

Федеральное государственное автономное образовательное учреждение
высшего профессионального образования
«Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б. Н.
Ельцина»

На правах рукописи

САТОВСКАЯ Светлана Николаевна

**АВТОБИОГРАФИЗМ В ТВОРЧЕСТВЕ Г. ГРАССА В КОНТЕКСТЕ
АВТОРСКОГО ОБРАЗА МИРА И ИСТОРИИ ГЕРМАНИИ**

10.01.03. – Литература народов стран зарубежья
(немецкая литература)

ДИССЕРТАЦИЯ

на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель –
доктор филологических наук,
профессор В. С. Рабинович

Екатеринбург – 2014

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	4
Глава 1. Поэтика документа и исповедальность в послевоенной немецкой литературе	20
1.1. Проблема исторической памяти и исторической вины в свете формирования художественных концепций истории.....	20
1.2. Поэтика документа: от протокола действительности к персонализации истории.....	35
1.3. Исповедальность как форма субъективизации истории.....	46
Выводы по главе 1.....	63
Глава 2. «Биография в истории» в «мемуарных» произведениях Г. Грасса (на примере романов «Мое столетие» и «Луковица памяти»)	65
2.1. Автобиографическая проза Г.Грасса: диалектика объективного и субъективно-авторского.....	65
2.2. «Мое столетие»: реконструкция «большой истории» через малые «чужие» нарративы.....	68
2.2.1. Реконструкция «большой истории» в «Моем столетии»: основные принципы и приемы.....	68
2.2.2. Хронологический принцип композиции: художественные функции документальной рамки.....	73
2.2.3. Сюжетно-событийная фактура.....	77
2.2.4. Персонажи исторические и вымышленные: история как фикция, фикция как история.....	82
2.2.5. Повествовательные маски автора: очуждение авторского «Я» в «чужих» нарративах.....	89
2.2.6. Опыт субъектно-авторской реконструкции исторических событий в романе «Мое столетие» как воплощение грассовской философии истории.....	93
2.3. «Луковица памяти»: модификация романизированной автобиографии.....	98

2.3.1. Роль ретроспективно-исповедального начала в композиции романа «Луковица памяти».....	99
2.3.2. Память как символический фокус реконструкции личного и коллективно-национального бытия.....	104
2.3.3. Образ рассказчика в его корреляции с авторским «Я» в социальных, семейных, политических, профессионально-творческих связях.....	109
2.3.4. Специфика авторского «Я» как «Я» художника в системе жанра романизированной автобиографии: опыт художественной авторефлексии в версии Г.Грасса.....	113
Выводы по главе 2.....	118
Глава 3. Автобиографические элементы в художественной структуре «немемуарных» романов Грасса.....	122
3.1. Творчество Грасса в контексте автобиографического «следа».....	122
3.1.1. Автобиографический «след» в художественном тексте: проблема интерпретации.....	122
3.1.2. Общая характеристика творчества Г.Грасса в контексте автобиографического «следа».....	132
3.2. Персонализация истории в «данцигской трилогии»: интертекстуальный аспект.....	136
3.3. Автобиографический аспект «данцигской трилогии».....	150
3.4. Произведения Г. Грасса 1970-1980-х г.г.: трансформация автобиографического материала.....	159
3.5. Произведения Г.Грасса 1990-2000-х г.г.: парадоксы трансформации автобиографического материала (на примере романа-притчи «Фотокамера. Истории из темной комнаты»).....	171
Выводы по главе 3.....	177
Заключение.....	183
Список использованной литературы.....	190

ВВЕДЕНИЕ

Гюнтер Грасс (р. 1927) – один из наиболее ярких и неоднозначных писателей в современной литературе Германии. Появление каждого его нового произведения вызывает бурные общественно-политические и литературные дискуссии, поскольку затрагивает наиболее актуальные и «травматичные» для соотечественников Грасса вопросы: вопросы памяти, коллективной вины, конформизма и жертвенности, смысла истории и перспектив будущего. Согласно опросу одного из общественно значимых для современной Европы изданий – «Frankfurter allgemeine Zeitung»¹ - Грасс входит в сотню самых влиятельных интеллектуалов Германии XXI века. Внимание к творчеству писателя как со стороны литературоведов, критиков, историографов, так и, прежде всего, рядовых читателей (в Германии и за ее пределами) объясняется не только его неординарным талантом, смелой фантазией и остротой проблематики, но и уникальным соединением документальной фактуры с художественным вымыслом. Гротескно-фантазмагорические трансформации документального материала в произведениях Грасса почти всегда «провокативны» и побуждают к глубинному изучению авторской интенции. Особенную тональность грассовскому документально-художественному миру придает постоянное присутствие в нем образа самого Грасса как литературного персонажа. Практически во всех произведениях Грасса присутствуют «автобиографические герои» (иногда это герой-рассказчик, иногда – другие персонажи), которые «совпадают» с Грассом биографически и идейно (разумеется, с разной степенью опосредованности), порой в мельчайших подробностях жизненной фактуры или же нюансов мировидения, и которые порой излагают события или же дают оценки действительности и ее отдельным проявлениям от имени самого писателя.

¹ Данные приведены Б.Хлебниковым в «Примечаниях» к его переводу романа Г.Грасса «Траектория краба». [Грасс, 2004, с.269]

В XX столетии, отмеченном историческими потрясениями, социальными и нравственными катастрофами, интерес литературы к документу как источнику, фиксирующему достоверные события, существенно возрос. Если в XIX в. документальная поэтика лишь начинала осваиваться в рамках натуралистических школ Франции (Э. Золя, братья Гонкуры, Мопассан) и России (Д. Григорович, Н. Гоголь, И. Панаев, М. Салтыков-Щедрин, Н. Некрасов и др.), то в XX веке документальное свидетельство обретает прежде неведомую власть. Писатели уподобляют себя хроникерам и репортерам, ученым и архивистам, монтируют между собой подлинные газетные, архивные, научно-статистические материалы (Дж. Дос Пассос в трилогии «США» и романе «Манхэттен» (1920-1930 гг.), А. Дёблин в романе «Берлин, Александерплац» (1929), А.И. Солженицын в романе-эпопее «Красное колесо» (1993), П. Эстерхази в романах «Небесная гармония» (2000) и в «Исправленное издание. Приложение к роману *Небесная гармония*» (2002)).

Для фиксации исторических, документальных фактов писатели XX-XXI в.в. используют уже не только письменный, словесный текст, но и фотографию, кинематограф, видео- и диктофонные записи, что позволяет воспринимать изложенное как первооснову действительности, не искаженную интерпретациями. Уже в первые десятилетия XX века в западной и русской литературе все более отчетливой становится тенденция к «преобразованию» литературы в направлении предельной объективизации и, соответственно, освобождения от всяческих «искажающих» личных авторских интерпретаций (например, представитель группы «ЛЕФ» (Левый фронт искусств) Н. Чужак писал в книге, объединившей программные статьи левовцев: «Новая литература – это есть литература утверждения факта <...> В старых журналах был отдел – «литература и жизнь». Жизнь противопоставлялась литературе; литература – жизни. Мы так вопрос не ставим. Литература есть такой же осколок жизни, как и всякий другой участок. Мы не мыслим себе отрыва писателя от того предмета, о котором он пишет» [Чужак, 15]). Доверие точке зрения очевидца событий, эффект «присутствия» составляют одну из ключевых черт поэтики документализма XX в.

Документализм повлиял на формирование столь разных, но одинаково равнодушных к «факту» стилевых течений, как немецкая «новая деловитость» (*Neue Sachlichkeit*), итальянский неореализм, французский новый роман, а также документализм лег в основу авторской поэтики А. Деблина, В. Кеппена, Г. Белля, Г. Грасса.

Весьма плодотворной эта тенденция оказалась для немецкой литературы, запечатлевшей на страницах своих произведений XX-XXI в.в. две мировые войны и их последующее трагическое осмысление. В своем эссе «В защиту литературы развалин» («*Bekanntnis zur Trümmerliteratur*» (1952)) Г. Белль дает следующую характеристику послевоенного времени в немецкой литературе: «Люди, о которых мы писали, жили в развалинах, они вышли из войны, мужчины и женщины, в одинаковой мере израненные, и дети тоже. И они были зорки <...> мы писали о войне, о возвращении домой и о том, что мы увидели на войне и что нашли дома: о развалинах» [Voell, 128] (*перевод мой*). Внимание к факту, прямой взгляд на действительность отличают также и поэтику «Группы 47», возникшую в Германии после Второй мировой войны, куда входил Г.Белль, а также и Гюнтер Грасс.

Несмотря на то, что в эпоху постмодерна (60-70-е г.г. XX в.), на которую приходится «зрелый» период творчества исследуемого нами Г. Грасса², доверие к документу было значительно подорвано, процесс перечитывания, реинтерпретации исторических свидетельств не прекращается. В одной из новейших монографий, посвященных отображению прошлого в литературе сквозь призму документальных медийных аппаратов (фотография, диктофон и пр.), поднимается важная для понимания автобиографического творчества Грасса проблема – проблема искажения фактов интерпретирующим сознанием и бессознательным. Ее автор, Э. Георгопулу, анализируя квазидокументальную прозу М. Байера о Второй мировой войне и ее последствиях, пишет: «В романе «Летучие собаки» переосмысливается национал-социалистическое прошлое,

² Исследователи делят творчество Г.Грасса на следующие этапы: ранний (1950-1960-е г.г.), зрелый (1970-1980-е г.г.) и поздний (1990-е – по настоящее время)

поскольку по ходу сюжета архивы и документы, запечатлевшие исторические голоса свидетелей эпохи, демифологизируются, их претензия на «достоверность» подвергается деконструкции» [Georgoroulou, 8] (*перевод мой*).

Основной интенцией обращения писателей второй половины XX в. к документу все чаще становится не просто «достоверное изображение прошлого», а осязаемое стремление «тестировать историю на себе», «пропустить ее сквозь призму современного авторского сознания, создать собственные фантазии на историческом материале» (И.С. Роганова) [Цит. по Соколова, 42-43]. В качестве материала исследования писатели все чаще обращаются к собственным биографиям, ставя перед собой задачу проиллюстрировать определенный исторический период событиями своей жизни (В. Путлиц «Воспоминания бывшего дипломата» (1956), Г.Белль «Ирландский дневник» (1963), Э. Штриматтер «Лавка» (1983)). Именно такая задача лежит и в основе автобиографических произведений Г. Грасса, которые соединяют в себе 1) пристальное внимание к документальной фактуре, официальной и повседневно-бытовой, и 2) субъективно-авторскую оценку прошлого и настоящего. В произведениях, рассмотренных нами в данном ракурсе, синтезированы три компонента: *мемуарный*, связанный с личной историей, *документально-хроникальный*, ориентированный на коллективную национальную Историю, и собственно *художественный*, предполагающий литературный вымысел.

Актуальность проведенного исследования определяется его обращенностью к проблемам автобиографизма в литературе (прежде всего, через призму творчества Г. Грасса, в котором «автобиографическое» весьма значимо и многообразно). Подобная художественная стратегия осмысления биографии в контексте истории и, одновременно, истории через призму биографии оказалась весьма продуктивной для литературы второй половины XX века (В. Путлиц «Воспоминания бывшего дипломата» (1956), Г. Белль «Ирландский дневник» (1963), В. Кеппен «Юность» (1976), Э. Штриматтер «Лавка» (1983)). Творчество Грасса, безусловно, является яркой репрезентацией подобной стратегии.

Особая роль творчества Г. Грасса в немецкой и, шире, западной литературе

и культуре второй половины XX века – начале XXI века также определяет актуальность данного исследования. Каждое его произведение служит своеобразным «зеркалом» наиболее важных и драматических событий, процессов, тенденций немецкой, европейской и общемировой истории XX века, непосредственно связанных с настоящим. В частности речь идет о феномене нацизма, о его социальных, идеологических, этических и психологических истоках и репрезентациях, а также разного рода «квазинацистских» феноменах (начиная с философской модели Э.Юнгера) в их вненациональной сущности. Творчество Г. Грасса в силу своей временной протяженности (первый роман писателя вышел в свет в 1959 г., последний из рассмотренных в работе – в 2008 г.) и обращенности к проблемам и смыслам, весьма актуальным в настоящее время, равно как и в силу «знаковости» самого писателя – своеобразного культурного символа современности – принадлежит истории и настоящему европейской культуры. Его художественное новаторство представляет безусловный интерес в контексте анализа основных тенденций развития западной литературы последних десятилетий.

