

ЛИТЕРАТУРА

УДК 821.112.2

Гладилин Н. В.

Московский педагогический государственный университет

ЭТИКА ПОСТМОДЕРНИЗМА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ Г. ГРАССА 1959 – 1972 ГГ.

N. Gladilin

Moscow State Pedagogic University

ETHICS OF POSTMODERNISM IN WORKS OF G. GRASS 1959–1972

Аннотация. В произведениях Г. Грасса зрелого периода прослеживаются многие черты формирующейся постмодернистской ситуации. Это находит своё выражение в выборе «игровых», карнавальных диффузных субъектов в качестве протагонистов и приверженности автора особой постмодернистской этике. Для последней характерны примат эстетического мировосприятия, плюрализм этических систем, критика стратегий насильственного «перевоспитания» человека. Но, проповедуя этику постмодернизма, Грасс в целом остается писателем «ортодоксально» модернистского толка.

Ключевые слова: постмодернизм, игра, диффузный субъект, карнавал, этика, плюрализм, примат эстетического

Abstract. In the works of mature G. Grass many features of forming post-modernistic situation can be traced. This is reflected in the author's choice of "play" carnival diffuse subjects as protagonists and his adherence to special postmodernism ethics. The latter is marked by primacy of esthetic world perception, pluralism of ethic systems, criticism of human violent "reformation" strategies. But preaching the ethics of postmodernism, over all Grass remains an orthodox modernist writer.

Keywords: post-modernism, pop-literature, pluralism, diffuse subject, carnival, ethics, primacy of the esthetic.

К дебютному роману Гюнтера Грасса – «Жестяной барабан» (1959) ряд исследователей, прежде всего в США и Великобритании, поспешили приложить ярлык «постмодернистский» [ср.: 8, с. 110]. Эта точка зрения нашла отклик и в отечественном литературоведении. Так, Д.В. Затонский признается: «Для меня очевидно, что «Жестяной барабан» — произведение сугубо *постмодернистское* (к тому же в этой своей ипостаси чуть ли не образцовое)» [4, с. 218].

В то же время сам Грасс неоднократно подчёркивал, что является прилежным учеником одного из столпов немецкого модернизма – Альфреда Деблина. «Деблин видит историю как

абсурдный процесс» [7, с. 68]; вот и молодой Грасс стал первоначально известен как драматург, работавший в модернистской стилистике «театра абсурда» («Злые повара», 1956, «Наводнение», 1957, «Дядя, дядя», 1958). Абсурдность бытия, ведущая тема писателей-модернистов, однажды должна была структурировать и большие эпические произведения Грасса. Однако, как мы покажем далее, в модернистском, по сути, зрелом творчестве писателя всё же заявили о себе черты, характерные для постмодернизма.

Упомянувшийся «Жестяной барабан», сразу принесший автору мировую известность, во многих отношениях не соответствовал формирующемуся канону антифашистской и общественно-критической литературы ФРГ. Перспектива описания исторических событий глазами инвалида-маргинала, в буквальном смысле «снизу» (рост героя на большем протяжении романного действия составляет 90 с небольшим сантиметров), двойственное, зачастую шокирующее поведение этого героя в предлагаемых обстоятельствах, беспощадно-ироничный тон повествования от его лица, в равной степени насмешливый при описании как заурядно-бытовых, так и трагически-эпохальных событий, отсутствие каких-либо морально-этических табу породили известное смятение в среде как рядовых читателей, так и германистов. Многие старались объяснить одинаково ёрническую интонацию как при описании социальных неpotребств, так и при смерти близких людей «бесчеловечностью», «монструозностью» протагониста-рассказчика. Так, Х. Броде был склонен воспринимать героя романа Оскара Мацерата как карикатуру на Гитлера [6, *passim*], а У. Ливершайдт считала, что «роман – в частности, полная чёрного юмора притча о невозможности последовательного индивидуализма» [10, с. 60-61].

