

Турьшева О. Н. Образ превращения в творчестве Ф. М. Достоевского и Ф. Кафки // Изв. Урал. гос. ун-та. Сер. 2. Гуманитар. науки. 2003. № 28. Вып. 6. С. 113–132. [Turyshcheva O. N. *Obraz prevrascheniya v tvorchestve F. M. Dostoevskogo i F. Kafki* // Izv. Ural. gos. un-ta. Ser. 2. Gumanitar. nauki. 2003. N 28. Vyp. 6. S. 113–132.]

Турьшева О. Н. «Превращение» Ф. Кафки: логика гротеска // Гротеск в литературе: материалы конф. к 75-летию Ю. В. Манна. М.; Тверь, 2004. С. 67–71. [Turyshcheva O. N. «*Prevrashchenie*» F. Kafki: *logika groteska* // *Grotesk v literature: materialy konf. k 75-letiyu Yu. V. Manna. M.; Tver'*, 2004. S. 67–71.]

Kafka F. *Die Verwandlung* [Электронный ресурс]. URL: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/165/8> (дата обращения 10.06.2013).

Статья поступила в редакцию 03.09.2013 г.

УДК 821.112.2 Грасс-312.6

С. Н. Сатовская

АВТОБИОГРАФИЧЕСКИЙ АСПЕКТ РОМАНОВ «ДАНЦИГСКОЙ ТРИЛОГИИ» Г. ГРАССА

Анализируется автобиографический аспект «данцигской трилогии» Гюнтера Грасса в его различных проявлениях и интерпретациях. В частности, маркеры автобиографизма расшифровываются посредством сопоставления романов «данцигской трилогии» с автобиографическим романом Грасса «Луковица памяти».

Ключевые слова: автобиографизм; трилогия; интерпретация; авторефлексия; автобиографический «след».

Художественный мир Гюнтера Грасса в значительной степени автобиографичен. Многие смыслы и мотивы в произведениях Грасса определяются именно авторефлексией, в том числе переживанием и преодолением собственной вины. Детство, подростковый возраст и юность Грасса приходятся на годы нацистской диктатуры в Германии. И именно эти возрастные состояния Грасс экстраполирует на все свое поколение, а опосредованно — и на всю немецкую нацию в ситуации глубокого кризиса после Первой мировой войны. И именно «данцигская трилогия» становится своеобразным зеркалом инфантильности немецкой нации, выходом из которой для многих виделась диктатура Гитлера, обещавшего политический, моральный и экономический реванш за поражение в Первой мировой. Сам Грасс говорит о себе, а опосредованно и о своем поколении: «Я был доверчив, для меня лишь в 45-ом наступило прозрение, да и то медленное и частичное...» [Чугунов, с. 34]. Собственный опыт, таким образом, является для Грасса представительной и общезначимой репрезентацией опыта его поколения и его народа.

Среди произведений Грасса есть собственно автобиографические (начиная с 1970-х гг.), когда автор вводит в повествование в качестве рассказчика самого себя. И практически во всех его художественных произведениях зачастую присутствуют

автобиографические смыслы, образы, мотивы, которые могут быть «вычитаны» из текста — иногда непосредственно, а иногда — через фактологические корреляции с собственно автобиографическими текстами Грасса. Однако мемуарное начало с введением в повествование себя как рассказчика впервые возникает в его романе «Из дневника улитки» (1972), а в полной мере к автобиографической прозе относятся только его поздние произведения: «Мое столетие» (1999), «Луковица памяти» (2006), «Фотокамера» (2008).

Впрочем, нужно отметить, что многие автобиографические мотивы и смыслы, присутствующие в рассматриваемой нами «данцигской трилогии», к которой относятся романы «Жестяной барабан» (1959), «Кошки-мышки» (1961) и «Собачьи годы» (1963), долгое время были непонятны читателю и, по сути, недоказуемы. «Автобиографическим» ключом ко многим произведениям Грасса и, прежде всего, к «данцигской трилогии» стал только роман «Луковица памяти», где автор подробно излагает не только свою биографию, но и развернуто описывает работу над собственными произведениями. Тогда и становится очевидным автобиографический след в «данцигской трилогии». Целый ряд жизненных эпизодов и ситуаций в трилогии коррелирует с биографией самого Грасса. Так, перекликаются сцены из детства самого Грасса в «Луковице памяти» и семейные сцены из жизни Мацератов в «Жестяном барабане», служба в войсках СС самого Грасса и его героя Харри Либенау в романе «Собачьи годы», художественные эксперименты Эдди Амзеля («Собачьи годы») и самого Грасса — студента Дюссельдорфской академии, участника многочисленных художественных выставок.