Объект исследования – формы выражения автобиографического начала и его функции в художественном мире Г. Грасса.

Предмет исследования – специфика грассовского автобиографизма.

В качестве **материала исследования** был использован широкий массив произведений Г. Грасса 1950-2008 гг. («Жестяной барабан» (1959), «Кошки-мышки» (1961), «Собачьи годы» (1963), «Под местным наркозом» (1969), «Из дневника улитки» (1972), «Встреча в Тельgte» (1979), «Крысиха» (1986), «Мое столетие» (1999), «Траектория краба» (2002), «Луковица памяти» (2006), «Фотокамера. Истории из темной комнаты» (2008)).

Состояние научной изученности темы. Обзор работ, посвященных творчеству Г. Грасса, позволяет сделать выводы о ряде тенденций в исследовании биографии, общественно-политической деятельности и творчестве писателя, а также о степени изученности круга проблем, находящихся в центре нашего внимания.

Наибольшее количество научных трудов о творчестве Г. Грасса написано немецкоязычными исследователями, работы которых и составили основной массив нашей библиографии, при этом мы рассмотрели и исследования, датированные 2008-2012 гг. (J. Guttermann, S. Kokot, H. Böttiger, M. Maldonado Alemán, Ch. Rink, E. Schütz). Это свидетельствует о неугасающем интересе к творчеству Гюнтера Грасса вплоть до сегодняшнего дня. Кроме того, в контексте проблематики нашего исследования представляет интерес ряд работ англоязычных литературоведов, связанных с интерпретацией отдельных произведений Г. Грасса в свете психоаналитических и философско-исторических проблем, а также экранизации его романа «Жестяной барабан» Ф. Шлендорфом (P. Arnds, A. Rot, H.-B. Moeller, G. Lellis, H. Frieze). Отдельный пласт работ представляют рецензии на произведения писателя, в которых отражен литературно-критический подход к его творчеству. Незначительный объем библиографии грассоведения составляют отечественные исследования, которые мы также рассмотрим ниже.

Первые серьезные литературоведческие труды о Г. Грассе появляются в 1970-е гг. в ФРГ: к этому моменту писатель является автором ставшей знаменитой «данцигской трилогии», нескольких стихотворных циклов (к ним, впрочем, интерес достаточно слабый), первого мемуарного произведения «Из дневника улитки» (1972), а также ряда публицистических статей и эссе. Наибольшее внимание в указанный период, а также в дальнейшем, уделяется «данцигской трилогии», воспринимаемой интерпретаторами как своего рода *opus magnum* Грасса, вобравшей в себя наиболее характерные атрибуты его личной судьбы и общественно-политической деятельности. Заслуживают внимания монографии Л. Фергусон (1976), Х.-Р. Мюллера-Швефе (1978), З. Ендровяк (1979), П. Цепль-Кауфмана (1975).

В исследовании Л. Фергусон представлен «опыт интерпретации» [Ferguson, 8] романа «Жестяной барабан» Г. Грасса. Основное внимание автор уделяет системе персонажей, повествовательным приемам «наблюдения» (включая двойной регистр «наблюдение наблюдения» - (Beobachtung der Beobachtung) [там

же, 16], а также функции «вещи» в художественном мире романа. Раскрывая сюжетную и символическую значимость каждого из героев, она обращает внимание на то, как та или иная вещь (например, юбка бабушки, укрывшая в свое время беглеца Коляйчека, барабан, в который бьет Оскар, надгробная плита, которую обтесывает тот, будучи кладбищенским «скульпотором») атрибутирует персонажа, а также то, каким образом данный предмет связывает документально-бытовые реалии с их образной трансформацией в гротесковом мире романа. Значимости детали, предмета для понимания автобиографической прозы Г. Грасса уделяется серьезное внимание и в нашей работе.

Другая немецкая исследовательница, З. Ендровяк, смещает акцент в анализе самого популярного романа Грасса «Жестяной барабан» на романтическую дилемму между мещанством, «мелкобуржуазностью», конформизмом, с одной стороны, и иррациональным постижением и преображением мира, с другой. Показательно, что литературовед обнаруживает столь характерный в дальнейшем для Грасса прием дистанцирования автора от своего «альтер эго», т.е. от «Я»-рассказчика, в котором если и угадываются автобиографические черты, то подвергаются значительной трансформации под воздействием «самосознания романного персонажа, сквозь призму которого изображается мир, лишенный эпической объективности» [Jendrowiak, 42]. Грасс отказывается от традиционно реалистической фигуры «объективной повествовательной инстанции», разоблачая ее «вымышленный, фиктивный характер» [там же].

В монографии Х.-Р. Мюллера-Швеве рассматриваются лингвопоэтические особенности художественного языка Г. Грасса, в частности, мифопоэтическая, композиционная и стилистическая функции «обсценной, богохульственной и революционной» [Mueller-Schwefe, 34-35] лексики в его «данцигской трилогии». Исследователь осуществляет компаративный анализ, сопоставляя аналогичные стилевые явления у Грасса и Бёлля (которые состояли в одно и то же время в «Группе 47»). В исследовании Г. Цепль-Кауфманна творчество Грасса рассматривается в контексте его общественных воззрений и политической деятельности, в частности, его антинацистских взглядов, умеренных левых

убеждений, его участие в политической кампании В. Брандта, отличавшегося социальной направленностью предвыборной программы.

В исследованиях 1980-1990 гг. появляются новые эстетические и философские аспекты. Так, исследуется связь гротескных образов Г. Грасса с его изобразительным искусством (графика, скульптура), выявляется мировоззренческая и литературно-генеалогическая составляющие образов протагонистов в «данцигской трилогии», вводятся психоаналитические трактовки грассовских романских персонажей (A. Fischer, A. Rot, P. Arnds).

Поскольку масштабные мемуарные произведения создаются Г. Грассом лишь на рубеже 1990-2000 гг., их научное исследование начинается лишь в 2000 гг. Появление литературоведческих работ предваряют литературно-критические рецензии, в которых, как правило, отмечаются очень важные, новые или развивающие прежнюю художественную манеру, черты грассовской поэтики. Так, Р. Крёмер подчеркивает, что в «Моем столетии» писателем подводится «не больше не меньше, чем литературный итог всему веку» [Kroemer, эл. ресурс] (*перевод мой*), при этом прошлое реконструируется «через калейдоскоп точек зрения» [там же], каждая из которых бегло представлена в короткой главке (всего их, по количеству лет, сто). Рецензент подмечает манеру Грасса, обвиняя его в «поверхности, безжизненности», будто тот пишет «водой, а не кровью сердца» [там же]. Рецензия И. Мангольда на «Луковицу памяти», напротив, акцентирует исповедальность, демонстративную «слезливость» рассказчика в новом автобиографическом произведении мэтра. М. Хёниг относит этот роман Грасса к литературным шедеврам, а обозреватели «Frankfurter allgemeine Zeitung» расследуют нацистское прошлое писателя, наконец-то всплывшее не в опосредованном литературном сюжете, а в прямой документальной фиксации, этой теме посвящены также эссе историка немецкой литературы М. Брауна и достаточно ироничная рецензия А. Рабе.

В первом десятилетии XXI века появляются и первые литературоведческие обобщения мемуарно-документального наследия Г. Грасса. Ввиду недостаточно масштабной исторической дистанции по отношению к последним

автобиографическим произведениям Г. Грасса понятны и слабая исследованность темы, и полемичность мнений, и острота реакции, близкая критической или журналистской, а вовсе не академической.

Из изученных нами работ о мемуарной прозе Грасса (романы «Мое столетие» и «Луковица памяти») следует выделить несколько. Так, в диссертации Й. Гуттерманна роман «Луковица памяти» исследуется в контексте новейших историографических и культурологических концепций, пересматривающих понятия достоверности, истины, исторической правды, памяти и забвения. Важной для нас является трактовка заглавной метафоры романа как метафоры «неточного воспоминания»³, искаженного амбивалентностью реальности, двойственностью интенций вспоминающего субъекта – одновременно вспомнить «всё» и при этом придать забвению болезненные впечатления прошлого. По мнению исследователя, лакуны в акте воспоминания неизбежны, и именно эту фрагментарность реконструированного полотна прошлого талантливо воссоздает Г. Грасс [Guttermann, 5-11]. В аналогичном ключе интерпретируют роман «Луковица памяти» исследовательница С. Кокот, вскрывающая факты одновременного ускользания и демонстрации «Я» рассказчика в мнемонических актах, а также К. Ринк, вскрывающий прихотливость работы памяти в произведениях К. Крахта и Г. Грасса. В своем исследовании мы солидаризируемся с подобным пониманием природы грассовской мемуаристики в концепциях указанных выше авторов: в ходе работы мы также раскрываем амбивалентный характер процесса реконструирования прошлого как игры замалчивания/разоблачения.

Автобиографическое начало в творчестве Г. Грасса принималось во внимание отдельными литературоведами (Г. Цепль-Кауфманн, Л. Фергусон, А. Фишер, С. Мозер, в отечественном литературоведении – А.В. Добряшкина, Т.Б. Абалонин, Б.Н. Хлебников), однако, в качестве самостоятельного объекта исследования практически не рассматривалось. Среди работ, в которых

³ «Die Zwiebel: Metapher der ungewisser Erinnerung» – так называется один из разделов диссертации Й. Гуттермана. См. Guttermann J. Мнемographische Konzepte in Günter Grass' Autobiographie «Beim Häuten der Zwiebel»: Diss. – Amsterdam, 2008. – 95 S.

«автобиографическому» в творчестве Г.Грасса уделено относительно больше внимания, можно выделить следующие работы (М.Шульц, С. Кокот, М. Браун, П.Ардс), но и в этих работах автобиографизм не является самостоятельным объектом изучения.

Так, автобиографическим обстоятельствам (а именно, политической деятельности Грасса) посвятил отдельные параграфы своей диссертации М. Шульц (2004), однако он концентрирует внимание только на публицистической эссеистике Грасса. В небольшой статье С. Кокот анализирует стратегию деконструкции линейного ретроспективного повествования в грассовской «Луковице памяти», уделяя особое внимание культурно-философскому контексту эпохи [Кокот, 92-103]. Краткому обзору ключевых тем (память, война, нация) автобиографической «Луковицы памяти» посвящен параграф в монографии М. Брауна «Современная немецкая литература». Но обращения к автобиографическим смыслам, мотивам, подтекстам, аллюзиям в других произведениях Грасса, которые сложно назвать в полной мере автобиографическими, но в которых, тем не менее, присутствует автобиографический «след», достаточно редки и поверхностны. Основное внимание критиков и исследователей, как правило, уделяется историческому и культурно-политическому аспектам. В качестве редкого примера обращения к психологическим нюансам творчества Г. Грасса можно привести, в частности, монографию американского исследователя П. Ардса «Репрезентация, субверсия и евгеника в романе Гюнтера Грасса «Жестяной барабан» (2004).