Абсурд в «Жестяном барабане» приобретает, прежде всего, форму травестии всех освященных традицией, «непоколебимых» институций. Это травестия религии – претензия инфантильного уродца занять место Иисуса

Христа, признаваемая вполне законной радикально настроенной молодёжью – уличная банда «чистильщиков» с готовностью берёт на себя роль апостолов новоявленного Мессии-недомерка. Это и травестия патриотических чувств – оказывается, что в основе выбора, какой «родине» служить и под чьи знамёна становиться в среде обывателей города Данцига, у которых перемешаны немецкая и польская кровь, лежат сиюминутные корыстные расчёты, а вовсе не приверженность той или иной национальной идее. Это и травестия семейных устоев – наличие у героя двух «отцов», а также маленького не то брата, не то сына. Главное же – травестия исторического процесса, в котором Грасс и его герой отказываются видеть смысл и цель, а видят лишь дурную бесконечность разрушения и восстановления, чреватого новым разрушением – «Война шла на убыль, и, создавая повод для грядущих войн, народ сел за составление мирных договоров» [3, т. 1, с. 60].

История многострадального города Данцига предстаёт как отражение глобальной истории «в миниатюре», поскольку вряд ли только «...в этих краях конец всегда означает начало и надежду в каждом, даже самом окончательном конце. Ибо сказано в Писании: покуда человек не утратил надежды, он будет начинать снова и снова в исполненном надежды финале...» [3, т. 1, с. 231]. Отметим, что в этом пассаже Грасс делает почти незамаскированный выпад против «принципа надежды» Э. Блоха, предлагая гораздо более суровый, лишённый каких-либо иллюзий взгляд на историю. Отметим, что в ту пору Грасс находился под сильным воздействием французских экзистенциалистов, в особенности апологета абсурда Альбера Камю с его максимой «действовать без надежды на успех». В то же время «Жестяным барабаном» Грасс открестился от радикального политического ангажмента в духе Сартра. Необходимо было ниспровергнуть любые авторитеты, «расчистить место» для жизни без однозначных идеологических ориентиров, без кумиров и фетишей. Для этого Грасс-

су потребовался такой персонаж, как Оскар Мацерат.

Созданная при активном содействии писателя экранизация его романа, в частности, развенчала представление об Оскаре как монстре. В самом деле, монструозную внешность Оскар обретает лишь после сознательного решения повзрослеть и социализироваться, а внутренне он, «ненавидящий всякое насилие» [3, т. 1, с. 157], отнюдь не чужд этических принципов, просто в его представлении о «человечности» наблюдается некоторое смещение акцентов по сравнению с её традиционной трактовкой. Что она такое в его понимании, Оскар четко артикулирует, когда чопорная, зажатая рамками своей «педагогической» роли школьная учительница под воздействием его, Оскара, барабанного боя «становится человеческой, иными словами ребячливой, любопытной, непростой, ненаставительной» [3, т. 1, с. 99]. В этих четырех эпитетах заключена позитивная программа «Жестяного барабана», сосредоточена формула нового, «плюралистического» гуманизма», которая в более поздних произведениях Грасса получит дальнейшее развитие. В образе Оскара угадываются черты нарождающейся новой, постмодерной этики, ведь «постмодернизм артикулирует моральное поведение не в качестве соответствующего заданной извне норме, но в качестве продукта особой, имманентной личности и строго индивидуальной «стилизации поведения»; более того, сам «принцип стилизации поведения» не является универсально необходимым, жёстко ригористичным и требуемым от всех, но имеет смысл и актуальность лишь для тех, «кто хочет придать своему существованию возможно более прекрасную и завершённую форму» [5, с. 1328].

Точка зрения Оскара на события реальности – это точка зрения не моралиста, а художника. Он захвачен внешней формой событий, и даже во время похорон любимой матушки обращает внимание на эстетическое совершенство её гроба. Оставляя в стороне фрейдистские коннотации, следует признать, что истинный дар Оскара – не уме-

ние барабанить, не разрушительные возможности его голоса, а его способность обращать любую ситуацию в карнавал. Ничто так не претит Оскару как серьёзное отношение людей к действительности и к самим себе. Не потому ли он срывает всяческие политические сборища и митинги, где речь должна идти о конечных истинах и высоких идеалах? Не потому ли он препровождает своего предполагаемого отца на верную смерть, чтобы в её преддверии продемонстрировать тому, что игра в скат важнее любых принципов и идеалов, а страсть к игре сильнее страха смерти?

