными жанрами, но и модернистская трактовка «проблемы индивидуальности» (Д. Кемпер), составившей впоследствии предмет постмодернистского травестирования *великого рассказа* об автономном неделимом (*in-dividuum*) «Я». Скептическая ревизия индивидуальности, этой основы буржуазной культуры, формирует у героев-рассказчиков Манна и Грасса во многом схожий повествовательный габитус – пародирование «взрослых», классико-романтических моделей героя.

Уже внутри культуры Просвещения обозначилось противоречие между этосом выдвинувшегося на историческую арену буржуа и набирающей силу социально-профессиональной дифференциацией общества [Кемпер, 2009, с. 10–12]. С одной стороны, субъект модерна обретает право и моральное кантовское обязательство *Sapere aude*, упование на новую (гегелевскую) философию права, опирающуюся на принадлежность гражданина к роду человеческому прежде всего вопреки нациальному, сословному, религиозному разделению, идею призыва (*Sendung, Berufung*) и непрерывного самораскрытия индивидуальности, которая способствовала рождению психологии развития и романа воспитания. С другой стороны, новому бремени выбора, экзистенциальной неопределенности личного проекта² сопутствовал свой риск – утрата едва обретенной свободы в нарождающемся индустриальном обществе с его разделением труда, отчуждением, властью институ-

¹ О становлении замысла см., например: документальные свидетельства самого писателя, собранные в книге «Автокомментарии Томаса Манна: “Королевское высочество”, “Признания авантюриста Феликса Круля”» [Thomas Mann Selbstkommentare … , 1989], а также монографию Г. Вислинга [Wysling, 1995] и краткую историю создания романа в справочнике «Томас Манн: Жизнь – Творчество – Рецепция» [Thomas Mann: Leben … , 2015, S. 78–86].

² Ср.: «Концепт индивидуальности, лишенный эссеистического ядра в виде идеи индивидуального предназначения, утрачивает свое оперативное значение, а между тем, любое признание индивидуальной сущности оказывается в эпоху модерна под подозрением в том, что это лишь субъективная конструкция индивидуального сознания, произвольная проекция личных желаний. Тем самым любой проект индивидуальности может быть подвержен деконструкции» [Кемпер, 2009, с 11].

ций. Идеологи раннего модерна формулируют личностный «идеал целостности, совершенства и автономии, который оказывается под угрозой вследствие функциональной дифференции социальных ролей и потому принимает характер утопии, проецируемой на до-модернистскую форму дворянской культуры и воспитания» [Кемпер, 2009, с. 11]. «Проблема индивидуальности», таким образом, вскрыта уже у Гёте, связана с двойственностью, «сочетанием восторженного признанияобретенных свобод и ностальгических поисков замены для утраченной целостности» [там же]. «Бурный гений» Вертер, ищущий укрытия в патриархальной пасторали, – один из символов этой двойственности. В свою очередь, именно аристократическая культура ценится парвеню Феликсом Крулем, убежденным в природном происхождении неравенства, как вершина домодерной социальной лестницы и венец Творения [Mann, 1981, S. 319–320, 335, 482]: интегрироваться в нее невозможно, но можно сыграть в ней роль, – например, став артистическим *Stellvertreter* маркиза де Веноста.

Здесь содержится исток «раздвоения», «разделения» (гегелевского *Entzweiung*) сознания модерна: с одной стороны, оно легитимизирует прогрессизм, историцизм и эмансипацию, культ ускоренного развития науки, техники и секулярных культурных практик, с другой – нуждается в охранительной тенденции, направленной на консервацию традиционных ценностей и институтов, замедление прогресса (этот тип двойственности воплощен, в частности, в руссоизме). Так, Георг Бюхнер в неоконченной пьесе «Войцек» (1837) создал трагическую карикатуру на «просвещение» индивида, тщетно пытающегося быть услышанным своими *воспитателями* – неграмотным медиком, проводящим над ним эксперименты, капитаном, жандармами. Бюхнер показывает, что в проект Просвещения возьмут не всех, что мораль и саморазвитие – не для бедняков, а подчинение аффектов разуму – утопия. Индивид у Бюхнера прячет за цивилизованным обликом «скотскую рассудительность» (*Viehische Vernünftigkeit*), не *Physiognomik* благородного дикаря Руссо, а «*Viehsionomik*» – «скотскую физиономию» [Büchner, 1974, S. 144] (курсив наш. – В.К., Д.В.). Катастрофическое и пограничное, феномены безумия и преступления – явления, с которыми просветительская мысль не справилась, но которыми, по следам Стендalu, По и Бодлера, Достоевского, Ницше и Ломброзо, занялись в XX в. психоанализ, теория мифа и масс, роман.

Таким образом, важным следствием проекта модерна явились сосуществование пассеизма и прогрессизма. Историк философии Г. Люббе, анализируя парадоксы модернизации, пишет о «комплементарной связи роста скорости обновления и растущего интереса к консервации прошлого», корреляции опыта «разрыва» и «континуальности» [Люббе, 2019, с. 11]. Согласно этой логике авангардное искусство всегда апеллирует к традиции, а инновации способствуют интенсивной музеефикации истории, рождению культуры памяти («Обязанность производить новое требует, чтобы устаревшее назойливо себя предъявляло» [Люббе, 2019, с. 13]). Эта корреляция одинаково действенна в отношении социально-политической практики, индивидуальной психологии и художественного мышления.

Указанная регressiveнная тенденция ощутима в героях Манна и Грасса.

Так, Феликс Круль, отпрыск разорившегося буржуазного семейства¹, отказывается от добродетелей, провозглашенных веком Разума, – личностной автономии, самости, развития и образования, веры в демократические свободы, идею всеобщего равенства по праву рождения, прогресс. После банкротства авантюриста-отца он отнюдь не настроен пройти путь снизу доверху, преодолев, например, ступени социальной карьеры от лифтера и помощника кельнера до кельнера и далее, возможно, администратора отеля, и т.п. Оказываясь фактически ввергнутым в среду четвертого сословия, а в реалиях нарождающегося XX столетия – человеком-массой из самых низов, ищущим себя в мегаполисе, он предпочитает следовать старомодной табели о рангах и, как ребенок (недаром инициационная сцена мошенничества Круля – кражи сластей в кондитерской лавке), получить все и сразу – роль юного аристократа, маркиза де Веноста, двойником которого он и становится.