Автор исследует образ протагониста Оскара Мацерата и систему персонажей, комплексно применяя несколько культурно-философских и собственно психологических концепций. Так, он обращается к теории карнавала М. Бахтина при анализе различных форм гротеска, выражения жизни «народного тела» (Volkskörper) в романе, а также конкретных воплощений карнавальной образности в художественном мире романа. Но, наряду с этим подходом, автор монографии также опирается на концепцию архетипов К.Г. Юнга, выявляющая

психотипы коллективного бессознательного (шут, трикстер). Как и другие последователи К.Г. Юнга, обнаруживавшие архетипы в персонажах народных сказок, П. Арндс реконструирует ряд генетических связей грассовских персонажей (в том числе – косвенно «автобиографического» Оскара Мацерата) с героями различных европейских и немецких фольклорных текстов:

«Грасс репрезентирует тему преследования людей с ограниченными физическими возможностями прежде всего посредством жанра сказки о карлике (the dwarf fairy tale), а тему преследования людей с ограниченными умственными возможностями - через такие образы, как трикстер, дурак и шут; тема преследования воров, странников, бродяг и других социальных аутсайдеров он воплощает, обращаясь к традиции плутовского романа. Оскар Мацерат персонифицирует все эти образы массовой культуры: <...> он - трикстер, которого антропологи, такие как Пол Радин (1883–1959), и психологи, как например К.Г. Юнг (1875–1961), отождествляли с универсальным человеческим архетипом; он - двуликий шут, образ которого восходит к средневековому фольклору, с его черной магией, к комедии дель арте Ренессанса, и он – пикаро допросветительской эпохи литературы, странник, отторгнутый порядочным обществом» [Arnds, 15](перевод мой).

При данном подходе к содержанию текста биография писателя составляет лишь одну из перефирийных, или в отдельных случаях, центральных «историй», трансформируемых в акте создания художественного вымысла, однако не единственную. Скорее, история личности писателя Гюнтера Грасса в свете нашей темы представляет интерес как типичная история из жизни его поколения, позволяющая выявить те проблемные узлы эпохи, которые и образуют в итоге целостный, сложный образ Германии XX-XXI вв.

В отечественной германистике можно выделить ряд работ, посвященных поэтике гротеска и театрализации в художественной прозе Г. Грасса (А.В. Добряшкина, А.Н. Слепнёва), проблеме субъекта (персонажа – повествователя – автора) в прозе Грасса 1980-1990-х гг., а также феномену документализма и

соотношению художественных и фактологических стратегий в новейших произведениях Г. Грасса, проблеме постмодернистской интерпретации текстов немецкого писателя (В.В. Котелевская, Л.И.Мальчуков, Н.В.Гладилин). За исключением диссертации Т.Б. Абалонина, монографические исследования документальной прозы Г. Грасса в отечественном грассоведении отсутствуют. Тем не менее накоплен масштабный опыт анализа отдельных аспектов грассовской прозы, в том числе автобиографической, что лишь подтверждает необходимость дальнейшего исследования поэтики автобиографизма в творчестве Г. Грасса.

Наибольший интерес в контексте нашей темы исследования представляют работы Т.Б. Абалонина, В.В. Котелевской, Л.И. Мальчукова, Н.В. Гладиллина.

В диссертации Т.Б. Абалонина (2003) впервые, насколько нам известно, анализируется документальная проза Г. Грасса (роман «Мое столетие»). Т.Б. Абалонин отмечает: «Всегда присущие грассовской прозе беспощадные антиидеологичность, антидогматизм, первородный скепсис по отношению ко всему, что так или иначе владеет умами его современников, не затрагивают никоим образом принципиальной возможности охвата общественной реальности художественным словом, не направлены на релятивацию литературой любых аксиологических иерархий, на которых в принципе основан культурный и социальный опыт модерна <...>. Тем сложнее, что на место низвергнутых идей Грасс всё чаще, всё настойчивее и в литературе (речь здесь, повторимся, не только о политическом акционизме и публицистике писателя) водворяет собственные» [Абалонин, 8]. По мнению исследователя, романы Г. Грасса 1970-1990-х гг. представляют собой своеобразные версии жанра «романа идей», однако в качестве идей здесь выступают, главным образом, собственные, оригинальные воззрения писателя, с трудом идентифицируемые с какой-либо «готовой» идеологией, - и в то же время, напротив, соотносимые с собственно грассовской биографической идентичностью.

В статьях В.В. Котелевской затрагиваются важные для нашей работы аспекты художественной реальности Грасса в поздних автобиографических

текстах, такие как соотношение документализма и вымысла (исследовательница рассматривает их в контексте постмодернистского феномена «постдок», используя термин искусствоведа З. Абдуллаевой), непосредственного, прямого контакта с жизнью и ее медиальных трансляций (в фотографии, диктофонной записи, графике). Котелевская выявляет у Грасса своеобразную «диалектику маскировки и разоблачения» «Я»-образа; с ее точки зрения, автобиографические произведения Грасса лишены иерархического подчинения вымысла и документа: «С одной стороны, у Грасса обнаруживается буквализация «документального» метода <...>, с другой – надстраивание воображаемых, вымышленных, сюжетных и метафорических, линий. При этом оба пласта – документальный и художественный – не разведены ни композиционно, ни ценностно» [Котелевская, 2012а, 83]. В статьях Л.Н. Мальчукова неоднократно повторяется мысль о высвобождении «позднего» Г. Грасса из-под идеологии постмодерна и выходе в пока еще открытое интерпретациям пространство «постпостмодерна», в то время как Н.В. Гладилин вписывает романы Грасса 1980-2000 гг. именно в парадигму постмодерна.

Итак, работы, посвященные непосредственно нашей теме, появляются лишь в начале 2000 гг., однако ни одна из них не исследует монографически вопрос преломления образа Германии и, в целом, образа мира у Грасса сквозь призму автобиографического «Я»-образа.

Научная новизна работы состоит в опыте первого многостороннего монографического исследования эволюции грассовского «Я»-образа в широком спектре контекстов в прозе автора. Новейшие автобиографические произведения Г. Грасса («Мое столетие», «Луковица памяти», «Фотокамера») впервые рассмотрены в контексте его творчества в целом. Также реконструкция писателем прошлого Германии впервые развернуто анализируется не только в контексте именно грассовской картины мира, но и в свете актуальных гуманитарных концепций – культуры и литературы памяти, нового историзма.

Основная цель исследования состоит в выявлении характера автобиографизма прозы Г. Грасса в контексте взаимодействия авторского «Я»-

образа, образа Германии и образа мира. Для достижения поставленной цели предполагается решение следующих **задач**:

1. рассмотреть своеобразие поэтики документальности в немецкой литературе второй половины XX в.;
2. выявить принципы соотношения документализма и исповедальности в послевоенной немецкой литературе (1945-1960 г.г.);
3. проанализировать основные приемы трансформации объективного материала истории в воспринимающем и оценивающем сознании носителя автобиографического «Я» в мемуарных романах Г.Грасса («Мое столетие», «Луковица памяти»);
4. проследить этапы эволюции автобиографического «Я»-образа в «немемуарной» прозе Г. Грасса (1950-2008 г.г.) и выявить его место в немецкой и европейской документально-автобиографической литературе;
5. проанализировать повествовательные маски автобиографического «Я»-образа в романах Г. Грасса как формы выражения психологической идентичности и, одновременно, дистанцирования;
6. определить тенденции трансформации автобиографического материала в прозе Г. Грасса 1970-2000-х г.г.;

Исходя из вышеуказанных целей и задач, стоящих перед диссертантом, на защиту выносятся следующие **основные положения**:

1. В своих автобиографических произведениях Г. Грасс достигает синтеза документальной и исповедально-ретроспективной поэтики.
2. В качестве приемов персонализации истории Грасс использует введение анонимных персонажей и исторических фигур, объединенных в документально-фикциональном тексте («Встреча в Тельgte», «Мое столетие», «Луковица памяти»);
3. Автобиографизм Грасса возникает в рамках европейской «культуры памяти», развитие которой напрямую связано с трагедией Второй мировой войны, и отображает все признаки постмодернистской деконструкции идеологием и метарассказов.

4. Автобиографизм Г. Грасса эволюционирует от доминирования документализма и монтажной поэтики (роман «Из дневника улитки») к беллетризованному повествованию, имитирующему художественный нарратив (романы «Мое столетие», «Луковица памяти»).

5. Поздний автобиографизм Г. Грасса близок феномену постдокументализма, для которого свойственно симулятивное изображение документального как вымышленного и вымышленного как документального (романы «Траектория краба», «Фотокамера»).

Методологическую основу исследования составил комплекс биографического, компаративистского, мифопоэтического, нарратологического, жанрологического, рецептивно-герменевтического методов, также в работе был использован метод нового историзма.

Теоретическая значимость исследования заключается в обогащении понятийного инструментария и методики анализа автобиографического текста, а также методики выявления маркеров «автобиографизма» в «не- мемуарных» текстах, в уточнении и дифференциации категорий «документ», «вымысел», «исповедальность», а также в совершенствовании системы описания авторского «Я»-образа (на материале прозы Г.Грасса).

Практическая значимость исследования. Материал нашей работы может быть использован для разработки авторских учебных курсов по истории зарубежной литературы, современной немецкой литературы, а также специального курса по творчеству Гюнтера Грасса. Кроме того, материал работы может быть использован при подготовке произведений Г.Грасса к изданию на русском языке.

Апробация. Основные положения диссертации неоднократно обсуждались за заседаниях кафедры зарубежной литературы Уральского Федерального университета имени первого Президента России Б. Н. Ельцина (2012, 2013). Различные аспекты работы были отражены в докладах и конференциях: V и VI ежегодные всероссийские конференции «Зарубежная литература: контекстуальные и интерконтекстуальные связи», «Павермановские чтения» (г.

Екатеринбург, 2012-2013).

Структура работы. Диссертация объемом 212 страниц состоит из введения, трех глав, заключения и библиографического списка, включающего 264 пункта, из которых 166 пунктов – на русском, 19 – на английском, 78 – на немецком языках.

Глава 1. Поэтика документа и исповедальность в послевоенной немецкой литературе

1.1. Проблема исторической памяти и исторической вины в свете формирования художественных концепций истории

Особый интерес к феномену исторической памяти (как коллективной, так и индивидуально-личностной) в немецкой культуре XX столетия имеет свое обоснование: проблема преодоления прошлого, которая сформировала в итоге своеобразный национальный проект, становится центральной в послевоенной немецкой литературе и до сих пор сохраняет свою актуальность.

Творчество Гюнтера Грасса может быть, без сомнения, вписано в парадигму «литературы памяти» (Erinnerungsliteratur), которая, в свою очередь, является важнейшей составляющей сформировавшегося в немецкой культуре второй половины XX века особого культурного феномена – Gedächtniskultur, «культуры памяти/ воспоминания». Исследованием данного среза культуры занимаются крупнейшие западные литературоведы, культурологи, философы, таких как Я. Ассман, А. Ассман, Э. Агацци, М. Браун, Э. Шютц, А. Эрль и др.

Следует подчеркнуть, что ценностно окрашенное исследование близкого по времени национального прошлого не является достоянием исключительно культуры Германии. Вообще для западной культуры второй половины XX века характерен интерес к «пристальному прочтению» событий, еще живых в памяти современников, выход на уровень изучения культуры повседневности, т.е. некое укрупнение историографической перспективы (если сравнить с кинематографическим языком, можно говорить о приеме «крупного плана»).

Слишком драматичной была история XX века, чтобы историография и искусство, социология и лингвистика не откликнулись на нее созданием новых инструментов исторической рефлексии. И эти инструменты были направлены на постижение человеческого, экзистенциального измерения времени, в противовес

объективно-идеалистическим системам знания XIX в.

Именно две мировые войны подтолкнули гуманитарную мысль к пересмотру «метафизического историзма», к отказу от трансцендентной позиции по отношению к событиям близкого прошлого [Цит. по: Олейников, 12]. Как писал Т. Адорно: «Теперь уже нельзя утверждать, что неизменное есть истина, подвижное – видимость пребывающего... После Освенцима чувство противится ...утверждению позитивности бытия; ... чувство не приемлет рассуждений о... судьбе этих жертв» [Адорно, 322].

В целом наблюдается ряд общих тенденций в научном и художественном освоении истории, среди которых можно выделить субъективизацию исторического повествования и усиление оценочного компонента. Данные тенденции во многом определили формирование принципиально нового направления в историографии – истории повседневности, инициированное французской школой Анналов (М. Блок, Л. Февр, Ж. Ле Гофф, Ф. Бродель). Особенно важным видится предложенное представителем этой школы Ф. Броделем понятие «структуры повседневности», под которыми он понимал нематериальный слой прошлого – психологию, менталитет эпохи – составляющий такой же важный объект историографического исследования, как и материальная культура, конкретные социально-исторические и социально-экономические реалии.