К Оскару вообще нельзя подходить с обычной этической меркой, потому что его литературное амплуа заведомо помещается «по ту сторону морали». Он – плут, шут, лицедей, видящий как в «мелких» фактах обыденной жизни, так и в «эпохальных» исторических событиях лишь материал для создания эстетических шедевров. Он – один из тех литературных персонажей, про кого М.М. Бахтин говорил: «Им присуща своеобразная особенность и право — быть чужими в этом мире, ни с одним из существующих жизненных положений этого мира они не солидаризуются, ни одно их не устраивает, они видят изнанку и ложь каждого положения. Поэтому они могут пользоваться любым жизненным положением лишь как маской» [1, с. 309]. При этом маска Оскара-художника принципиально двулика: он поворачивается к нам то аполлоническим горделивым профилем «олимпийца» Гёте, то хмельным ухмыляющимся оскалом дионисийского сатира Распутина, сочетая в себе созидательное и разрушительное, «правополушарное» и «левополушарное», словно маркируя свое промежуточное положение между модернизмом и постмодернизмом, между волей к «произведению искусства» и её же рефлексивно-игровой релятивизацией. Сам Оскар именуется своё творческое кредо «поздним маньеризмом» [3, т. 1, с. 91], что опять же позволяет видеть в нём постмодернистского художника-плута, для которого эстетическая игра превышает этических императивов.

Сам Грасс признавался, что при создании «Жестяного барабана» ориентировался на традиции плутовского романа, при этом за непосредственный образец он взял гриммельсгаузенского «Симплициссимуса». Герой Гриммельсгаузена, как и Оскар, не развивается, не растёт, не обогащается новым духовным опытом – он просто выживает в условиях военного лихолетья, сохраняя предзаданную младенческую наивность в отношении добра и зла. Симплиций свободно колеблется между добродетельным Херцбрудером и погрязшим во грехах Оливье, служит власть имущим, перебегает из стана в стан, грабит и убивает «как все» – на войне как на войне, – так и Оскар не гнушается коллаборационизмом с нацистами, верховодит черной мессой, выступает косвенным виновником гибели людей, в том числе, самых близких. Правда, «Симплициссимус» формально завершается отречением героя от греховного мира, его отшельничеством, а «Жестяной барабан» – самоизоляцией Оскара в больничной палате. Но вскоре после выхода в свет «Симплициссимус» стал прирастать «симплицианскими продолжениями», т. е. в принципе не мог кончиться, не мог выразить некую «последнюю» истину о человеческом бытии; точно так же и, казалось бы, законченная, «закольцованная» история Оскара Мацерата без малого тридцать лет спустя получила неожиданное продолжение в романе «Крысиха» (1986). Причём шестидесятилетний Оскар, оказывается, давно нашёл себя во вполне созвучном времени бизнесе – производстве видеопродукции, которая не столько отражает мир, сколько моделирует его.

Оптика Оскара – это оптика и самого Грасса, «маленького человека», недоросля, волею судеб угодившего в горнило исторических баталий. Грасс интерферирует своё повествование с историей «большой» (города, страны, мира) и с историей «малой», индивидуальной, т. е. своей собственной. Этапы пути Оскара – это вехи биографии его создателя, а смысл барабанного боя героя совпадает с интенцией авторского повествования: вызвать

к жизни ставшее историей прошлое, спасти его от забвения. В «Данцигской трилогии» Грасс создаёт литературный памятник утраченной «малой родине», обезображенному бомбежками и последующей бездарной застройкой городу, его канувшему в Лету мелкобуржуазному укладу, его ничем не приметным обитателям. Вместе с тем третья книга «Жестяного барабана», действие которой происходит в Западной Германии, есть живой отклик на актуальное положение дел, обречённое когда-нибудь также стать историей. Как Грасс впоследствии скажет в своей нобелевской речи: «Писатель, дети мои, – это тот, кто пишет против уходящего времени» [2, с. 529].

В третьей части «Данцигской трилогии», масштабном романе «Собачьи годы» (1963), Грасс передает слово целому «авторскому коллективу» – трём рассказчикам, повествующим о самом чёрном периоде в немецкой истории. Вновь, как и в «Жестяном барабане», осуществляется травестирование «больших» исторических событий – в частности, в образе меняющего клички черного пса, подаренного населением Данцига нацистскому вождю: за него, а не за патриотические и национал-социалистические идеологемы гибнут миллионы людей, а Германия становится на край гибели. Однако этот пёс лишён зловеще-символической нагрузки – Грассу чуждо символическое мышление, он предпочитает, как замечает немецкий исследователь Г. Юст, «объективные корреляты» событий [9, с. 110]; ибо история обязана своим течением не универсальным матрицам, а будничному, повседневному копошению отдельных индивидов – совиновных в её страшных страницах лишь постольку, поскольку они падки на «великие» смыслы и «грандиозные» символы. В этом смысле показательны судьбы двух из трёх участников «авторского коллектива». Один из них, Вальтер Матерн, неудавшийся актёр (подобно тому, как фюрер был неудавшимся живописцем) полжизни искал себе удовлетворяющую его трагическую роль, благодаря чему (подобно другу Оскара Клеппу в