Таким образом романы «данцигской трилогии» являются, пожалуй, наиболее «автобиографичными» из художественных текстов Грасса. В них открываются, пусть и в жизненных историях разных персонажей, ключевые этапы становления личности самого Грасса:

- детство в довоенном Данциге (во всех трех романах);
- привычные ритуалы окружающей повседневности (во всех трех романах);
- воспитание в духе умеренного католицизма (преимущественно — в романе «Собачьи годы», отчасти — в повести «Кошки-мышки»);
- участие в проведении месс (на которых служились специальные молебны о здравии фюрера);
- кризис веры (преимущественно — в повести «Кошки-мышки»);
- мобилизация, ранение, американский плен (роман «Собачьи годы»);
- увлечение искусством; первые опусы для юношеского журнала уже в послевоенной Германии (преимущественно — в романе «Жестяной барабан»);
- попытки самореализации после войны в разных творческих профессиях: каменотес, скульптор, график, увлечение джазом и балетом (в этой связи представляет интерес образ Йенни Брунис, чьим прототипом стала первая жена Грасса Анна — студентка балетного отделения) (романы «Жестяной барабан», «Собачьи годы»).

Роман «Жестяной барабан» (1959) стал для Грасса первым опытом собственного осмысления исторической трагедии и исторической вины немецкого народа

в контексте собственной личностной драмы. Не случайно в качестве «исследователя» коллективной и личной культурной и психологической травмы выбран герой-художник. По всей видимости, в 1959 г. Грасс не мог или не был готов создать повествование о себе и стране в реалистической или тем более документально-исповедальной форме, как он это сделает спустя несколько десятилетий. Поэтому в 1950-е гг. он идет путем создания ролевых повествовательных и персонажных масок. Не случайно в различных монографиях, посвященных этому роману, появляются обозначения «субверсия», «вытеснение», «трансформация» и другие понятия, которые сразу отсылают читателей и исследователей к терминологии психоанализа. Коллективная вина немцев принимается Грассом как личная, и этот мотив доминирует в его творчестве, начиная с «Жестяного барабана».

Действие романа «Жестяной барабан» начинается с самого важного в рамках авторского замысла Грасса момента — прозрения героя. Именно в качестве рассказчика собственной судьбы прозревает свою вину Оскар Мацерат, когда просит в психиатрической лечебнице, куда добровольно себя заточил, перо и бумагу — он наконец взрослеет. Готовность рассказать собственную историю, готовность к саморефлексии и самопостижению — таковы экзистенциальные предпосылки личностной историографии, художественно создаваемой Грассом.

Когда герой шутя заказывает санитару покупку «невинной» бумаги («*unschuldiges Papier*» [Grass, S. 11]), тот смущается и, желая снять семантическую неловкость, уточняет: «Вы подразумеваете белую бумагу, господин Оскар?» [Грасс, 2008а, с. 11]. Однако, разумеется, это не ошибка Оскара, а намеренная игра с читателем: она акцентирует мотив всей книги — преодоление вины.

Дальше описывается процесс покупки бумаги: появляется образ зардевшейся от неловкости продавщицы (что тоже есть реакция на просьбу о «невинной» бумаге: «*die Verkäuferin errötete heftig*» [Grass, S. 11]). И здесь снова идет смысловая игра: рассказчик вживляет в текст аллюзию на известный латинский афоризм, принадлежащий Цицерону: «*Epistola non erubescit*» («Бумага не краснеет»). Это своеобразная антиципация, предвосхищение того романного содержания, которое может вызвать стыд, смущение и у читателя, и у исповедующегося Мацерата.

В свою очередь исследователь А. Рот акцентирует внимание на «детальном воссоздании обстановки, мелкобуржуазного быта и образа жизни» [Rot, p. 22] в трилогии. По его мнению, в романе «исторические события обернуты в семейную историю» [Ibid.]: смена портрета Бетховена на изображение Гитлера стала символом практически внезапного сущностного видоизменения Германии. Успех же семейного дела Мацератов — лавки колониальных товаров — показан также через изобилие вещей, «достаточно конкретных и имеющих свои “отпечатки” в памяти поколения — таких, например, как моющий порошок “Persil”, ящиками с которым заставлена квартира Мацератов» [Ibid., p. 23].