Важным фактором развития истории повседневности стало вовлечение в кругозор описания и анализа не только фактов, но и ценностных аспектов прошлого – принятого бытового и официального поведения, психологии семейных и межличностных отношений, духовных запросов и других проявлений национальных, социальных и иных общностей в рамках определения эпох, микроэпох, периодов. Неизбежность субъективизации исторического повествования – не только в рамках литературно-художественного, но и научного дискурса – все яснее осознается в современной методологии гуманитарных наук.

В связи с этим следует остановиться на радикальном изменении в XX столетии традиции понимания задач и форм наиболее «достоверного» жанра – жанра исторического романа. Прежде всего, на первый план здесь выступает проблема соотношения «истории» и «вымысла». В связи с этим можно упомянуть эссе Л. Фейхтвангера «Дом Дездемоны, или Мощь и границы исторической художественной литературы».

Фейхтвангер отмечал важный признак сюжета в историческом произведении – достоверность. В данном жанре «произвол необычен», «и даже пламенный почитатель Наполеона вряд ли решится сделать его победителем при Ватерлоо» [Фейхтвангер, 1990, 558]. По Фейхтвангеру, писатель должен точно следовать основной событийной канве изначального сюжета, почерпнут ли он из архивов, Библии, фольклора или других источников.

О сложной корреляции исторического и художественного шла серьезная дискуссия на протяжении всей второй половины XX столетия. Причем в этой дискуссии участвовали как ученые-историки (А. Данто, Г. Люббе), так и писатели (Голо Манн), и литературоведы (Р. Козеллек, Х. Яусс, П. Рикёр).

В каком-то смысле уже толстовский роман «Война и мир» был в свое время воплощенной деконструкцией представлений о том, как нужно изображать великую историческую личность и эпохальные события. Образы Наполеона и Кутузова в трактовке Л. Толстого подчеркнуто демифологизированы, десакрализованы. О специфике «фикциональности» в историческом романе, причем именно отчасти в «толстовском» контексте, писал В. Шмид, указывая на то, что даже самый «достоверный» жанр все-таки предполагает художественный вымысел автора [Шмид, 24-26].

Весьма популярными в XX веке стали вариации на исторические темы с намеренно сатирическими, пародийными элементами. Достаточно упомянуть «Дела господина Юлия Цезаря» Б. Брехта, «Смерть Вергилия» Г. Бреха. С другой стороны, «традиционные» исторические романы с познавательной и занимательной интригой до сих пор востребованы массовой литературой.

Поэтому тезис об «истощении жанра исторического романа» (формула А. Хеккера) можно переформулировать в контексте обновления, ресемантизации жанра. Следует учитывать также динамику самих представлений об этом жанре, меняющихся с каждой новой эпохой⁴.

Представляет интерес в данном контексте также классификация исторических романов по Г. Вильперту («*«Другой» исторический роман. Теория и структуры дисконтинуального жанра*» (1976)). Он предлагает различать «обычный» и «другой» исторический роман. В основе такой оппозиции – «зияние между вымыслом и историей» [Wilpert, 54] (*перевод мой*). Условно предполагается, что существует некое объективное знание исторических фактов, которое в художественном произведении в большей или меньшей степени искажается вымыслом.

«Обычный» роман стремится скрыть это «зияние», «другой» же исторический роман обнажает его, а порой акцентирует и обыгрывает. Следствием этого становится различие романских структур. «Обычный» исторический роман, в рамках теории Г. Вильперта, наделяется следующими чертами:

- создает «иллюзию объективности» [там же, 345] (референциальная модель);
- обладает идеологической однозначностью, законченностью, замкнутостью;
- ориентируется на «континуум изображаемых событий», «пространственные центры, стабильные временные отношения» [там же];
- вводит авторитетного повествователя и «устанавливает коллективное соглашение с читателем» [там же];
- характеризуется «серьезной» рецептивной установкой.

В противоположность данным характеристикам, «другой» исторический роман:

- утрирует «дихотомию знака и предмета» [там же];

⁴Данная проблематика обстоятельно рассматривается в монографии Г. Ауста: Aust H. Der historische Roman. - Stuttgart; Weimar: Metzler, 1994. – 184 S.

- открывает возможность «свободного парафразирования» [там же];
- содержит в себе смысловую открытость, «прозрачный, отрефлектированный эксперимент» [там же, 354];
- сочетает фантастическое и историческое, частное и общественное;
- искажает изображение мира;
- релятивизирует фигуру повествователя и образы героев;
- предполагает «самостоятельно оценивающего читателя», «рефлектирующего читателя» [там же];
- отличается «игровой» установкой.

Параллельно и в художественной литературе возникают и совершенствуются стратегии исторической рефлексии. В первую очередь, речь идет об упомянутой выше «литературе памяти», которая формируется в послевоенной Германии, уже разделенной на два государства.

Среди немецких теоретиков-литературоведов, обратившихся к исследованию данной проблематики, можно выделить М.Брауна. Опираясь на его монографическое исследование о современной немецкой литературе, прежде всего исторической, нельзя не согласиться с данной им характеристикой «литературы памяти», выделяющей два существенных атрибута. В соответствии с этой характеристикой,

1) «Воспоминание составляет субъект литературы (*genitivus subjectivus*), который питает ее и поставляет ей образы, мифы, языковые средства и образцы, персонажи и сценарии, в которых могут быть артикулированы исторический опыт и унаследованное знание.

В этом смысле литература является запоминающим устройством (*Speichersystem*), которое консервирует культурное знание, например, в антологиях или в каноне» [Braun, 2010, 113];

2) «Воспоминание является объектом литературы (*genitivus objectivus*), ее медиумом... В этом смысле литература памяти является символической системой

(Symbolsystem): она вспоминает историю, поскольку рассказывает истории» [там же].

В качестве важных свойств «литературы памяти» М. Браун называет жанровую и стилевую саморефлексивность, акцентирование процесса и медиума (персонажа, нарратора) воспоминания. И здесь следует подчеркнуть, что именно в характере и особенностях медиума, т.е. субъективного носителя повествующего начала, и состоит художественная специфика «литературы памяти», что напрямую относится, в том числе, к произведениям Грасса, чьему творчеству и посвящена данная работа.

В основе парадигмы послевоенной (а также современной) немецкой «литературы памяти» лежит национальный магистральный сюжет о трагических моментах истории Германии и немецкой нации в XX столетии. Отдельные сюжеты национальной Истории прошлого столетия составляют Первая и Вторая мировые войны, нацистская диктатура, Холокост, разделение Германии и ее объединение в 1989 г.

«Литература памяти» включает в себя несколько поколений писателей: от Э. Юнгера, содержание военных мемуаров которого относится еще к Первой мировой («В стальных грозах», 1918), до Т. Бруссига, принадлежащего к так называемому поколению «Zonenkinder». (Этот термин впервые использовала писательница Яна Хензель в своем одноименном романе. Поколение «детей зоны» - это немцы, родившиеся и выросшие в ГДР. Их принципиально иной (в сравнении с традиционным «западным») менталитет, неспособность полностью адаптироваться в мире западных ценностей, демократических свобод, рынка определяет драматизм их жизни и мироощущения, изначально создавая ситуацию маргинальности, в которой оказалась и автобиографическая героиня романа). Необходимость постоянного переосмысления исторических событий, культурно-историческая рефлексия каждого нового поколения основаны на нравственном императиве немецкого национального самосознания второй половины XX столетия – помнить о национальной вине. Немецкий философ культуры Х.

Вайнрих посвятил этому феномену современной культуры книгу «Лета. Искусство и критика забвения» (1997).

В рамках «литературы памяти» процессы рассказывания (например, Г. Грасс «Мое столетие») и чтения (например, Б. Шлинк, «Чтец») тематизированы как формы культурной памяти. Субъект обретает свою духовную целостность, восстанавливает непрерывность личного времени только в контексте коллективной истории. Возвращение и переосмысление прошлого возможно только в слове, лишь в саморефлексивном вербальном погружении личности в пережитое – собственное или чужое – бытие. И эта смена ракурса изображения - с фабулы на нарратора - особенно важна в исследовании поэтики, в частности, романа «Мое столетие» Г. Грасса.

Репертуар форм, жанров и субжанров в парадигме «литературы памяти» достаточно разнообразен: это и автобиографический роман (Э. Штриматтер «Лавка» (1983)), и мемуары (В. Путлиц «Воспоминания бывшего дипломата» (1956)), и дневник (Г. Белль «Ирландский дневник» (1963)), эпистолярная проза (Г. Грасс «Собачьи годы» (1963): часть 2 «Письма Харри Либенау»), монтаж документальных и исповедальных авторских материалов (В. Кеппен «Юность» (1976)) и др.

Как было сказано выше, уже первые послевоенные годы отмечены попытками создать локальные художественные «философии» истории Третьего Рейха. При этом в послевоенной литературе Западной Германии и Австрии отмечается тенденция к своеобразному «отсечению памяти», т.е. к забвению травматического опыта гитлеровской диктатуры. В рамках подобного подхода главные жизненные цели виделись в восстановлении и материальном обустройстве страны. Эта тенденция была полемически осмыслена и в романе Г. Бёлля «Глазами клоуна», и в «Жестяном барабане» Г. Грасса.

Первые литературные опыты осмысления нацизма принадлежат таким авторам, как Э. Вихерт, К. Эдшмид, И. Айхингер, Л. Ризнер, Г. Казак и др.

Писатели выбирают различную стилистику и ориентируются на часто несхожие жанровые модели.

В 1960-1980-х годах предпринимались попытки «забыть» темные страницы национального прошлого несчастья и, соответственно, вину «отцов». Тогда был создан целый ряд произведений, несущих в себе протест против осквернения «памяти отцов». Так, в романах Кристофа Меккеля («Suchbild», 1980), Бернварда Веспера («Die Reise», 1977) происходит своеобразная «ревизия» (в направлении частичной моральной реабилитации) национал-социалистического прошлого «отцов». Неспособность сыновей понять, как «хорошие отцы» могли быть убийцами, демонстрирует всю сложность постижения большой Истории в сознании поколения, которое уже не было очевидцем трагедии.

Общей чертой послевоенной исторической литературы становится субъективно-личностный, авторский вариант прочтения большой Истории. Временная и эмоциональная дистанция еще не обретаена, и если авторам и удается отстраниться на философски-абстрагированное расстояние (Э. Носсак «Гибель» (1948), Г. Казак «Город за рекой» (1947)), то это дается ценой мифологизации истории, метафорической трансформации реальности.

Но если литература военного и послевоенного (1950-1970-е гг.) времени, в частности произведения Г. Бёлля, Ф. Дюрренматта, Э.М. Ремарка, раннего Г. Грасса, была сосредоточена на локальной исторической эпохе Второй мировой войны, на осмыслении ее последствий для немецкой нации, то литература рубежа XX-XXI вв., к которой и относится роман Грасса «Мое столетие» (1999), вовлекает в художественное исследование духа времени (Zeitgeist) более обширный временной пласт. Наличие выросшей за несколько десятилетий временной дистанции позволяет автору обрести панорамный обзор малого и большого в Истории. Это уже взгляд на целое столетие, охват незначительных и великих событий, совмещение крупного плана и деталей, малой личной истории и большой Истории Германии и Европы.

Эту особенность хронотопа памяти отмечает и М. Браун: «Современная литература оставила позади XX век. Но XX век не оставил современную литературу» [Braun, 2010, 113-114]. М. Браун ссылается на всплеск «литературы воспоминаний» на рубеже XX и XXI веков, причем в процесс художественной реконструкции прошлого вовлечены сразу несколько поколений (Этот прием кроме Г. Грасса используют также М. Байер, К. Хаккер, У. Тимм, Б. Шлинк, К. Хайн, Т. Бруссиг, У. Дрезнер, Р. Ротманн и др.).