В типе *Kostümmensch* (артиста, лицедея) Манн изображает своеобразную регрессию фило- и онтогенеза: в сфере политических идеалов – консерватизм, возврат к средневеково-барочному

¹ Семья Круля – несостоявшиеся буржуа, в изображении отца, матери, сестры ощущимы богемно-опереточные, мелодраматические черты. Феликс чувствует на себе клеймо отпрыска неприличного семейства.

сословному мышлению, вере в «аристократию крови»¹, в сфере индивидуального бытия – нежелание «выйти из состояния детства» [Кант, 1994] и нарциссизм, артистизм, возведенный в кredo, сизифов труд социальной мимикрии вместо развития (*Erziehung, Entwicklung*), преобразования себя и мира. Амбивалентный образ Круя моделируется по законам маски, заключая в себе полярности – между «фриольностью и морализаторством», «скепсисом и пылкостью», «клоуном и Люцифером», как писал об этом Манн, комментируя процесс создания протагониста².

Герой «Жестяного барабана» испытывает нескрываемое отвращение к миру зрелости: именно исторический мир взрослых – не карнавальные проделки протагониста и его друзей Бебры, Розвиты, городского сумасшедшего Лео, Чистильщиков, хозяина Лукового погребка – предстает в восприятии ребенка-старца Оскара Мацерата цирком и клоунадой, тем намертво застывшим кристаллом, который следует разбить, что и делает герой – демиург и разрушитель³. Недаром трагические эпизоды предстают в барабанном исполнении Оскара как потешные бои, сцены в духе площадного театра, фарс. Как верно отмечает Х. Майер, в отличие от героя романа воспитания («зеленого Генриха», Вильгельма Мейстера), Оскар не интегрируется в общество – он абсолютный наблюдатель, замкнувшийся в своей инаковости и отделенный от общества, как «монада». Общество воспринимает Оскара как «чудовище»: его можно «ненавидеть», можно «сочувствовать» ему или «баловать» его [Mayer, 1976, S. 50–51], добавим, можно также коммерциализировать его артистические таланты, как это делает импресарио Бебра, но нельзя воспринимать как равного среди равных. Он стигматизи-

¹ Cp.: “Kleider machen Leute, Marquis, – oder besser wohl umgekehrt: Der Mann macht das Kleid” [Mann, 1981, S. 335]; “Der Mensch kommt mit aristokratischen Sinnen zur Welt. Das ist, so jung ich bin, meine Erfahrung. Wer er auch sei, ein Kleriker, ein Glied der kirchlichen Hierarchie oder jener anderen, der martialischen, ein treuerziger Unteroffizier in seiner Kaserne – er lässt Blick und Sinn, ein untrügliches Tastgefühl merken für gemeine oder erlesene Substanz, für das Holz, aus dem einer geschnitten ist…” [Mann, 1981, S. 482].

² Из письма Самуэлю Люблинскому от 13 июня 1910 г. [Thomas Mann Selbstkommentare …, 1989, S. 62–63].

³ Грасс использует неологизм *zersingen* для разбивающего стекло голоса Оскара.

рован своим обликом карлика, вечного «трехлетки», «мальчика-спальчик». И если Гётеvский Вильгельм Мейстер в ходе своего (само)воспитания покидает театр, буквально и фигулярно, отдавая предпочтение действительному перед иллюзорным, то Феликс Круль и Оскар Мацерат, пробуя себя во все новых амплуа – эпилептика, вора и жиголо, путешествующего аристократа, вечного ребенка, Христа или Сатаны, попутчика НСДАП, – собственную экзистенцию превращают в *theatrum mundi*, в котором, как в барочной *Lustspiel* или *Trauerspiel*, повторяется извечная борьба добра и зла с поочередным воцарением то одного, то другого, без всякой надежды на исторические перемены.

Обращение к «готовым» жанрам становится в «Признаниях авантюриста Феликса Круля» и «Жестяном барабане» средством не только пародийного саморазоблачения героев-рассказчиков, но и самокритики культуры XX столетия, в которой на смену историцизму и вере в автономию индивида пришли циклические модели космологического времени (Тойнби, Шпенглер, Мейер, Фрэзер, Кемпбелл, Джойс) и мифологемы растительных, умирающих-воскресающих божеств, а «травма рождения» (Ранк) и «ужас истории» (Элиаде) предопределили жизнеощущение заглавного героя, отказывающегося от роста и/или развития. Феликс Круль вырабатывает жизненную философию божественного дитяти, вечного вундеркинда, уповая не на разум и долг, а на барочную Фортуну и магию своих кунштюков; Оскар Мацерат испытывает физическую боль от процесса роста, сопротивляясь ему телом и сознанием и расплачиваясь обликом карлика-горбuna, при этом идея воспитания и ментального развития отвергается героем изначально, поскольку рождается он умудренным старцем¹ (становление «гото-

¹ На амбивалентность биологического, морально-психологического возраста указывает рассказчик Оскар и в связи со своей возлюбленной Розвитой Рагуной, такой же плутовкой, как и он, карлицей из циркового шоу: она выгляделя одновременно как девочка, расцветшая девушка и – древняя старуха [Grass, 2007, S. 402–403]. Игра с возрастными ролями, детскостью и зрелостью, очевидна также в эротической линии Оскар – Мария: няня и наставница 16-летнего воспитанника, а по видимости «трехлетки», становится его тайной сексуальной партнёршей, в результате чего рождается сын Оскара Курт, фактически – его отпрыск, а формально – сводный брат (на юной Марии женится отец Оскара, вдовец Альфред Мацерат).

вого» героя невозможно)¹. При видимом владении реалистической техникой и Манн, и Грасс стилизуют барочную поэтику масок, подменяя развитие сюжета развертыванием готового амплуа, нарративные механизмы – реализацией метафоры (жертва, метаморфоза, двойничество, еда, рождение и смерть, эрос, война / саботаж военной службы), психологическую мотивацию – мифологической ролью, будущее – вечным возвращением того же самого.