При этом весьма примечательно, что в собственно автобиографическом романе «Луковица памяти» присутствует сходное описание жизни семьи Грассов в первые месяцы войны: «Меня тянуло прочь от косного мещанского быта, от семейных обязанностей, от отца, от болтливых клиентов перед прилавком, от тесноты

двухкомнатной квартиры, где в моем личном распоряжении находилась лишь небольшая ниша под подоконником...» [Грасс, 2008в, с. 31].

Далее — в голодные дни последних недель войны не остается средств, чтобы организовать отцу Оскара Альфреду Мацерату («Жестяной барабан») подобающие похороны, и он оказывается погребен в импровизированном дощатом гробу с наклейками «Persil»: данная деталь символизирует тот мелкобуржуазный мир, которому принадлежит Оскар и из которого вышел сам автор. Этот же мир и в «Луковице памяти»: «Дела в лавке колониальных товаров, откуда узкий, похожий на кишку коридор вел к двери нашей квартиры и где умело хозяйничала моя мать... шли так себе, а то и вовсе плохо» [Грасс, 2008в, с. 32–33].

Наконец, уже безусловным подтверждением автобиографизма «Жестяного барабана» является присутствие в автобиографической «Луковице памяти» прямых отсылок и автобиографических пояснений к эпизодам «Жестяного барабана»: «Позднее, используя вымышленные имена героев и эпический стиль, я рассказал об обороне Польской почты, многословно описал, как обрушился картонный домик...» [Там же, с. 18], «Чердак и его дощатые закутки-кладовки со всяческим хламом и паутиной. Позднее Оскар Мацерат, которого загнали наверх мучившие его соседские дети, нашел здесь, как и я, свое прибежище» [Там же, с. 71–72]. Сравнивая себя с героем «Жестяного барабана», Грасс признается в «Луковице памяти», что в жизни «неизменно спотыкался о “Жестяной барабан”, что “эта книга начала отбрасывать свою тень еще до того, как была заключена в переплет и разошлась по всему миру”» [Там же, с. 330], что сам Грасс отчасти идет дорогой своего героя («Мой словоохотливый герой Оскар Мацерат... оказался таким же понятливым учеником, как и я, начавший — без горба и пригодной для романа биографии — работу в качестве практиканта» [Там же, с. 331]; «Герой моего романа Оскар Мацерат <...> попадает... в больницу, и там ему удается уговорить на randevu... медсестру Гертруду; я же никак не решался пригласить какую-нибудь медсестричку на свидание. <...> Оскар умел красноречиво, у меня же отнимался язык. Он ухитрялся извлекать выгоду даже из собственного горба...; мне же ничего интересного для разговора на ум не приходило... Ах, если бы я был также дерзок, как Оскар! Ах, мне бы его остроумие!» [Там же, с. 347]).

Автобиографический след прочитывается и в грассовском романе «Собачьи годы». Здесь Грасс использует стратегию диверсификации биографического «я» на несколько персонажей. Так, во второй части романа, полностью построенной как собрание писем юного Харри Либенау с фронта в 1944 г. (это и год призыва в войска СС самого Грасса), угадывается строй чувств и мыслей, а также детали биографии (возраст, данцигская предыстория, даже место службы) самого писателя: «(В) семнадцать лет... кто-то взял меня за шкуру и усадил в большой, довольно натурального вида танк, назначив заряжающим» [Грасс, 2008б, с. 146]¹;

¹ Ср. с упоминаниями о месте службы Грасса в «Луковице памяти»: «Юноше, мнившему себя мужчиной, важнее был род войск: если уж не довелось попасть в подводный флот, то пусть я стану танкистом в дивизии... “Йорк фон Фрундсберг”» [Грасс, 2008в, с. 145].

«Моя мать... была родом из Кошнадерии <...> с февраля двадцатого деревни Кошнадерии стали деревнями Республики Польша... вошли в состав округа Данциг — Западная Пруссия» [Грасс, 2008б, с. 156]. В «Луковице памяти»: «В годы моего детства мы часто ездили за границу Вольного города в сторону Кокошкен... чтобы навестить мою... бабушку Анну» [Грасс, 2008в, с. 45]. «Вчера видел первого убитого. Мою противогазную коробку я наполнил клубничным джемом. Я пока не видел ни одного русского... После войны я напишу книгу. Нас хотят перебросить в Берлин. Там сражается Вождь. Я теперь отношусь к боевой группе Венка. Нам поручено отстоять столицу Рейха» [Грасс, 2008б, с. 420]; «Опорожнив овальный барабан противогаса, я наполнил его клубничным... джемом» [Грасс, 2008в, с. 186]; «необходимо выделить и прокрутить эпизод моего первого соприкосновения с противником, только у этого эпизода нет ни точной даты ни места действия, да и самого противника я в глаза не видел» [Там же, с. 162]; «предполагалось... сформировать новую группировку для прорыва... кольца вокруг столицы Рейха. Говорили, будто Вождь остается на своем боевом посту» [Там же, с. 173]).