О специфике форм и интенций реконструкции прошлого в литературе рубежа XX-XXI вв. пишет и исследовательница Ю. Франк. Она указывает на неизбежность политической и нравственной подоплеки в реконструкции прошлого: «Кто может рассказывать, кто хочет вспоминать о себе, кто хотел бы возвысить свой голос... кому принадлежит история? Только немцы – о своей истории, о своем разделении и своей границе? Только жертва о жертве? Только очевидец событий о своем времени? Кто может, кому можно, кто должен – и кто кому раздает запреты?» [Franck, 21] (*перевод мой*).

Один из наиболее сложных моральных вопросов, который приходилось решать писателям послевоенного поколения, – это вопрос личного участия и личной вины. Подобные смыслы присутствуют в творчестве Г. Бёлля, В. Борхерта, З. Ленца, Г.В. Рихтера – ярких представителей «поколения вернувшихся» [Топер, 448].

Так, Г. Бёлль был мобилизован в гитлеровские войска в 1939 г., едва поступив в Кёльнский университет. Он прошел всю войну и, как и многие другие немцы, не желавшие воевать, пытался всячески уклониться от участия в боевых действиях: будучи трижды раненым, всячески затягивал свое пребывание в госпитале, а в конце войны и вовсе дезертировал, попав (как и юный Гюнтер Грасс) в плен к американцам [См. Леонова, 234-235]. Вопрос о личной ответственности, таким образом, не был для писателя риторической фигурой или абстрактным философским вопросом: с ним он жил все годы после войны, его поднимал в своем творчестве, не уклонялся от прямого признания. В 1961 г.,

совершая поездку по СССР, он так ответил московским читателям на вопрос о личном участии в войне: «Участвовал с 1939 по 1945 год. Был и во Франции, и в Советском Союзе. Был пехотинцем. Иные отвечают на этот вопрос: был, мол, на войне, но не стрелял и даже не знаю, как устроено ружье. Я считаю такие ответы лицемерием. Я так же виноват, как любой другой, кто стрелял на этой войне» [Там же, 234].

Осмысление опыта войны предопределило тематику и проблематику всего творчества Г. Бёлля («Где ты был, Адам?», «Глазами клоуна», «Бильярд в половине десятого» и др.), открывшего для себя своеобразную формулировку войны: «Война ... явилась мне не чем иным, как чудовищной машиной отупления, кровавого отупления» [Цит. по Пономарева, 60]. «Литература развалин» (Trümmerliteratur) изображала состояние страны и состояние немцев, вынужденных начать историю заново, с руин, однако это была не *tabula rasa*: память продолжала жить в коллективном сознании и бессознательном нации.

О давлении вины отцов, о несмываемости памяти из сознания пишет и другой представитель послевоенного поколения – З. Ленц – в романе «Урок немецкого» (1971). Столкновение главного героя романа Зиги Йепса с авторитарным отцом и авторитарной нацистской властью зеркально отображает ситуацию с судьбой другого героя – его друга, художника Макса Людвига Нансена, которому нацистская власть запрещает писать картины. Исследование противостояния свободы и творчества несвободе и повиновению (тема колонии как метафоры Германии) является ключевой идеей романа. З. Ленц, как и многие его ровесники, не избежал фронта: «В 13-летнем возрасте он был зачислен в нацистскую молодежную организацию «гитлерюгенд». Когда Ленцу было 17 лет, его освободили от сдачи экзамена на аттестат зрелости и призвали на службу в военно-морской флот. Вскоре Ленц дезертировал из армии. В 1945 году Ленц попал в плен к англичанам, у которых он стал работать переводчиком. В том же 1945 году он был освобожден из плена. Поселившись в Гамбурге, Ленц начал изучать философию, английскую литературу и литературоведение, причём свою

учебу ему приходилось финансировать нелегальной продажей сигарет. Через 3 года он бросил учебу и стал стажером в газете «Вельт». С 1951 года Ленц занимался только писательской деятельностью» (по данным журнала «Галерея», 2002, сайт «Deutsche Welle»). В судьбе писателя узнаваемы типичные черты поколения: фронт, дезертирство, послевоенные бедствия, выбор литературного поприща как главной эстетической и социально-этической трибуны.

Проблема личной вины, травма войны определяют идейно-художественное своеобразие прозы («Одуванчик», «В этот вторник», «Печальные герани») и драматургии («Там, за дверью») В. Борхерта – писателя с наиболее трагической судьбой в своем поколении. В 1941 году после окончания театральной школы двадцатилетнего поэта призвали в армию, на Восточный фронт, в составе мотострелковых войск. Там Борхерт был ранен, заболел желтухой. Военное начальство, посчитав болезнь умышленным уклонением от армии, отправило его на родину - в нюрнбергскую тюрьму. По решению суда Вольфганг Борхерт был приговорен к смертной казни. Отягчающим обстоятельством стали его письма с фронта, в которых он критиковал национал-социалистическую партию, рейх, вермахт. Лишь ходатайство друзей спасло его от смертной казни, которую заменили тюремным заключением. Однако вскоре его снова отправили на Восточный фронт. Там его ждали новые страдания (обморожение под Смоленском), обвинение в разложении боевого духа и сослуживцев, новый арест. Из тюрьмы Борхерта освободили уже французские войска весной 1945 года. Годы армии и фронта подорвали его здоровье. После войны тяжелобольной, обреченный на скорую смерть Борхерт, наконец, воплотил свою мечту – работал в театре, писал прозу, а премьера его знаменитой впоследствии пьесы «Там, за дверью», состоялась на следующий день после смерти, 20 ноября 1947 года.

Платицына Н.И., исследующая тему человека в ситуации войны в творчестве В. Борхерта, приводит весьма знаковый послевоенный отклик на его творчество: «В 1948 году на страницах журнала «Der Ruf» развернулась активная дискуссия, вызванная публикацией статьи Г.Р. Хокке «О новейшем цинизме.

Разговор Вольтера и Вольфганга Борхерта». Хокке назвал Борхерта, «только что покинувшего землю», «оптимистичным скептиком, а не лукаво пессимистичным циником» («...ein optimistischer Skeptiker, jedoch kein verschmitzt-pessimistischer Zyniker») и противопоставил его тем молодым авторам, чьи мнения «лукавы и определенно имеют задний план». По мысли Хокке, в творчестве рано умершего Борхерта органично соединились «подлинная боль и хорошо обоснованная надежда» («...echten Schmerz mit wohlbegründeter Hoffnung...»), в то время как многие его ровесники только «кокетничают страданием» («...kokettieren nur mit dem Leid»)» [Платицына, 2].

Психологическая травма войны звучит не только в тех произведениях Борхерта, где война отчетливо тематизирована, но и там, где изображены сцены «мирной жизни» - например, лирично-экспрессивная зарисовка знакомства юноши с девушкой на перроне, где эротические ощущения «аранжированы» внезапными – кровавыми, военными – ассоциациями: «И он пошел с ней. Потом были руки, лицо, губы. Но все лица истекают кровью, думал он, кровь сочится изо рта, а все руки держат ручные гранаты» [Борхерт, 3].

Борхерт тяготеет не столько к острой социальности, столь актуальной для Бёлля или же Рихтера, речь о котором пойдет ниже, сколько к психологизированной прозе, к экзистенциальной субъективизации категорий смерти, страха, вины, свободы, ответственности. Герои его рассказов раскрываются в надломленности и отчужденности, они – словно «посторонние» на немецкой земле, прошедшие опыт убийства и свидетели тысячи убийств. Невозможность забвения является магистральной темой Борхерта.

Эта тема воплощается с эпической масштабностью в прозе другого представителя «поколения вернувшихся» - Г.В. Рихтера, сделавшего свою романную трилогию «Не убий» своеобразной галереей современников, чья судьба навсегда отмечена трагической историей Третьего Рейха (части соответственно озаглавлены «Победа и оккупация», «Тотальная война и отступление», «Поражение и хаос»). Рихтер тоже был мобилизован вермахтом, затем попал в

плен к американцам, два года прожил в США, издавая антифашистский журнал «Der Ruf» [См. Леонова, 230]. В галерее персонажей его эпической трилогии – и искренние адепты нацизма, и сомневающиеся, и раскаивающиеся, и молчаливые конформисты. Всех ждет катастрофа, личная и семейная трагедия. Е.А. Зачевский верно характеризует позицию Г.В. Рихтера в его трилогии: «Писатель представил панораму огромного исторического события сквозь призму восприятия его глазами простого обывателя, маленького человека, вовлеченного в гибельную политику нацистов» [Зачевский, 98]. В отличие от Г. Грасса или В. Борхерта Г.В. Рихтер избегает субъективно-исповедальных, интроспективных самооценок – его метод следует эпическому разворачиванию событий и максимально беспристрастному показу разных человеческих поступков. Однако сама логика сюжета, демонстрирующая катастрофизм последствий сопричастности нацизму дает очевидный ответ: расплата уже настигла или настигнет виновных, будь то гибель физическая или бесконечные муки совести.

Рефлексия Грасса по поводу своей вины, связанной с кратковременной службой в войсках СС, достаточно прозрачно и ясно освещена в «Луковице памяти». «...Я считал войска СС этакими элитными подразделениями, которые бросают на наиболее опасные участки фронта... Двойная руна на воротничке не производила на меня отталкивающего впечатления. Юноше, мнившему себя мужчиной, важнее был род войск...» [Грасс, 2008в, 145]. Следуя заданному методу саморефлексии, олицетворяющему прихотливую работу памяти, он распутывает один мотив за другим в том фрагменте его жизни 1945 года.

В романе открыто звучит признание ценности исповеди-самообвинения: «Только я сам могу найти на себя компромат, сформулировать обвинение и вынести себе приговор» [Там же, 50]. Этот личный травматический опыт многое определяет в грассовском образе мира и в его творчестве, о чем ниже в работе будут обращения в разных контекстах.

Однако подлинная историческая правда состоит не только в аналитическом извлечении из своего прошлого репрезентаций коллективной вины. Человек, в

первую очередь, существо частное, с личной историей. И в качестве личного мотива желания уйти на фронт Грасс называет свое подростковое бегство из жизни своей семьи. Скученность, социальное убожество, подростковые комплексы – все эти мотивы составляют психологическую основу бегства героя на войну: «Двухкомнатная дыра. Социальная западня. Здесь все стесняло меня. <...> Я, пускай приглушенно, слышал – или мне мерещилось? – все знакомые с детства звуки, сопровождающие этот чудовищный ритуал: шепот в начале, чмокание, скрип кровати, шорох матраца,... вздохи и стоны, все звуки полового акта, особенно четко раздававшегося в ночной темноте. <...> Ненависть маменькиного сынка к отцу, тот подсознательный комплекс, что заложил основу греческой трагедии..., стал для меня если не главной причиной, то дополнительным побудительным мотивом бегства из дома» [Там же, 90-92].

Это бегство в иной, театрализованный мир, где подросток жаждал ощутить и проявить себя героем, а по трагической иронии истории стал «частичкой, участником массовки, одним из действующих лиц... чем-то вроде цветного шара, которым играют на бильярде» [Там же, 283]. Вместо самоощущения Героя романтический юноша постиг все оттенки самоощущения «марионеточного театра» [Там же, 139].

Итак, как отметил историк А.И. Борозняк, «формула «преодоление прошлого» стала знаком длительного, многопланового, внутренне противоречивого процесса «общенационального извлечения уроков» из истории «Третьего рейха», призывом к моральному очищению, к восприятию и осмыслению правды о фашизме и войне» [Борозняк, 2004, 41].

Поражение во Второй мировой войне заставило немцев снова и снова переосмыслять истоки и последствия нацизма. Г. Грасс одним из первых включился в этот опыт реконструкции трагического прошлого, и первым литературным воплощением его исторической рефлексии стал роман «Жестяной барабан» (1959). Впоследствии все произведения писателя так или иначе будут продолжать этот опыт.