«Жестяном барабане») с лёгкостью переходил из стана в стан, от коммунистов в штурмовики, от хулиганов в «герои». Другой – совсем юный Харри Либенау – подпал под влияние философии Хайдеггера, беспощадно разоблачаемой и высмеиваемой в романе, но опасной исключительно своим метанарративным потенциалом. «Задание» написать воспоминания о прожитом отрезке жизни выступает для обоих как своеобразная эпитимья за вольную или невольную сопричастность к зверствам нацизма.

Грасс демонстрирует, что материал для художественного произведения неисчерпаем, если питается не рациональными схемами, а личным опытом рассказчика. Особенно это заметно в художественно самой убедительной, первой части романа, написанной руководителем «авторского коллектива» Браукселем, также сменившем в своей жизни несколько амплу и даже имен, но, в отличие от Матерна и Либенау, подлинным художником, а не позёром, драпирующимся в одежды художника. Ещё мальчиком Эдди Амзель (так изначально именовался Брауксель) нашёл своё истинное призвание в изготовлении птичьих пугал и – после нескольких модификаций исходного творческого импульса – в зрелости открывшего целую «фабрику» пугал – симулякров, не имеющих символических референций, служащих исключительно демонстрации бессердечной механики жизни отдельного человека и общественной системы. Искусство Амзеля-Браукселя принципиально беспартийно, лишено всякого протестного импульса: «...Амзель не строил пугала ни против столь близких ему воробьёв, ни против кумушек-сорок, – он вообще ни против кого их не строил, по формальным соображениям. Он имел совсем другое намерение: на опасную продуктивность мира ответить своей продуктивностью» [3, т. 2, с. 220]. Даже виртуозно написанная им часть «Собачьих годов» местами принимает форму постмодернистской «инвентаризации мира», изобилуя перечнями и списками [ср.: 3, т. 2, с. 30; 45].

Таким образом, Амзеля-Браукселя можно считать дальнейшим развитием темы «художника нового типа»: как и Оскар, он вынужден находить собственный модус существования в готовом раздавить его мире (тот был ущербный калека, этот – представитель расы, официально признанной «ущербной»), как и Оскар он без излишней рефлексии идет на вынужденное сотрудничество с враждебной ему системой, но, как и Оскар, он всегда остаётся верным главной заповеди своего искусства – показывать онтологическую пустоту становящихся на котурны людских тщеславий. В зрелости Амзель-Брауксель ушёл от миметического следования «правде жизни» и перешёл к генерическому моделированию правдоподобного. То, что он, как и Оскар, не прибегая к излишней «раскрутке» своего «бренда», оказывается вполне конкурентоспособным на рынке искусства, лишь подчеркивает объективную смену художественных парадигм и запросов публики. «Мы ж в бидермайер держим путь» [3, т. 1, с. 372], говаривал Оскар, предвидя новую фазу маньеризма, искусства заведомо вторичного, веселого и лишённого «символического» содержания, светящему отражённым светом. Более того: вновь последовательно этическим признаётся сугубо эстетический взгляд на мир, в котором нет злодеев и добродетельных героев (как и в данцигской мелкобуржуазной среде, которую Грасс вновь показывает одновременно и беспощадно, и с любовью).

После возвращения с фабрики пугал – то есть написания «Данцигской трилогии», Грасс посвятил себя деятельности, казалось бы, несовместимой с его эстетическим кредо: он с головой окунулся в политическую борьбу, в многочисленных поездках по Германии агитируя за социал-демократов и выступая спичрайтером их тогдашнего лидера Вилли Брандта. Таким образом, всеобщий политический ангажемент в Германии 2-й половины 60-х гг. не оставил равнодушным даже художника, в своих произведениях декларирующего бессмысленность и бесплодность политической стихии. Но никакого противоречия здесь на

самом деле не было. Писателю с самого начала была не чужда роль просветителя, просто на повестке дня стояло «просвещение в отношении границ просвещения». Да, в творчестве молодого Грасса в избытке присутствовали абсурд и гротеск, но никогда не было всеуравливающего пастиша. Пришло время от негативистской «Данцигской трилогии» перейти к произведениям с позитивной программой. Однако следует отметить, что сочинения этого периода – роман «Под местным наркозом» (1969) вместе с его драматической парафразой, пьесой «Перед тем», и художественно-публицистические заметки «Из дневника улитки» (1972) – гораздо скупер и скуднее на изобразительные средства, чем барочно-избыточная «Данцигская трилогия», и в то же время, декларативнее, «плакатнее». В известной мере – это сознательное отступление Грасса-художника, словно убоившегося бескрайней полисемичности чисто художественного творчества. Поэтому постмодерные тенденции, столь ярко проявившиеся у молодого Грасса, отныне проявляются не в целостной ткани произведения, а в отдельных, публицистических по своей природе высказываниях.