На очевидную связь названных романов с традицией пикарески указывают как минимум три компонента – *сюжет* (жизненный путь пройдохи), *герой* (морализирующий авантюрист-аутсайдер), *рассказчик* (ненадежный я-повествователь). Несмотря на поворот романа Нового времени к открытой, многоязычной во всех смыслах действительности, в которой нет ничего ставшего, а есть бесконечно меняющийся исторический мир, разомкнутый в будущее [Бахтин, 2000], сама перспектива пикарески (кто наблюдает – кто рассказывает) сохраняет рудименты доренессансного мироощущения, трагифарсовые черты средневеково-барочного *tundus perversus*. Г. Майер, прослеживая становление просветительской парадигмы, указывает на восходящее к ренессансной натурфилософии «новое доверие» земному миру, отказ от барочного «антагонизма между божественной трансцендентностью и падшим Творением» [Mayer, 1992, S. 21]. Однако парадокс пикарески заключается в столкновении указанного интереса к меняющемуся миру (показательны здесь пространственная экспансия и коммуникабельность героя) и страха перед ним, восприятия его как

¹ Оскар устраивает скандал в первый школьный день, после чего его изгоняют из школы навсегда, он сопротивляется любому воспитанию и обучению (“...ich bildete mich selbst und kam zu eigenem Urteil” [Grass, 2007, S. 401], читать он учится сам по фривольной бульварной книжке о Григории Распутине и «Избирательному сродству» Гёте, а своим единственным «учителем и мастером» считает лилипута Бебру, «музыкального клоуна» и «космополита» [Grass, 2007, S. 401], директора цирковой труппы, позднее, в эпоху Третьего Рейха, – руководителя фронтовой театральной бригады, а после войны преуспевающего владельца концертного агентства. Иными словами, Бебра – наставник Оскара не во взыскируемой романом воспитания индивидуации, а в проекте плутовского перевоплощения в различные «персоны», в непрестанном бегстве к своей Тени (ср. об индивидуации: [Юнг, 1996, с. 207–219]; статья И. Якоби «Психология Юнга»: [Юнг, 1996, с. 222–225]). Отсюда – фольклорный лейтмотив Черной Кухарки (об этом далее пойдет речь подробнее).

угрозы обретенному пикаро успеху, комфорту, социальной защищенности.

Как видится, именно эта амбивалентность плутовской картины мира берется за основу жанрового пастиша у Манна и Грасса, отображая глубокий исторический пессимизм если не авторов, то их героев-рассказчиков. Ренессансно-просветительский идеал «расколдовывания мира» (Вебер) терпит здесь поражение: буржуазный индивид, едва эмансирировавшийся из-под патерналистской опеки церкви и корпоративно-сословных институтов, оказался ввергнут в катастрофизм большой Истории, в новую магию «товара-фетиша» (Маркс, Беньямин, Адорно), в тоску по символическому Отцу. Бремя свободы оказывается протагонисту – и массе других персонажей – не под силу, а его высокий интеллект не «просвещает», а, обретая оттенки шарлатанства, искушает и манипулирует простодушными, подобно тому как новые «отцы» наций будут манипулировать массой с трибун и по радио. Век «орнамента масс» (Кракауэр), инфантильного «человека-массы» (Ортега-и-Гассет) воскрешает в немецкоязычной культуре героев *Narrenliteratur*, литературы шутов и вралей, в которой я-рассказчик бесконечно продуцирует искаженный, карикатурный образ действительности (*Zerrbild, mundus perversus*) [Bauer, 1994], обряжаясь в различные маски сам и обряжая мир. Тем самым разоблачается неподлинность этого мира, увиденная из маргинального пространства алькова или гостиничного закулисья (Круль), с позиции по ту сторону трибун (Оскар)¹.

Катастрофизм настоящего и неясность будущего ввергают индивида в состояние риска, воскрешая, в категориях психоанализа О. Ранка, травму рождения. У Грassa в особенности ощутим мо-

¹ Осторожный взгляд с обратной стороны трибун – ключевая пространственно-эпистемологическая метафора главы *Tribüne* и, отчасти, *Schaufenster* [Grass, 2007, S. 136–156]. Ср.: “Haben Sie schon einmal eine Tribüne von hinten gesehen? Alle Menschen sollte man – nur um einen Vorschlag zu machen – mit der Hinteransicht einer Tribüne vertraut machen, bevor man sie vor Tribünen versammelt. Weil jemals eine Tribüne von hinten anschaut, recht anschaut, wird von Stund angezeichnet und somit gegen jegliche Zauberei, die in dieser oder jener Form auf Tribünen zelebriert wird, gefeit sein. Ähnliches kann man von den Hinteransichten kirchlicher Altäre sagen; doch das steht auf einem anderen Blatt” [Grass, 2007, S. 150–151].

тивный ряд, связанный с укрывающей материнской утробой и могилой, беккетовское *tomb womb* (могила-чрево). У Манна, в свою очередь, закономерно возникает тема палеонтологии (сюжетная линия профессора Антонио Хосе Кукука) – исследования праистории, в которой живые формы еще не обрели нынешнего облика, а человек пребывал на стадии доиндивидуального, коллективнородового бытия. (На имманентность архаического ужаса новейшим массовым техническим и художественным веяниям сетует Серенус Цейтблом в «Докторе Фаустусе» [Mann, 1967, S. 499–502].) «Воспитание» героя предстает в «Феликсе Круле» как двойной обман: вместо маркиза де Веноста в *Bildungsreise* отправляется Круль, при этом сам Круль если чему-то и учится, то трюкам перевоплощения: невозможно развивать самость в социальном мире, если ты непрестанно предъявляешь ему очередную маску. Проект Просвещения испытывается здесь именно в своем притязании на постижение и развитие *Selbst*: протагонист Манна и Грасса разыгрывает спектакль с подменой личности, чудесным образом получив готовое знание о себе и мире если не с момента рождения (как Оскар Мацерат), то уже в отрочестве (как Феликс Круль). В дальнейшем Феликс выбирает «окольный путь, удачливое отвествление» от слишком широких честных дорог («den Seitenpfad, die glückhafte Abzweigung von dem Wege» [Mann, 1981, S. 351]) и предпочитает бесконечно метаморфирующийся топос театра, цирка, отеля, ресторана, вокзала поискам постоянного пристанища, дома. Лишенный с детства теплой, согревающей утробы¹ семейного очага – дом Крулей представлял собой, скорее, отель или ресторан с бесконечной чередой подвыпивших господ и их спутниц, дам полусвета, – Феликс постоянно ищет повторения этой ситуации бездомности, не способный завершить процесс индивидуации, которая возможна лишь при осознании травмы рождения и окончательном отделении от матери. Симптоматично, что и роман остается незавершенным: Манн оставляет своего героя вечно юным и прекрасным Нарциссом, постоянно отдаляя момент разоблачения мошенника и отодвигая этап неизбежного взросления, когда образ вундеркинда

¹ Согласно Ранку, очаг, печь, дом, корзина, шкаф, гроб и другие укрывающие от внешнего мира вместилища репрезентируют материнское чрево, символ защиты «я» [Ранк, 2009].