В образе другого героя, Эдди Амзеля, предстает, как нам видится, некий гротескный, искаженный двойник Грасса-художника. Искусство изобретать чучела, творить артефакты из «подножного корма» истории, из старых вещей и оторванных пуговиц, что несет река Висла, из грязи и пепла — это странное ремесло Эдди подобно гротескному методу самого Грасса, предпочитающего свою правду о мире облекать в искаженные, искаленные страданием и карнавальным усмешкой образы. Автобиографичен даже род художественных занятий Амзеля — авангардная скульптура, рисунки животных и фантазмагорических птиц, рыб, которые заполняли и выставки самого Грасса [Text+Kritik, S. 54–68; 69–77].

Позднее многие детали романа «Собачьи годы» будут более подробно развернуты автором в романе «Луковица памяти»: «Повестка и события, последовавшие за ней, — все это уже жевано-пережевано, облечено в выстроенные надлежащим образом слова и сделалось книгой “Собачьи годы”» [Грасс, 2008в, с. 132]; «Барачная тягомотина на зенитной батарее неподалеку от порта отражена в романе “Собачьи годы”, хотя там рассказаны совсем иные истории...» [Там же, с. 82]; «У этого учебного заведения имелись готические подвалы, его подземные ходы будоражили меня до тех пор, пока я не стал писать «Собачьи годы». Поэтому мне было нетрудно отправить персонажей моего романа, друзей и одновременно врагов Эдди Амзеля и Вальтера Матерна, именно в эту гимназию, чтобы там из раздевалки... они перебрались в подземные ходы францисканцев...» [Там же, с. 53].

В повести «Кошки-мышки» маркеры автобиографизма не столь явны, как в романах «Жестяной барабан» и «Собачьи годы»: это связано и с меньшим объемом текста, и с небольшим хронологическим отрезком повествования (отрочество героев), и с легко вычитываемой из текста установкой автора дать собирательный образ поколения. Но автобиографический след есть и здесь. Свою художественную стратегию сам Грасс позже охарактеризует в «Луковице памяти»: «Дело не только в частностях, но и в складывающейся из них тенденции, которая применительно ко мне носит разоблачительный характер: здесь

я упустил возможность усвоить первый урок сомнений, хотя потом — слишком поздно, зато радикально — стал сомневаться во всем — научился не склоняться ни перед каким алтарем и не принимать никакую веру» [Грасс, 2008в, с. 109].

В «Кошках-мышках» Грасс создает восторженный образ подростка Иоахима Мальке, который, как и сам писатель, преодолевает свою физическую слабость регулярными и опасными погружениями в Балтийское море; соединяет в себе католическую веру и легкий налет сомнения в ней (Мальке носит на шее то образок Богородицы, то добытую им под водой отвертку); мечтает о подвигах и разочаровывается в рутине Имперского трудового лагеря. Грасс спустя годы иронизирует над собой — автором «Кошек-мышек» уже в «Луковице памяти»: «Однако мне время трудовой службы запомнилось не так, как его описывает Пиленц, повинувшись своей неукротимой потребности рассказать о Великом Мальке» [Грасс, 2008в, с. 108–109]. Мальке превращался в героя войны в сознании рассказчика-ровесника, и в этом смысле можно говорить о минимальной дистанции между образом рассказчика и героя, в то время как автор занимает ироническую дистанцию.

Облик автора проступает в финале повести, где особенно ощутима разница между биографическим «я» и героем. Грасс описывает сцену несостоявшейся встречи с героем войны, унтер-офицером Мальке: «Должен еще заметить, что в октябре пятьдесят девятого года я ездил в Регенсбург на встречу тех из оставшихся в живых, что подобно тебе были награждены Рыцарским крестом. В зал меня не пустили. Там то играл, то смолкал оркестр бундесвера. Через лейтенанта, командовавшего охраной, я попросил во время одной из этих пауз объявить с эстрады: “Унтер-офицера Мальке просят пройти в вестибюль”. Но ты не пожелал вынырнуть» [Грасс, 2010, с. 78]. Так, развенчивая нацистские мифы «героизма», завершает Грасс свою повесть. Мальке погиб не на фронте, а вернувшись на побывку, по причине мальчишеской дерзости, нырнув внутрь полузатонувшего траулера.