Личностная достоверность повествования достигается Грассом за счет расщепления большой Истории на личные нарративы очевидцев, среди которых большинство – представители той непубличной, неполитизированной части нации, которая словно бы и не подозревала о своей сопричастности истории (роман «Мое столетие»).

Оскар, герой романа «Жестяной барабан», до сих пор самого известного произведения Грасса, так описывал работу памяти, или даже, точнее, *работу с памятью*: «Сегодня я пробарабанил всю долгую первую половину дня, задавал своему барабану вопросы, спрашивал, какие лампочки были у нас в спальне, на сорок свечей или шестьдесят. Я уже не первый раз задаю себе и своему барабану этот столь важный для меня вопрос. Иногда проходят часы, прежде чем я отыщу путь к этим лампочкам, ибо разве не следует предварительно забыть про те тысячи источников света» [Грасс, 2008а, 6].

В известном интервью 12 августа 2006 года, в котором Грасс признался, что в юности служил в войсках СС, он проговаривает идею своего рода «двойной отчетности». Необходимость вспоминания травматичных моментов собственного прошлого диктуется ответственностью человека перед самим собой и перед другими — его читателями, публикой.

Первый вид ответственности Грасс соотносит с иллюзорностью знания человека о себе, склонностью драматизировать, украшать, упрощать или усложнять. «Это прописная истина, что наши воспоминания, представления о самом себе зачастую могут быть обманчивы. Мы приукрашиваем, драматизируем, позволяем переживаниям превращаться в анекдоты...» [интервью Грасса, FAZ, 12.08.06].

Второй вид ответственности иной: здесь память давит на человека, она требует высвобождения, т.е. выхода во внешний мир. «Это давит на меня. Мое молчание на протяжении всех этих лет является одной из причин, по которой я написал эту книгу [«Луковица памяти»]... Я сам заставил себя написать» [Там

же]. В конце интервью Грасс говорит о том, что трагедия, происшедшая с немецким народом, в те годы не осознавалась воодушевленными юношами. «Что касается юношества: тогда многие были воодушевлены. И это воодушевление и его причины я хотел преодолеть уже при написании «Жестяного барабана», и потом тоже снова, полстолетия спустя, в моей новой книге...» [Там же]. О подобном воодушевлении Грасс с тревогой писал в своем романе «Траектория краба», повествующем о новой «романтике нацизма» в Германии на рубеже XX-XXI вв. Следовательно, грассовское преодоление прошлого – это всегда еще и предостережение будущему.

Таким образом, в послевоенной литературе Германии и немецкоязычных стран в рамках феномена «культуры памяти» формируется особый тип литературы – «литературы памяти», которая входит в состав эпохального процесса в гуманитарной мысли и искусстве XX века.

1.2. Поэтика документа: от протокола действительности к персонализации «большой истории»

«Литература памяти» как жанр синтезирует в себе художественное и документальное начало (роман-автобиография, мемуары, дневники, эпистолярная проза и др.) и может рассматриваться как своеобразная разновидность документальной литературы. В соответствие с энциклопедическим определением документальная литература трактуется как «художественная проза, исследующая исторические события и явления общественной жизни путем анализа документальных материалов, воспроизводимых частично или в изложении» [Лит. энциклопедия терминов и понятий, 234]. Синтетический отчасти характер документальной литературы проявляется уже в энциклопедических характеристиках: «Качество отбора и эстетическая оценка изображаемых фактов ... выводят ее как из разряда газетно-журнальной документалистики (очерк,

записки, хроника, репортаж) и публицистики, так и из исторической прозы. ...Идейно-эмоциональное содержание документальной литературы сближает ее с художественным очерком и мемуарами, однако ... документальная литература ориентирована на достоверность и всесторонне исследование документов» [Там же]. А в Большом Энциклопедическом словаре документальная литература трактуется как «очерки, реже произведения других жанров, содержанием которых являются реальные и характерные явления, события, лица. Документальная литература, как правило, включает публицистическую оценку автора. Многие произведения документальной литературы имеют художественное значение» [БЭС, эл. ресурс]. В свою очередь «Литература и язык. Современная иллюстрированная энциклопедия» определяет документальную литературу как «прозу, основанную на реальных фактах, документальных свидетельствах и рассказах очевидцев, <которая> исследует исторические события, воспроизводит факты, сводя к минимуму художественный вымысел. Авторская точка зрения в документальной литературе проявляется в отборе материала, его группировке и оценке событий. Наличие авторской оценки, а также определённый период времени, отделяющий автора от описываемых событий, отличают документальную литературу от репортажа и хроники; с другой стороны, в отличие от *исторической прозы*, документальная литература не допускает вольного обращения с событиями и домысливания персонажей. Началом документальной литературы в русской литературе считается «История Пугачёва» А. С. Пушкина. В зарубежной литературе этот жанр часто принимал вид *биографии* (напр., Г. Стендаль, «Жизнь Гайдна, Моцарта и Метастазии»)» [Литература и язык. Современная иллюстрированная энциклопедия].

Феномен документальной литературы формируется только в XIX в. В качестве примеров можно привести альманахи очерков о Петербурге в 1840-х гг., беллетризованные биографии Гайдна, Моцарта, Метастазии, написанные Стендалем, исторические очерки Карлейля о Фридрихе II Прусском, о Французской революции, изложенная Пушкиным история пугачевского

восстания и др.

В соответствии с экстраполированной на нее историографической традицией XIX века документальная литература изначально несла в себе сюжет истории великого человека или великого события. Масштаб избранного предмета повествования должен был соответствовать масштабу эпохи.

Иными словами, мемуары и документальные очерки позапрошлого столетия, как правило, не делали центром своего внимания явления повседневные, рядовые, принадлежащие сфере частной жизни. (Одно из редких исключений – своеобразный «художественный документализм» толстовского романа «Война и мир», обоснованный, однако, весьма полемической по отношению к историографической традиции толстовской философией истории).

XX век меняет расстановку ценностных акцентов. Поэтизация факта становится общей чертой авангарда, особенно в первой трети XX столетия: «новой деловитости» в Германии, конструктивизма и движения ЛЕФ в России, документалистики в США (творчество Дж. Дос Пассоса, Дж. Рида, Дж. Стейнбека, Л. Синклера, Э. Хемингуэя).

Таким образом, документальная литература и вообще документ как компонент художественного целого обретает особую значимость именно в XX в. Связано это с несколькими культурными тенденциями.

Прежде всего следует отметить активное развитие средств массовой информации: по мере совершенствования технологий печати, радиовещания, а впоследствии и цифровых технологий этот канал занимает ведущее место в информировании общества. В последней четверти XX столетия речь идет уже о «медиатизации» как особом явлении (Ж. Бодрийяр, Н. Луманн, Ю. Хабермас и др.). Однако и в первой половине прошлого века уже был осознан художественно-эстетический потенциал средств массовой информации. В. Беньямин, немецкий социолог искусства, произнес пророческие слова об изменении самой ситуации в искусстве, о смене ролей автора – зрителя – читателя – произведения в «эру технической воспроизводимости» [Беньямин, 1996,121].

Авангардные поэты (Р.М.Рильке, Г. Бенн, Ф. Верфель) начинают

использовать фотографию – как вид документального текста – в своих коллажах. Э. Пискатор и Б. Брехт активно вовлекают в свою эстетику материал газет, радио, политической пропаганды, документального кино. Б. Брехт, создавая свой политический театр, иронически замечает, что писать ямбом о деньгах, нефти, убое скота, финансовых сделках и прочих реалиях современного капиталистического мира невозможно. Он призывает использовать язык цифр, фактов, исторических свидетельств [Брехт, 1965, 38].

Традиция документалистики в Германии была оборвана с приходом к власти нацизма. Всяческая политическая активность, расходившаяся с линией национал-социалистической партии, жестоко каралась. И на смену языку фактов приходит язык пропагандистской манипуляции.

Послевоенная литература Германии отнюдь не сразу обретает былой интерес к документальной эстетике. С одной стороны – это время расцвета лирики, обретающей мощный трагический голос (Г. Бенн, И. Бахманн, П. Целан, И. Айхингер и др.). А с другой стороны, возрождается и документальная литература в субъективно окрашенном повествовании, в дневниковой, исповедальной наррации.

Интерес к персонификации истории как значимая культурная реалья Европы второй половины XX века в Германии в значительной степени был обусловлен потребностью в объяснении нацистского прошлого, которое закономерно соотносилось с конкретными историческими личностями нацистских лидеров.

Но следует отметить, что уже в Германии 1980-х годов происходит трансформация исторической рефлексии в сторону отрицания национально-исторической идентичности, своеобразного «негативного» национализма, доходящего до таких радикальных лозунгов, как «Никогда больше никакой Германии!» («Nie wieder Deutschland!») [Данн, 365]. Историки Э. Нольте и М. Брошат пытаются связать «прошлое» с настоящим, «вернуть историчность» эпохе нацизма, дабы посмотреть на прошлое вне оценочных позиций [Марголина, 2002].

В немецкой литературе 1990-х годов усиливается внимание к

автобиографической составляющей, «автобиографическая память» становится своеобразной «функциональной системой, задача которой – помочь человеку справиться с жизнью в настоящем» [Вельцер, эл. ресурс]. Благодаря этому эффекту автобиографичности время перестает быть временем партий, наций, общностей. Специфической немецкой разновидностью документальной литературы фактически стала «литература памяти», сформировавшаяся в Германии во второй половине XX века, о чем речь была выше. В историю возвращают ее творца, персонифицированного субъекта, человека. Портрет эпохи, наконец, обретает «лицо».

Отсюда – стремление вернуть обычного человека в историю Германии. Например, роман «Долгий разговор» (1996) Г. Грасса – это сочетание монологов современников разных эпох, начиная от солдата кайзеровской Германии (слова которого отнесены к 1890 году) и заканчивая матерью самого автора, устами которой подводится итог XX века. История здесь – не процесс смены длительных циклов, а устный диалог современников тех или иных событий.

К писателям, которые так реконструируют историю, относится, например, и Бернхард Шлинк (автор романов «Чтец» (1995), «Скачок в сторону» (2004), «Три дня» (2010)). Для него 1930-е годы отличны от так называемого «нового прошлого» - эпохи существования разделенной Германии. Следует подчеркнуть, что взгляд Шлинка на нацистское прошлое более сложный, нежели простое принятие вины. Об этом свидетельствует амбивалентный образ главной героини «Чтеца», принявшей историческую вину и при этом раздавленной невыносимым грузом прошлого и нашедшей выход в самоубийстве.

По Шлинку, в документальной литературе в рамках новой парадигмы история политическая уходит на второй план, писатель сам становится творцом собственной, авторской мифологии, которая может пересекаться или не пересекаться с оценками прошлого, данными его поколением. В шлинковском «Чтеце» появляются попытки авторского осмысления мира через биографию персонажа. Отсюда – стремление автора к «выведению на первый план рассказчика-писателя, наделенного автобиографическими чертами, история

которого связана с обстоятельствами реальной жизни самого автора» [См. Чугунов, 2008, 256].

Далее, по Шлинку, «прошлое — это не прошедшее, а его конструкция, причем такая, при которой удастся осуществить его интеграцию в индивидуальную или коллективную биографию.<...> Прошлое — это задача, которую можно одолеть и которую одолевают. При этом получается конструкция прошедшего, которая представляет собой воспоминание с элементами забвения или же, наоборот, забвение с элементами воспоминания» [Шлинк, 2005, 333].

Идеальной формой для художественного и отчасти даже научного осмысления истории становится и уже остается, таким образом, форма биографии, в том числе автобиографии, то есть субъективно-лично осмысленной истории. Это своего рода персонализированный документ, часть «истории повседневности» (работы Л. Февра, Ж. Арьеса, Д. Блазиуса, К. Тернфельде). Творчество Г. Грасса – не исключение в этом ряду.