вступит в противоречие с законами мимесиса (которыми Манн не может поступиться) и вызовет комический эффект.

Знакомый с теориями Фрейда и Юнга, Манн преднамеренно, как можно судить по материалам к роману, разрабатывал архетипическое в своем герое. Так, он пишет о стихии «пан-эротики», которой привержен его герой [Thomas Mann *Selbstkommentare* … , 1989, S. 111], подчеркивая в письмах к Т. Адорно, Х. Майеру, Г. Гессе и другим корреспондентам доминирование инфантильного принципа удовольствия в структуре его личности, влечение к преступлению и склонность к юмору как формам бунта против буржуазной серьезности. В письме к Ф. Мартини от 17 октября 1954 г. он упоминает образ Гермеса, видя в Феликсе не столько «фрильное» божество, сколько «комически-гармонизирующее» начало [Thomas Mann *Selbstkommentare* … , 1989, S. 142]. В этот же день в письме М. Рихлеру он восторженно отзыается о книге «Божественный плут» (*Der göttliche Schelm*, 1954), написанной П. Радином и прокомментированной К.Г. Юнгом и К. Керенъи: он усматривает в индейском цикле мифов «архаическую предысторию всех плутовских романов» и ссылается на вступительную статью Керенъи, где тот встраивает в этот ряд героев Рабле, испанских пикаро, Симплициссимуса и Уленшпигеля, Рейнеке-лиса. Феликса Круля Манн причисляет к этому же ряду («und Felix Krull geradezu hin») [Thomas Mann *Selbstkommentare* … , 1989, S. 143]. Г. Вислинг, подробно анализировавший мифологические образы, составившие облик Протея-Круля, подчеркивает связь с такими мифологическими мотивами, как божественное избранничество (Felix, архетип бога-младенца), сновидение (Морфей), волшебство (Просперо), лицедейство (Гистрион) и способность к метаморфозам (Протей), самовлюбленность и дар очаровывать мир (Нарцисс) [Wysling, 1995, S. 68–136]. Иллюзия вечной юности и неувядющей красоты этого *puer aeternus*, андрогинность, социально-психологическая незавершенность образа сближают его с другими героями Манна (Тадзио, Ганно, Иосиф и др.).

Грасс, в свою очередь, гипертрофирует ситуацию *puer aeternus*, выявленную Юнгом [Юнг, 1996, с. 51–71], и нарушает законы психологического – и биологического – правдоподобия, доводя казус замедленного развития до сказочного гротеска. Этой гиперболизацией двойной оптики (младенец – мудрец) он достигает не-

обходимого эффекта внеисторической аллегории, барочной *vanitas vanitatum*. Символична одна из композиций, в которую помещает Оскара художник Академии по прозвищу Раскольников, – Оскар протягивает Мадонне песочные часы и зеркало, искажающее ее черты. Вечный «трехлетка» Оскар – одновременно и младенец Иисус (с этим мотивом связаны потешные мессы и богохульственное посягательство героя на скульптуру маленького Христа в соборе), и Сатана в банде Чистильщиков, невинная жертва и ребенок-искуситель. Его образ амбивалентен. Читал ли Грасс труды Юнга (об архетипах) и Ранка (о двойнике, о травме рождения), наверняка сказать сложно: нам не встретились авторские свидетельства, подтверждающие это¹, не упоминают о факте знакомства с ними и авторы монографий и статей, сосредоточенные на интерпретации «травмы рождения» в «Жестяном барабане» [Воцою, 2013]. Но, если Грассу были лишь поверхностно знакомы психоаналитические идеи, тем удивительнее следование образного мира «Жестяного барабана» логике вечного ребенка, не способного перерезать пуповину, связывающую его с материнским миром – миром бабки Анны Колячек, с ее неизменными четырьмя юбками цвета земли и картофеля, матери Агнес, Мадонны из собора и юной модели, «Мадонны-49», с которой Оскар позировал художникам в разных амплуа, и даже первверсированной матери в негативных зеркальных образах – квазиотца Альфреда Мацерата, типичного «человека-массы», слепо идущего за фюрером и вечно стряпающего на кухне; лилипутки, девочки-старухи Розвиты Рагуны, воплощенной *puella aeterna* по Юнгу, возлюбленной Оскара; Марии – няни и впоследствии мачехи Оскара, но одновременно и первой возлюбленной 16-летнего Оскара, посвятившей его в эротическую жизнь, матери его сына Курта (с Марией-няней у Оскара связан запах ванили, а с Марией-возлюбленной, с ее лоном – «запах земли» (*Erdgeruch*) [Grass, 2007, S. 349]; наконец, мифической Черной Кухарки из детской считалки, субститута Матери-сырой-земли, которая придет за детьми и заберет их (обратно) в пространство смерти / нерождения.

¹ Но можно предположить, что в артистической послевоенной среде эти идеи были в ходу (Грасс общался с художниками и искусствоведами в Дюссельдорфской академии художеств, учился там, слушал лекции). В это же время там учился Йозеф Бойс, создавший, как известно, собственную мифологию.

Особенно символична, в соотнесении с концепцией Ранка, сцена похорон матери Оскара: он знает, что мать умерла, будучи беременной от любовника Яна Бронски (одного из предполагаемых отцов самого Оскара), и единственное желание мальчика – быть погребенным вместе с матерью и этим неродившимся младенцем, его братом или сестрой. Здесь осуществляется сразу несколько смыслов по Ранку: желание вернуться в укрывающее материнское чрево, зависть к нерожденному брату / сестре, которым еще знакомо счастье пребывания в утробе, в то время как сам Оскар уже безвозвратно истончился во враждебный мир. М. Бошоу, исследующая отображение концепции Ранка в «Жестяном барабане», пишет о пребывании Оскара в лиминальном пространстве «между бытием и небытием», «страхом жизни и страхом смерти» [Vušoiu, 2013, S. 85–87], а в образе бабушки Анны Коляичек усматривает архаические черты Деметры, богини-матери (немаловажно также, что данцигская бабушка олицетворяет существование на *геополитической* границе, постоянное пересечение ее – между кашубской деревней, Польшей и Германией) [Vušoiu, 2013, S. 87]).