Сравнивая мемуары Грасса («Луковица памяти») и сюжет повести «Кошки-мышки», можно отметить сходство характеров юного Пюнтера (с его тихим, непроявленным романтизмом, покладистостью и дисциплинированностью) и рассказчиком Пиленцем, в то время как образ «великого Мальке» видится скорее авантюрно-героической «компенсацией» собственного «я» автора в далеком прошлом. Дерзость и авантюрный дух Мальке — это своего рода трансформация внутреннего «я» Грасса-подростка, которое реализовалось лишь в фантазиях, а не в реальности.

Так или иначе, но грассовская «данцигская трилогия» содержит множество явных и имплицитных отсылок к биографии писателя, которые в своей совокупности соединяют образ самого Грасса с более масштабными «общностями» — и прежде всего с грассовским образом Германии эпохи нацизма и первых послевоенных лет. «Малая» автобиография как материал художественного творчества предстает, таким образом, у Грасса как инструмент познания и изображения «большой» истории. В произведениях «данцигской трилогии» Грасс предлагает такую модель персонального нарратива, в котором акцентирована именно историческая картина

мира. Личная картина мира, в свою очередь, служит Грассу лишь инструментом моделирования истории.

-
- Грасс Г. Жестяной барабан.* СПб., 2008а. 639 с. [Grass G. [Zhestyanoj baraban. SPb., 2008. 639 s.]
Грасс Г. Собачьи годы. СПб., 2008б. 735 с. [Grass G. Sobach'i gody. SPb., 2008b. 735 s.]
Грасс Г. Луковица памяти. М., 2008в. 589 с. [Grass G. Lukovitsa pamyati. M., 2008. 589 s.]
Грасс Г. Кошки-мышки. М., 2010. 288 с. [Grass G. Koshki-myshki. M., 2010. 288 s.]
Чугунов Д. Немецкая литература 1990-х: ситуация «поворота». Воронеж, 2006. 228 с. [Chugunov D. Nemetskaya literatura 1990-kh: situatsiya «povorota». Voronezh, 2006. 228 s.]
Grass G. Die Blechtrommel. München, 1997. 778 S.
Text+Kritik, Zeitschrift für Literatur, Н. 1. Guenter Grass. а. 7. Auflage, 1997. 138 S.
Rot A. The Infantilization of Evil: The Tin Drum and the Intergenerational Dynamics of Remembrance of the Second World War in West Germany. Jerusalem, 2003. 42 p.

Статья поступила в редакцию 03.09.2013 г.

УДК 821.161.1 Гумилев-3 + 130.2:8

А. Н. Дубовцев

ЭСХАТОЛОГИЧЕСКИЙ МИФ В ПРОЗЕ Н. С. ГУМИЛЕВА (НА МАТЕРИАЛЕ РАССКАЗА «ДЕВКАЛИОН»)

Статья посвящена анализу эсхатологического мифа в последнем прозаическом произведении Н. С. Гумилева. Выдвигается предположение о предвосхищении Н. С. Гумилевым ряда идей русской религиозной философии начала XX в., в частности, устанавливается связь между философией техники и христианской идеей апокатастасиса. Выявляется смыслообразующая функция минус-приема, выразившаяся в концептуальной незавершенности текста.

Ключевые слова: Н. С. Гумилев; проза поэта; философия техники; апокатастасис; минус-прием; эсхатология.

Рассказ «Девкалион» — последнее и, пожалуй, наименее изученное прозаическое произведение Н. С. Гумилева. Написанное осенью 1918 г., оно так и не было опубликовано при жизни автора, а на страницы авторитетных изданий попало только в 2005 г. с выходом шестого тома полного собрания сочинений. Недоступность рассказа для широкого круга исследователей в значительной мере обусловила отсутствие его интерпретаций, а тот факт, что «Девкалион» долгое время существовал только в черновиках поэта, стал причиной возникновения ряда текстологических проблем. Важнейшая из них — проблема завершенности текста. Открытость финала гумилевского «Девкалиона» и отсутствие прижизненной публикации ставят под сомнение то, что в данном рассказе авторский замысел обрел свою концептуальную целостность. С другой стороны, как справедливо отмечают