Политически активный гражданин Грасс солидаризуется с Грассом-художником в категорическом отвержении любых метанарративов: «Я выставляю скепсис против веры. Я оспариваю постоянство, чего бы это ни стоило. Мне отвратительны абсолюты и прочие орудия пыток. Почему я против притязаний на «единственно правильное» и за многообразие» [3, т. 3, с. 449]. Плюрализм этических систем, требование оставить людей такими, каковы они есть – главная тема романа «Под местным наркозом», где устами автора говорит «реакционный модернист» [3, т. 3, с. 266], зубной врач, признающий единственно человеческой только систему «всемирного социально ориентированного здравоохранения» [3, т. 3, с. 184]. Врач отвергает любой политический радикализм, столь модный в Германии 60-х гг., любые жертвы ради великих идей, любые проекты сиюминутного улучшения мира:

«– Но как же нам изменить мир без системы?»

– Отменим системы, вот он и изменится.

– Кто их отменит?

– Больные. Чтобы наконец освободить место для большого, охватывающего весь мир здравоохранения, которое не будет управлять нами, а опекать нас, не изменять нас, а помогать нам, которое подарит нам, как говорит Сенека, досуг для наших недугов...

– Значит, мир как больница...

– ...где нет больше здоровых и не принуждают быть здоровым» [3, т. 3, т. 185].

Такой взгляд на человеческую природу вполне отвечает постулатам постмодернистской этики, требующей «оставить человека в покое».

При этом по своей форме (усложненная, «монтажная» структура, замедленный ритм повествования, всячески подчёркиваемое авторское «я») и содержанию (актуальная политическая борьба в ФРГ) произведения Грасса рубежа 60-х – 70-х гг. принадлежат по преимуществу к модернистской парадигме. Однако их этическая, морально-декларативная составляющая позволяет проследить в них «постмодернистские» тенденции, характерные для всего зрелого творчества немецкого писателя.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. – М.: Худож. лит., 1975. – 502 с.
2. Грасс Г. Под местным наркозом. [Из дневника улитки. Нобелевская речь]. / Пер. с нем. С. Апта и др. – М.: АСТ/Олимп, 2001. – 544 с.
3. Грасс Г. Собр. соч. в 4 тт. Харьков: Фолио, 1997. – Т. 1. – 654 с., – Т. 2. – 717 с., – Т. 3. – 605 с.
4. Затонский Д.В. «Жестяной барабан» Гюнтера Грасса, или понимаем ли мы мир, посреди которого существуем? // «Иностранная литература». – 2001, №12. – С. 217-228.
5. Можейко М.А. Этика. // Грицанов А.А. (Сост.). История философии. Энциклопедия. – Минск: Интерпрессервис; Книжный Дом, 2002. – С. 1326-1329.
6. Brode H. Die Zeitgeschichte im erzählenden Werk von Günter Grass: Versuch einer Deutung der Blechtrommel und der Danziger Trilogie. Frankfurt/M. Bern: Lang 1977. 174 S.

7. Grass G. Aufsätze zur Literatur. Darmstadt u. Neuwied: Luchterhand, 1980. 168 S.
8. Hoesterey I. Ästhetische Postmoderne und deutschsprachige Literatur // Weninger R., Rossbacher B. (Hgg.). Wendezeiten/Zeitenwenden. Positionsbestimmungen zur deutschsprachigen Literatur 1945 – 1995. Tübingen: Stauffenberg, 1997. S. 99-113.
9. Just G. Die Appellstruktur der «Blechtrommel». In: Jürgensen M. (Hg.). Grass: Kritik, Text, Analysen. 5. Aufl., Bern/München: Francke, 1973. S. 31-44.
10. Liewerscheidt U. Günter Grass, Die Blechtrommel: Interpretation und didaktische Analyse. Hollfeld: Beyer, 1984. 132 S.