Показательно, что архаическая логика развертывания метафоры постоянно если не подменяет у Грасса логику линейного сюжетостроения, то дублирует ее. Так, мотивным двойником *Schwarze Köchin*, Черной Кухарки, является профессор живописи, которого Оскар называет также *Kohle-Professor* (Угольный профессор); его фамилия – *Kuchen*, она может быть переведена как ‘пирог’, ‘кекс’ ‘торт’, во множественном числе – как любая выпечка. Профессор писал Оскара с натуры, как и другие мэтры и ученики дюссельдорфской Академии художеств (после войны Оскар зарабатывал, приставая часами в качестве модели). Очевидна, с одной стороны, ассоциативная связь фамилии этого художника-мэтра с кухней, печью, выпечкой и, по звунию, с «кухаркой» (*Köchin – Kuchen*), соответственно с архетипической метафорой жертвоприношения – пира – еды¹, с другой стороны, с семантикой черноты,

¹ Тождество в архаическом мышлении метафор рождения – смерти – еды – жертвоприношения – войны – эроса в свое время показала О.М. Фрейденберг [Фрейденберг, 1997]. В контексте романа Грасса можно указать также на реконструкцию образа Мальчика-с-пальчик (*Däumler*), репрезентирующего архетип сказочного младенца, которого хочет съесть демоническая старуха, негативное воплощение архетипа матери, по Юнгу. В русских сказках это Баба-Яга: отправ-

тьмой, очернением-обвинением, в том числе и с ночным дionиси-
ческим началом¹. Оскар с иронией описывает всевозможную тех-
нику репрезентации его образа – попутно иронизируя над классиче-
ским, гётеанским мимесисом, воплощенным в подходе другого
профессора и приятеля Кухена Маруна, похожего в своем белом
халате на хирурга и неприязненно оглядывающего искаженные
пропорции Оскара, – и отмечает, что «самый черный» его образ
создал именно «угольный профессор», понаторевший в изображе-
нии цыган и получивший прозвище *Zigeunerkuichen* («цыганский
пирог»). Оскар с присущим ему остроумием барабанит о смене
«цыганского периода» в творчестве профессора «карликовым пе-
риодом». Ср.: «Шестнадцать мольбертов подступило вплотную к
Оскару <...> Вы не рисуйте его, калеку, вы убейте его, распните
его, пригвоздите углем к бумаге! <...> Насмешки своего друга
профессор Кухен обратил в яростные, черные как ночь угольные
штрихи. Получилась самая черная из всех картин, которые он ко-
гда-либо писал с Оскаром, практически это была сплошная чернота,
если не считать пятнышек света на моих скулах, носу, подбородке
и на моих руках, которые Кухен всегда выразительно растопыри-
вал на переднем плане своей угольной оргии, слишком большие и
даже с подагрическими суставами. И однако на этом портрете,
привлекавшем к себе внимание на всех последующих выставках,
глаза у меня голубые, то есть светлые, а не мрачно сияющие. Ос-
кар объясняет этот факт воздействием профессора Маруна, кото-
рый был не экспрессивным фанатиком угля, а классиком и для ко-

ляя мальчика в печь – по Ранку, печь является субSTITУТОМ чрева, – она его, в
мифологическом и психотерапевтическом смысле, запекает, т.е. отправляет
обратно в материнскую утробу: спасвшись от колдуны, ребенок рождается заново,
т.е., осознав воссоединение с матерью, наконец сепарируется от нее; в немецкой
читалке это Черная Кухарка. Обратим внимание на место в «Жестяном бараба-
не», где говорится о мечте Оскара вновь быть связанным с матерью пуповиной:
«Sie werden es erraten haben: Oskars Ziel ist die Rückkehr zur Nabelschnur» [Grass,
2007, S. 229].

¹ Пара аполлоническое – дionисийское появляется еще в начале романа в
связи с парой Гёте – Распутин, которую, кстати, санитар Бруно, по совместитель-
ству свободный художник, соединяет в сплетенной им (синкетической) фигурке
из бечевки.

торого мои глаза светились гётевской ясностью»¹ [Грасс, 2008, с. 497, 499].

В этом эпизоде заключительной, третьей, книги романа возникает одновременно поэтологическая рефлексия о противостоянии классического (по Грассу, и репрессивного, «хирургического», и одновременно – источающего свет) искусства и его стилистического полюса – экспрессионизма, «очерняющего», утрирующего оригинал, разоблаченного, как известно, во времена Третьего рейха как «дегенеративное искусство»². При этом в контексте проблематики вины, «преступления и наказания» (кстати, одного из студентов академии зовут Раскольников) это и проблема изображения участников исторических событий, вопрос меры «очернения» или «обеления» их.

Грасс представляет невероятное многообразие ипостасей главной женщины в жизни Оскара – его кашубской бабушки, воплощения «картофельного» духа любимого им Данцига, духа родины, неизменно живого в любых исторических катаклизмах. В терминах Юнга тут, безусловно, предстает архетип Великой Матери – укрывающей, спасающей, рождающей и забирающей обратно в землю-чрево [Юнг, 1996, с. 30–50]. Это она в романе спасает под своими четырьмя юбками от полиции поджигателя Йозефа Колячека, будущего мужа; под ее юбками, в тепле, идущем от подогретых кирпичей, прячется внук Оскар, когда проводит зимние часы рядом с торгующей кашубскими овощами бабушкой; ее юбки грезятся ему даже в форме Эйфелевой башни, которую он

¹ «Zeichnet ihn nicht, den Krüppel, schlachtet ihn, kreuzigt ihn, nagelt ihn mit Kohle aufs Papier! <...> Professor Kuchen verwandelte den Spott seines Freundes in wütende, nachtschwarze Kohlespuren: das war das schwärzeste Bild, daß er jemals von Oskar machte, eigentlich war es nur schwarz, bis auf ein wenig Helligkeit auf meinen Backenknochen, auf Nase, Stirn und auf meinen Händen, die Kuchen immer zu groß und mit Gichtknoten versehen ausdruckstark im Mittelgrund seiner Kohleorgien spreizte. Jedoch habe ich auf dieser Zeichnung, die später auf Ausstellungen zu Ansehen kam, blaue, das heißt, lichte, nicht düster strahlende Augen. Oskar führt das auf den Einfluß des Bildhauers Maruhn zurück, der ja kein expressiver Kohlewüterich, sondern Klassiker war, dem meine Augen in Goethescher Klarheit leuchteten» [Grass, 2007, S. 607, 609–610].