Именно таковы истории, рассказанные в «Моем столетии»(1999). «Я всегда любил рыться в старье» [Грасс, 2009а, 10], - добродушно сообщает читателю один из анонимных рассказчиков романа в главе «1901», любитель блошиных рынков, и это одновременно признание ценности старых вещей как свидетелей жизни ушедших поколений и ценности памяти.

Герой из главы «1902» мимоходом замечает, что его многочисленные шляпы – а он поклонник этой части туалета – были свидетелями и первого цеппелина, и «Будденброков» Т. Манна [Там же]. Деталь частной жизни, таким образом, соединяется со знаковыми событиями рубежа веков.

В «Моем столетии» Грасс воссоздает исторический образ Германии на протяжении целого века по принципу фиксации «малых историй», истории «маленьких людей», которые и оказываются основными объектами манипуляций, в том числе воздействия идеологических мифов. Повествовательная манера каждого рассказчика отражает все социальные и психологические особенности героев истории, вплетаясь в контекст как его собственной, личной вины, так и

коллективной, общенациональной вины немцев.

Своеобразие художественной манеры Грасса в «Моем столетии» также заключается и в органическом соединении документальных реалий и вымышленных житейских историй. Автор создает пестрый коллаж эпизодов, заполняющих каждую клеточку хроникального «пазла» XX столетия. Персонажи словно не подозревают о судьбоносности тех событий, которые происходят при их жизни. Они пребывают в неведении относительно будущего, в то время как автор-повествователь, сплетая полифоническое, многосубъектное повествование, напротив, обзорекает логику всего исторического процесса столетия, и эта логика диктует ему композицию фрагментов романа.

Во вступлении к масштабному полифоническому повествованию о XX столетии (эпизод «1900») представлен весьма характерный для понимания грассовского образа мира герой. Это – «маленький человек», который не стремится «на передовую», позиция которого предельно подвижна (это и позволяет ему в решающие моменты «подменять», «разменивать» собственное «Я» на некие безопасные роли).

Особого внимания в «грассовском» контексте заслуживает характерный для художественной прозы XX века и ставший объектом серьезной научной рефлексии прием позиционирования авторской точки зрения. Осознание художественных возможностей индивидуализации повествования приходит в европейскую литературу достаточно поздно. Только в XX в., с появлением феномена «потока сознания», с освоением не только идеологических, но и стилистических ресурсов точки зрения, наступает эпоха разработки «чужих» повествований как размножившихся и разнообразно варьирующихся «альтер эго» автора (Джойс, Фолкнер, Дёблин, Хаксли, В. Вулф и др.).

Использование приема позиционирования точки зрения для моделирования определенной картины мира в немецкой послевоенной литературе обретает некоторые специфические черты, хотя в целом их можно рассматривать в рамках

двух наиболее ощутимых общеевропейских тенденций: это 1) неореализм; 2) поздний модернизм.

В русле неореализма развивается немецкоязычная художественная проза, задача которой - предельно конкретное, исторически-правдоподобное, обытовленное изображение послевоенной действительности. «Литература развалин», как социально-критическое направление в послевоенной немецкой литературе, создает картину повседневной действительности, избегая любых форм ее патетизации, героизации. Так, Г. Бёлль в своих рассказах нередко вводит точку зрения рассказчика, позиция которого отличается индивидуальным взглядом на самые обыденные и стереотипные явления. Эта персонализированная точка зрения оперирует «крупными планами» изображаемого мира, увиденного в бытовых и трогательных подробностях.

Например, в рассказе «Мое грустное лицо» («Mein trauriges Gesicht») повествование ведется от 1-го лица анонимного повествователя. Бёлль использует маску незаинтересованного, нейтрального повествователя, на первый взгляд, лишённого субъективной персонализации. Эта манера реализована в упрощенных синтаксических конструкциях, бессоюзных предложениях с элементами перечисления, в интонациях «протокольной» констатации происходящего:

«Sie schlugen mich alle: der Vernehmer, der Obervernehmer, der Hauptvernehmer, der Anrichter und der Schlussrichter, und nebenbei vollzog der Polizist alle körperlichen Massnahmen, wie das Gesetz es befahl» [Бёлль, 2003, 91]. («Все они меня били: следователь, старший следователь, главный следователь, судья и главный судья, а в промежутках полицейский применял все телесные наказания, предписанные законом» (пер. И. Горкина)).

Полицейская унификация реальности, предписывающая человеку то иметь «счастливое», то «грустное» лицо, приводит героя-рассказчика к своеобразной эмоциональной атрофии повествовательного тона, за которым – абсурдное и трагическое решение «вовсе не иметь лица» (gar kein Gesicht mehr zu haben) [Там

же].

В романе Г. Бёлля «Глазами клоуна» проблема соотношения большой и малой истории, коллектива и личности решается с помощью индивидуализации «малого повествования». Рассказчик и протагонист своей истории Ганс Шнир на протяжении напряженных суток ведет повествование о лживости окружающих его людей, близких и далеких. Инаковость, нонконформизм героя приводит его к социальной изоляции. Точка зрения становится приемом стилистического и психологического маркирования границы между «Я» рассказчика и Другими, с конформизмом которых (религиозным, моральным, политическим) он смириться не может.

Линию неореализма воплощает и проза В. Кёппена: он использует прием монтажа точек зрения. Роман «Голуби в траве» («Tauben im Grass») представляет собой плотную, насыщенную «голосами», речевыми фактурами форму. Кёппен создает документальный срез эпохи за счет включения или стилизации газетных текстов, радиосообщений, политических речей, а также несобственно-прямой речи различных персонажей, вмонтированной в речь повествователя.

В духе позднего модернизма (вторая тенденция) моделируют свои художественные картины мира такие современники Грасса, как Э. Носсак, Г. Казак (1950-1970-е гг.), а позже – Г. Кляйн, швейцарец Ф. Дюрренматт.

Г. Казак в романе «Город за рекой» (1947) последовательно реализует символические интенции той части послевоенной немецкой литературы, которая травматический исторический опыт трансформировала в утопию, увиденную сквозь призму «магического реализма». Точка зрения служит созданию объемного – соединяющего вневременной символический взгляд на Историю и субъективные нарративы персонажей – образа мира.

Как пишет литературовед С.А. Хрястунова, Г. Казак «использует фигуру повествователя-хроникера (архивариус-хронист Роберт Линдхоф), ведущего «расследование» (написание хроники города за рекой), опрашивающего

свидетелей (беседы с отцом, Анной, Префектом, Кателем, мастером Магусом, Перкингом, Леонхардом), дающего оценку происходящего. При этом он не обладает всей полнотой сведений (прибыл из мира живых и не имеет ни малейшего представления о жизни «промежуточного царства»)» [Хрястунова, 103]. Несмотря на очевидные различия документального метода и метода «магического», гротескного, символического моделирования мира, оба эти метода синтезируются и у Г. Казака, и в ряде произведений Грасса («Собачьи годы», «Фотокамера»). Как позднее Грасс и Дюрренматт будут использовать персонажей-«свидетелей», разворачивая фабулу исторического расследования, так и модернист Г. Казак моделирует свою художественную реальность из элементов объективной и субъективных точек зрения.

Не меньшего внимания в контексте развития «модернистского» и «постмодернистского» в немецкоязычном романе заслуживает и творчество Г. Кляйна и М. Грубер - последователей кафкианской линии. «Либидисси» Г. Кляйна (2001) демонстрирует возможности «нейтральной», очужденной точки зрения: его герой именуется агентурным прозвищем «Я=Шпайк», его сознание почти не отделено от функций, выполняемых им в бюрократической сыскной системе, устройство и миссия которой ему столь же малопонятна, как и землемеру К. у Кафки – путь к Замку, а кафкианскому же Йозефу К. – состав его «преступления» и механизм работы суда.

Прямое продолжение «Замка» Ф. Кафки, точнее, постмодернистское «дописывание», где главным героем остается землемер К., осуществляет австрийская писательница М. Грубер. Ее роман «В Замок» (2004) актуализирует две уже упомянутые темы, сохраняющие актуальность для современной немецкоязычной литературы: тему памяти и тему конца истории.

Вышеуказанные темы так или иначе присутствуют в абсурдном мире Кафки, а теперь усиливаются новыми свидетельствами абсурда у М. Грубер. Пробуждение К. после некоего сна оборачивается процессом вспоминания и создания нового мира через познание, вопрошание и номинацию. К. наконец

попадает в Замок и, давая имена всем фрагментам его пространства, создает новый мир, ни смысл, ни содержание которого не ясны даже самому герою.

Таким образом, послевоенная немецкая литература, а позднее и «литература памяти», отчасти продолжают развитие реалистической традиции, изображая новый мир сквозь призму повседневности, однако наиболее востребованными становятся формы контрастного сопряжения документа и гротеска, нейтрально-протокольной повествовательной манеры и магического реализма, реконструкции истории в контексте утопии будущего.

Г. Грасс также использует художественные возможности «чужих» повествований, т.е. вымышленных героев-рассказчиков как в реалистическом, так и в модернистском ключе.

В первом случае устная повествовательная манера повествователей служит цели создания стилового и психологического портрета, а соответственно, и реконструкции мировоззренческой позиции, определяющей оценочную модальность переживания истории.

Во втором случае речь идет о гипотетическом моделировании речевого поведения и взглядов исторических персон, об авторской проекции (как, например, в воссоздании образов кайзера, Эрнста Юнгера, Эриха Марии Ремарка в «Моем столетии»). Здесь Грасс достигает определенной степени авторской мифологизации истории.

Фантасмагория, квазидокументальность, пристальный взгляд при изображении сверхординарных явлений позволяют Грассу в определенной степени уйти от однозначной оценки исторических и автобиографических событий. В своих произведениях он, скорее, создает многоголосую речевую проекцию мира, а не эпическое полотно с ясной и патетичной авторской интенцией.

Как пишет исследователь Л.И. Мальчуков, «обращает на себя внимание

постоянное применение писателем бинарных формул и парных полярностей в близком постмодернизму смысле – не противопоставления, а сопряжения» [Мальчуков, 2011, 64]. В частности, по мнению исследователя, например, в «Траектории краба» «намечен отход от однопланово понятой истории прошлого века, в которой немцам отведена лишь роль пособников зла» [Там же] - речь идет «о снятии общегерманского табу и в ФРГ, и в ГДР на упоминание о страданиях гражданского населения, беженцев и депортированных изгнанников» [Там же]. (Хотя следует отметить, что уже в ранних своих произведениях Грасс не избегал табуированных тем – так, тема бедствий гражданского населения в 1944 году и после войны подробно раскрыта в третьей части романа «Собачьи годы» («данцигская трилогия»)).

Таким образом, в повествовании Грасса большая История сопряжена с личной историей, а мнения и оценки его персонажей о происходящем сплетаются в полифонический рисунок, который осложняется постоянной саморефлексией автора-повествователя.

1.3. Исповедальность как форма субъективизации истории

Возвращение к исповедальности становится одной из значимых тенденций в развитии западной литературы XX столетия, отсюда - возрождение дневниковой, автобиографической прозы.

Исповедальность, на наш взгляд, целесообразно трактовать как особый модус авторского присутствия, как авторскую интенцию. Формой ее реализации в литературной традиции считается жанр исповеди. Следует подчеркнуть, что форма эта исторически менялась, обрастая новыми стилевыми, жанровыми, философскими импликациями. В «Литературной энциклопедии терминов и понятий» исповедь как жанровая форма характеризуется следующим образом: «Исповедь в литературе – произведение, в котором повествование ведется от

первого лица, причем рассказчик (сам автор или его герой) впускает читателя в самые откровенные глубины собственной духовной жизни, стремясь понять конечные истины о себе, о своем поколении... К жанру исповеди примыкают дневник, записки, автобиография, роман в письмах, которые могут принадлежать как к художественной, так и к художественно-документальной прозе» [Литературная энциклопедия терминов и понятий, стлб. 320]. Автор статьи А.М. Ваховская отмечает актуальную для исповеди конца XX в. тенденцию к «самообнажению героя при отсутствии мотива раскаяния» [Там же]: данное замечание весьма существенно для нашего исследования, поскольку, как очевидно, грассовские герои, художественные и автобиографические, не столько раскаиваются, сколько ведут бесконечное саморасследование, амбивалентно балансируя между самооправданием и самообвинением.