² В этом контексте становится понятным сближение в одном ряду «неполноценного», подлежащего с точки зрения нацистской идеологии расовой отбраковке, горбuna-карлика Оскара и цыган.

созерцает в обнимку с Розвитой. Субституты материнского чрева в романе – это и будка, в которой прячется мать Оскара Агнес в детстве, и стол, под которым скрываются, будучи детьми, и мать, и сын; шкафы, в которых так любит запираться (в том числе эротически фантазируя и занимаясь мастурбацией) Оскар; погреб, в который падает Оскар, решив прекратить свой биологический рост, а после войны – Луковый погребок; корзина с письмами, в которой Оскар спасается при осаде польской почты; чрево кита, в котором прячется Иона и с которым сравнивает себя Оскар; трибуна, под которой прячется Оскар-соглядатай массовых военизованных зрелищ; могила и гроб; бетонный бункер; аналогичную роль в романе «Собачьи годы» (*Hundejahre*, 1963), второй части данцигской трилогии, играет в finale шахта Браукселя с инсталляциями человеческих уродств и катастроф века, из которой Вальтер Матерн и его друг-враг Эдди Амзель (он же Брауксель и Золоторотик) поднимаются в лифте, чтобы затем принять очищающий душ. Как пишет О. Ранк, «добровольное прятанье» ребенка превращает в игру первичную «устрашающую ситуацию» отделения от матери [Ранк, 2009, с. 50].

Как и его прообраз Симплициссимус, Оскар предпочитает подыгрывать жестокому миру, укрываясь во всевозможных субститутах материнского чрева, не вступая с миром в открытый бой, всякий бой здесь – потешный (так и Симплициссимус долгое время, прислуживая шутом, носил шутовской колпак и телячью шкуру, символически как бы проглоченный и укрытый этим животным). Как и герой Гриммельсгаузена, Оскар наделен волшебным атрибутом – музыкальным инструментом: у Симплициссимуса это волынка и лютня, у Оскара – барабан. Образ барабана неоднократно интерпретировался германистами¹. Добавим лишь, что в выборе этого исключительно ритмического, лишенного мелодики и гармонии инструмента, с которым связана с первобытных времен ритуально-магическая функция, отзывающаяся по-прежнему в музыке духовых оркестров, ритме спортивных и военизованных массовых шествий, нам видится логика пародирования. Грасс вручает своему герою то же самое «волшебное» средство, которое символизировало милитаристский имперский дух в Германии 1930–1940-х

¹ См., например: [Григорьева, Ясинская, 2014; Кузнецов, 2018].

годов¹, и заставляет его играть против ритма, саботируя порядок (ср. главу «Трибуны»), идти своим плутовским путем, занимая аутсайдерскую позицию вне «орнамента масс»².

Можно согласиться с мыслью Н.В. Гладилина, усматривающего в художественной философии истории Грасса постмодернистские черты: история предстает у него как карнавальная череда конструктов, которые можно стилизовать, но в которые невозможно верить. Исследователь пишет о «травестии исторического процесса, в котором Грасс и его герой отказываются видеть смысл и цель, а видят лишь дурную бесконечность разрушения и восстановления, чреватого новым разрушением» [Гладилин, 2011, с. 95]. Роман Манна об авантюристе Феликсе Круле, в свою очередь, выглядит как невинный, авантюрно-игровой пролог намечающейся катастрофы крушения ценностей Просвещения.

Индивид изображается в выбранных нами романах Манна и Грасса как мозаика юнгианских «персон», или, в литературном аспекте, жанровых масок, жонглирование которыми доверено трикстеру-художнику, недостоверному рассказчику. Повествовательная форма предстает в итоге виртуозным пастишем раннемодерных и классических романов, при этом образ героя приближен к типу пикаро, в то время как роман воспитания, с его императивом индивидуации, пародируется. Авторы изображают *ruer aeternus*, плутующего во взрослом историческом мире, своими плутнями, с одной стороны, разоблачающего сконструированность всякой Истории, с другой стороны, демонстрирующего беззащитность и беспомощность человека перед ее натиском.

Список литературы

- Бахтин М.М. Эпос и роман. – Санкт-Петербург : Азбука, 2000. – 301 с.
Добряшина А.В. Гротеск в творчестве Гюнтера Грасса : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.03. – Москва, 2005. – 160 с.
Гладилин Н.В. Этика постмодернизма в произведениях Г. Грасса 1959–1972 гг. // Вестник МГОУ. Серия «Русская филология». – 2011. – № 6. – С. 94–100.

¹ Об исключительно важной роли, которую играли в официальной пропаганде Третьего рейха отряды барабанщиков, духовые оркестры и многотысячные хоры, включая детские подразделения Юнгфолька и Гитлерюгенда, см. подробно: [Sieb, 2007].

² Об аутсайдерской позиции плута см.: [Bauer, 1994].

- Грасс Г. Жестяной барабан. – Санкт-Петербург : Амфора, 2008. – 639 с.
- Григорьева И.А., Ясинская М.Б. Топика романа Г. Грасса «Жестяной барабан» // Научные труды Московского гуманитарного университета. – 2014. – № 10. – С. 23–30.
- Кант И. Ответ на вопрос: что такое Просвещение? // Кант И. Сочинения на нем. и рус. яз. – Москва : 1994. – Т. 1. – С. 127.
- Кемпер Д. Гёте и проблема индивидуальности в культуре эпохи модерна / пер. с нем. А.И. Жеребина. – Москва : Языки славянской культуры, 2009. – 384 с.
- Кузнецов А.С. Символизм жестяного барабана в одноименном романе Г. Грасса // Материалы XX открытой конференции студентов-филологов. – Санкт-Петербург : Издательство СПбГУ, 2018. – С. 173–178.
- Люббе Г. В ногу со временем. Сокращенное пребывание в настоящем. – Москва : Издательский Дом ВШЭ, 2019. – 456 с.
- Манн Т. Аристократия духа. Сборник очерков, статей и эссе / пер. с немецкого С. Апта, В. Бакусева и др. – Москва : Культурная революция, 2009. – 368 с.
- Ранк О. Травма рождения и ее значение для психоанализа / пер. с нем. Е.Н. Баканова. – Москва : «Когито-Центр», 2009. – 239 с.
- Стайн Г. Войны, которые я видела. – Тверь : Митин журнал ; Kolonna Publications, 2015. – 457 с.
- Фрай Н. Анатомия критики // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. Трактаты, статьи, эссе / сост., общ. ред. Г.К. Косикова. – Москва : Издательство Московского университета, 1987. – С. 232–263.
- Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. – Москва : Лабиринт, 1997. – 448 с.
- Элиаде М. Миф о вечном возвращении. Образы и символы. Священное и мирское. – Москва : Ладомир, 2000. – 414 с.
- Юнг К.Г. Структура психики и процесс индивидуации. – Москва : Наука, 1996. – 269 с.
- Adorno Th. Musikalischen Monographien. – Frankfurt am Main : Suhrkamp Taschenbuch, 1986. – 521 S.
- Adorno Th. Standort des Erzählers im zeitgenössischen Roman // Positionen des Erzählers. Analysen und Theorien zur deutschen Gegenwartsliteratur / hrsg. von Arnold H.L., Buck Th. – München : C.H. Beck, 1976. – S. 9–14.
- Bauer M. Der Schelmenroman. – Stuttgart : Metzler, 1994. – 235 S.
- Büsiou M. Die Nostalgie des Nicht-Seins in Günter Grass Die Blechtrommel // Confluent. Texts and Contexts Reloaded. – 2013. – № 1. – P. 84–95.
- Büchner G. Sämtliche Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe mit Kommentar (Hamburger Ausgabe) : in 2 Bänden / hrsg. von Werner R. Lehman. – München : Hanser, 1974. – 2. Aufl. – Bd. 1. – 549 S.
- Craig R. „Ist die Schwarze Köchin da? Jajaja...“: Mimesis and Günter Grass’s „Die Blechtrommel“ // Monatshefte. – 2016. – Vol. 108, N 1. – P. 99–119.
- Grass G. Die Blechtrommel. – 17. Aufl. – München : Deutsche Taschenbuch Verlag, 2007. – 782 S.
- Grass G. Schreiben nach Auschwitz : Frankfurter Poetik-Vorlesung. – Frankfurt am Main : Luchterhand, 1990. – 45 S.

- Grimmelshausen H.J.Ch. Der abenteuerliche Simplicissimus. – Düsseldorf, Zürich : Artemis & Winkler, 1997. – 682 S.
- Jung C.G. Ulysses : ein Monolog // Jung C.G. Über das Phänomen des Geistes in Kunst und Wissenschaft. Gesammelte Werke. – Bd. 15. – Olten in Breisgau : Walter-Verlag, 1971. – S. 121–149.
- Mann Th. Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull. – Frankfurt a. M. : S. Fischer, 1981. – 559 S.
- Mann Th. Doktor Faustus. Die Entstehung des Doktor Faustus. – München : Fischer Verlag, 1967. – 840 S.
- Mayer G. Der deutsche Bildungsroman. Von der Aufklärung bis zur Gegenwart. – Stuttgart : J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1992.
- Mayer H. Felix Krull und Oskar Matzerath. Aspekte des Romans // Positionen des Erzählers. Analysen und Theorien zur deutschen Gegenwartsliteratur / hrsg. von Arnold H.L., Buck Th. – München : C.H. Beck, 1976. – S. 49–67.
- Mews S. Günter Grass and his critics. From *The Tin Drum* to *Crabwalk*. –Rochester (New York) : Camden House, 2008. – 434 p.
- Riggan W. Pícaros, madmen, naïfs, and clowns: the unreliable first-person narrator. – Norman : Univ. of Oklahoma press, 1981. – 206 p.
- Sieb R. Der Zugriff der NSDAP auf die Musik. Zum Aufbau von Organisationsstrukturen für die Musikarbeit in den Gliederungen der Partei : PhD Thesis. – Osnabrück, 2007. – 213 S.
- The echo of *Die Blechtrommel* in Europe: studies on the reception of Günter Grass's *The Tin Drum* / ed. by Joosten J., Parry Ch. – Leiden – Boston : Brill, 2016. – 227 p.
- The picaresque: a symposium on the rogue's tale / ed. by Benito-Vessels C., Zappala M.O. – Newark : Univ. of Delaware press ; London ; Cranberry, NJ : Associated university presses, 1994. – 198 p.
- Thomas Mann: Leben – Werk – Wirkung / hrsg. von Blödorn A., Marx F. – Stuttgart : Metzler, 2015. – IX, 425 S.
- Thomas Mann Selbstkommentare: „Königliche Hoheit“ und „Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull“ / hrsg. von Wysling H. – Frankfurt am Main : Fischer Taschenbuch, 1989. – 188 S.
- Wysling H. Narzissmus und illusionäre Existenzform: zu den Bekenntnissen des Hochstaplers Felix Krull. – 2. Aufl. – Frankfurt am Main : Vittorio Klostermann, 1995. – 584 S.

References

- Bakhtin, M.M. (2000). *Epos i roman*. Saint Petersburg: Azbuka.
- Dobryashkina, A.V. (2005). *Grotesk v tvorchestve Gyuntera Grassa*: dissertaciya (Unpublished doctoral dissertation, Institute for World Literature, Moscow, Russia). Available from <https://viewer.rsl.ru/ru/rsl01002817017>
- Gladilin, N.V. (2011). Etika postmodernizma v proizvedeniyakh G. Grassa 1959–1972 gg. *Vestnik MGOU. Seriya "Russkaya filologiya"*, (6), 94–100.
- Grass, G. (2008). *Zhestyanoy baraban*. Saint-Petersburg: Amfora.

- Grigor'eva, I.A., & Yasinskaya, M.B. (2014). Topika romana G. Grassa "Zhestyanoy baraban". *Nauchnye trudy Moskovskogo gumanitarnogo universiteta*, (10), 23–30.
- Kant, I. (1994). Otvet na vopros: chto takoe Prosveshchenie? In I. Kant, *Sochineniya na nem. i rus. yaz. (Vol. I)*. Moscow: IF RAN.
- Kemper, D. (2009). *Goethe i problema individual'nosti v kul'ture epokhi moderna / Per. s nem. A.I. Zherebina*. Moscow : Yazyki slavyanskoy kul'tury.
- Kuznetsov, A.S. (2018). Simvolizm zhestyanogo barabana v odnoimennom romane G. Grassa. In *Materialy XX otkrytoj konferencii studentov-filologov*. – Saint Petersburg: SpbGU.
- Lübbe, H. (2019). *V nizu so vremenem. Sokrashchennoe prebyvanie v nastoyashhem*. Moscow: Izdatel'skij Dom VShE.
- Mann, Th. (2009). *Aristokratiya dukha. Sbornik ocherkov, statej i esse* (S. Apt et al., transl.). Moscow: Kul'turnaya revolyuciya.
- Mann, Th. *Doktor Faustus. Die Entstehung des Doktor Faustus*. München: Fischer Verlag, 1967.
- Rank, O. (2009). *Travma rozhdeniya i ee znachenie dlya psikhoanaliza* (E.N. Bakanov, transl.). Moscow: Kogito-Centre.
- Stein, G. (2015). *Vojny, kotorye ya videla*. Tver': Mitin zhurnal; Kolonna publ.
- Frye, N. (1987). Anatomiya kritiki. In G.K. Kosikov (Ed.), *Zarubezhnaya estetika i teoriya literatury XIX–XX vv. Traktaty, stat'i, esse* (pp. 232–263). Moscow: Lomonosov Moscow State university press.
- Freidenberg, O.M. (1997). *Poetika syuzheta i zhancha*. Moscow: Labirint.
- Eliade, M. (2000). *Mif o vechnom vozvrashhenii. Obrazy i simvolы. Svyashchennoe i mirskoe*. Moscow: Ladomir.
- Jung, C.G. (1996). *Struktura psikhiki i process individuatsii*. Moscow: Nauka.
- Adorno, Th. (1986). *Musikalischen Monographien*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Taschenbuch.
- Adorno, Th. (1976). Standort des Erzählers im zeitgenössischen Roman. In Arnold H.L., & Buck Th. (Eds.). *Positionen des Erzählens. Analysen und Theorien zur deutschen Gegenwartsliteratur* (pp. 9–14). München: C.H. Beck.
- Bauer, M. (1994). *Der Schelmenroman*. Stuttgart: Metzler.
- Benito-Vessels, C., & Zappala, M.O. (Eds.). (1994). *The Picaresque: a symposium on the rogue's tale*. Newark: University of Delaware Press; London; Cranberry, NJ: Associated University Presses.
- Blödorn, A., & Marx, F. (Eds.). (2015). *Thomas Mann: Leben – Werk – Wirkung*. – Stuttgart: Metzler.
- Bușoiu, M. (2013). Die Nostalgie des Nicht-Seins in Günter Grass Die Blechtrommel. *Confluent. Texts and Contexts Reloaded* (pp. 84–95).
- Büchner, G. (1974). *Sämtliche Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe mit Kommentar (Hamburger Ausgabe)*. In 2 Bänden. (Werner R. Lehman, eds.). (Vol. 1). München: Hanser.
- Craig, R. (2016). „Ist die Schwarze Köchin da? Jajaja...“: Mimesis and Günter Grass's „Die Blechtrommel“. *Monatshefte*, 108(1), 99–119.
- Grass, G. (2007). *Die Blechtrommel*. München: Deutsche Taschenbuch Verlag.

- Grass, G. (1990). *Schreiben nach Auschwitz: Frankfurter Poetik-Vorlesung*. Frankfurt a.M.: Luchterhand.
- Grimmelshausen, H.J.Ch. (1997). *Der abenteuerliche Simplicissimus*. Düsseldorf, Zürich: Artemis & Winkler.
- Joosten, J., & Parry, Ch. (Eds.). (2016). *The Echo of Die Blechtrommel in Europe: Studies on the Reception of Günter Grass's The Tin Drum*. Leiden – Boston: Brill.
- Jung, C.G. (1971). Ulysses: Ein Monolog. In Jung C.G. *Über das Phänomen des Geistes in Kunst und Wissenschaft. Gesammelte Werke* (Vol. 15). Olten in Breisgau: Walter-Verlag.
- Mann, Th. (1981). *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull*. Frankfurt a. M.: S. Fischer.
- Mann, Th. (1967). *Doktor Faustus. Die Entstehung des Doktor Faustus*. München: Fischer Verlag.
- Mayer, H. (1976). Felix Krull und Oskar Matzerath. Aspekte des Romans. In Arnold H.L., Buck Th. (Eds.). *Positionen des Erzählers. Analysen und Theorien zur deutschen Gegenwartsliteratur* (pp. 49–67). München: C.H. Beck.
- Mayer, G. (1992). *Der deutsche Bildungsroman. Von der Aufklärung bis zur Gegenwart*. Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung.
- Mews, S. (2008). *Günter Grass and His Critics. From The Tin Drum to Crabwalk*. Rochester; New York: Camden House.
- Riggan, W. (1981). *Pícaros, Madmen, Naïfs, and Clowns: The Unreliable First-person Narrator*. Norman: University of Oklahoma Press.
- Sieb, R. (2007). *Der Zugriff der NSDAP auf die Musik. Zum Aufbau von Organisationsstrukturen für die Musikarbeit in den Gliederungen der Partei* (Doctoral dissertation). Retrieved from: <https://osnadocs.ub.uni-osnabrueck.de> (Accession No 700-2007091013)
- Wysling, H. (Ed.). (1989). *Thomas Mann Selbstkommentare: „Königliche Hoheit“ und „Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull“*. Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch.
- Wysling, H. (1995). *Narzissmus und illusionäre Existenzform: zu den Bekenntnissen des Hochstaplers Felix Krull*. Frankfurt a.M.: Vittorio Klostermann, 1995.