В монографии О.А. Джумайло дана довольно точная типология исповедальных форм в современной литературе. Обратимся к некоторым наблюдениям исследовательницы. Автор пишет: «Говоря об исповедальном начале в литературе, необходимо учитывать несколько важных нюансов, отмеченных исследователями феномена исповедальности (М.М. Бахтин, Л.М. Баткин, В.Л. Рабинович, М.С.Уваров, Г. Ибатуллина и др.). Среди них – различие исповеди как самостоятельного литературного жанра (от Августина, Ж.-Ж. Руссо до Л.Н. Толстого) и литературных текстов, смысловой и композиционный вектор которых направлен на выражение исповедальной интенции «Я». Во втором случае “исповедальное состояние” не связано прямо с очертаниями того или иного жанра (к примеру, автобиографии, дневника, романа, рассказа, поэмы и пр.), но сообщает ему особую интенциональную подоплеку» [Джумайло, 6].

Автор исследования предлагает разграничивать жанры – классическую исповедь и «тексты с исповедальной интенцией»: «В последних искомая полнота исповеди-поступка воплощается не в завершенном акте самоосуществления, а в *вопросании* о смыслах, в возникающей «духовной энергии, называемой

надеждой» [см.: Ибатуллина, эл. ресурс]⁵.

Так или иначе, исповедальная интенция, по мысли О.А. Джумайло, трансформирует повествовательную фактуру в личностный «текст жизни», наделяя экзистенциальным смыслом все включенные в его орбиту «объективные» исторические события, связывая прошлое, настоящее и будущее рассказчика, которые по-разному трактуются самим рассказчиком в разные периоды времени.

В чем заключаются причины интереса к исповеди в XX веке, более широко - к различным формам воплощения исповедальной интенции? И каким образом этот интерес сосуществует с тенденцией давать монтажную, «сырую» фактуру жизни, документальную «правду» истории?

Причины бытования феномена исповедальности в XX веке кроются, в первую очередь, в самой фактуре исторических событий столетия, катастрофических и переломных, вторгающихся в частную жизнь, взывающих к личному «прочтению». Именно всплеском интереса к свидетельствам «очевидца», непосредственного участника катастрофических событий отмечена культурно-историческая рефлексия по отношению к переломным моментам в европейской истории: Первой мировой войне, революционным событиям 1917 года в России и 1918 года в Германии, гражданской войне в Испании 1930-х годов, Второй мировой войне, Холокосту, а также расколу и объединению Германии.

Вторым фактором, повлиявшим на формирование исповедально-автобиографической литературы в XX веке, стало развитие экзистенциализма, направления, менее всего претендовавшего на академическую замкнутость в рамках абсолютного знания. Именно философы-экзистенциалисты разрушили замкнутость философии как системы объективного, деперсонализированного знания о мире и включили ее в непосредственный диалог с отдельной личностью.

Такие различные по теоретическим воззрениям экзистенциалисты XX века,

⁵ Любопытно, что М.С. Уваров, завершая свое исследование «Архитектоника исповедального слова» (СПб.: Алетейя, 1998), так же связывает неисчерпанность слова с упованием на Надежду.

как М. Хайдеггер, Г.Марсель, Ж.-П. Сартр, А. Камю, П. Тиллих, М. Мамардашвили едины в понимании познания мира как «моего» Познания. Невозможность постичь и выразить некий отчужденный, объективный опыт, не будучи причастным к нему своим персональным «проектом», - это общая экзистенциальная установка XX века. Понятие существования как «проекта», сформулированное Ж.-П. Сартром, основано на принятии личной ответственности за собственное бытие, включенное в бытие всеобщее. Отсутствие готовых истин, готовых формул понимания мира и подвигает человека XX века к саморефлексии, к репрезентации своего «я» в исповедальности, в которой только и может осуществляться «Я» здесь-и-сейчас [См.: Сартр, эл. ресурс].

Как уже было сказано выше, исповедальность заново открывается в культуре XX века прежде всего как «исповедальная интенция»⁶, т.е. стремление репрезентировать внутреннюю истину, принадлежащую только «Я» пишущего, пережитую им в процессе индивидуального постижения мира, а не почерпнутую из книг или официальных идеологических источников.

Поэтому в XX в. формы репрезентации «Я» становятся довольно разнообразными: они уже не сводятся к жесткой мемуарной форме или к форме целостной, хронологически и сюжетно сконструированной автобиографии. Многообразие исповедальной интенции коррелирует с тем многообразием повествовательных форм (монтаж, фрагмент, записки, дневник, стилизация дневника, романизированная автобиография), которые осваиваются художественной прозой Новейшего времени.

Таким образом в своей работе мы определяем **исповедальность** как *экзистенциально присвоенное знание о мире, включающее и близкий опыт межличностных отношений, и опыт приобщения к большой Истории*

⁶ Понятие исповедальной интенции мы заимствуем из статьи Г. Ибатуллиной «Исповедальное слово и экзистенциальный «стиль» (экзистенциальное сознание как неосуществленная исповедальность)// Электронный ресурс: <http://www.philosophy.ru/library/ibatul/02.html>

посредством личного участия, переживания и репрезентации в слове. Понятая таким образом исповедальность приравнивает личный «документ» (дневник, записки, автобиографию) к документу истории.

В данном контексте можно перечислить такие знаковые для XX столетия литературные «документы», как воспоминания, дневники, мемуары, эпистолярная проза, или же ориентированные на документальность художественные тексты («В стальных грозах» Э. Юнгера, «Письма к немецкому другу» А. Камю, «Тюремный дневник» Л. Ринзер, «Тотенвальд» Э. Вихерта, «Побежденные» Г.В. Рихтера, «От нашей плоти и крови», «Возвращение на чужбину» В. Кольбенхофа, «Безмолвное восстание» Г. Вайзенборна). В этом же ряду и многочисленные произведения Г. Грасса разных лет («данцигская трилогия», «Из дневника улитки», «Траектория краба», «Луковица памяти», «Фотокамера»).

Вообще специфика понимания «документальности» в контексте художественной литературы отличается тем, что в ее орбиту втягиваются и **субъективно-авторские, автобиографические формы** (дневник, мемуары, записки, исповедь), и **объективные документы** (репортаж, справка, статистические данные, хроника и пр.) [см.: Янская, Кардин]. Крайняя форма объективированной документальности предстает в форме цитаты из достоверного информационного источника – газеты, справочника, письма, газетной или журнальной корреспонденции, частной переписки и пр. Данный метод соответствует в нарратологии понятию «показ», в то время как субъективированное исповедальное или вообще акцентированно-личное повествование соотносится с понятием «рассказ». Остановимся подробнее на различиях между данными нарративными практиками, поскольку это важно для дальнейшего рассмотрения специфики автобиографической прозы Грасса.

Показ предполагает максимальное дистанцирование нарратора от изображаемого, создание иллюзии беспристрастного, идеологически, эмоционально и психологически нейтрального развертывания событий. Обозначение данного модуса как «показа» восходит еще к Платону, к его

различению сценического изображения событий непосредственно актером, («мимесис») и опосредованной передачи в авторском слове («диегезис»). Подробно разграничиванием этих модусов занимается Ж.Женетт в своей книге «Повествовательный дискурс» [Женетт, 180-224]. У. Бут, один из классиков нарратологии, характеризует «showing» (показ) как «объективный, имперсональный, драматический» («objective, impersonal, dramatic modes narration») [Booth, 8]. «Показ» выступает в роли отстраненного повествования и предполагает мнимое, ролевое отступление нарратора на задний план: цитата или стилизация документальной цитаты могут быть такими же «авторами», как и исповедальный рассказчик со своими репликами.

XX век открывает еще одну грань «показа» – не столько сценическую, сколько кинематографическую, так называемый прием «камеры» (мнимо объективированный прием «камеры» присутствует у Грасса в его автобиографическом произведении «Фотокамера», проявляясь как в самом названии, так и в лейтмотиве фотографирования).

В отличие от объективного показа, **рассказ** представляет собой субъективированное нарратором изображение событий, опору на «авторитет» его знания, причем в роли нарратора может быть и всеведущий повествователь, комментирующий поступки и мысли персонажей, и герой-рассказчик с ограниченным пространственно-временным кругозором. Субъективность и развернутая рефлексия – отличительные признаки «рассказа» как повествовательного модуса, формы наиболее репрезентативной для выражения персональной позиции нарратора по отношению к определенным историческим событиям.

У. Бут в качестве классического «рассказа» ссылается на тип повествователя в книгах библейских пророков. «Мы никогда не положились бы даже на самого надежного из свидетелей так всецело и полностью, как мы доверяем автору вступительной части суждения об Иове», - пишет У. Бут, указывая, в частности, на религиозный текст как на авторитетнейший вариант

«рассказа» [Booth, 4]. «Авторитетность» (ср. «authoritative telling» У. Бута [Там же, 3]) рассказа достигается за счет иллюзии неограниченного знания, аналогом полноты которого служит божественное знание о мире.

Для характеристики модуса «telling» У. Бут приводит следующие определения: «прямое руководство <...> на что надеяться и чего бояться» («direct guidance <...> what we should hope for and what fear»); «привилегия прямого вмешательства» («the privelege of direct itervention»); «оценка нарратора» («the narrator's assesment»), «оценка событий» («evaluation of events»); «контролирующая рука автора» («the author's controlling hand» [Там же, 7-18]).

Модус «рассказа» - форма, наиболее характерная для выражения исповедальной интенции повествования, и, начиная с сентиментальной литературы, с «Исповеди» Ж.-Ж. Руссо, и далее по отношению к авторам XX в. М. Прусту, Л.-Ф. Селину, Г. Миллеру, Дж. Фаулзу, П. Хандке, И. Бахману, Р. Йиргль, А. Шмидту сохраняет свою актуальность. Модус «telling» присутствует и в эпических полотнах Л. Толстого или О. Бальзака, где мы имеем дело с авторитетным всеведущим нарратором, и в исповедально ориентированной прозе, например, прозе Ф.М. Достоевского («Записки из мертвого дома», «Подросток»).

В прозе Грасса наиболее типичная вторая форма развертывания – «рассказ». Всякий раз, когда автор изображает мир сквозь призму индивидуализированного сознания, будь то единственный «Я»-рассказчик или комплекс персонализированных точек зрения различных героев (ср.: «Шум и ярость» Фолкнера, «Мое столетие» Г. Грасса), можно фиксировать повышенную степень оценочности дискурса нарратора. Однако, как будет показано ниже, во второй половине XX в., с его идеей «смерти автора», кризиса субъекта, положение субъективированного модуса повествования меняется: сохраняя свое присутствие в литературе, оно «обрастает» иронической рамкой, а подчас и контрастно дополняется «показом».

Сопоставление двух подходов к изложению фактов – более объективированного и более субъективированного – представляет безусловный

интерес в контексте анализа специфики формирования исповедальной тенденции в «литературе памяти». Характерно, что два столь противоположных модуса нередко используются в литературе XX века с одинаковой целью – субъективной реконструкции прошлого и настоящего.

Классиками модернистского романа с приемами «камеры» и монтажа считаются А. Дёблин («Берлин, Александерплац», 1929), Дж. Дос Пассос (трилогия «США» (1930-е), «Манхэттен» (1925)), В. Кёппен («Голуби в траве» (1951)). Характерно, что у всех перечисленных авторов прием камеры, репрезентирующий «показ», контрастно перемежается с субъективно-оценочным «рассказом», тем самым высвечивая контраст фактографического, словно бы экстравертного, изображения и интровертного погружения нарратора в мир событий. Приведем характерный абзац, в котором монтируются показ (в частности, прием камеры) и рассказ (финальные реплики несобственно-прямой речи героя, оценивающего показанное условной «камерой»):

«Одиссей Коттон вышел из здания вокзала. Маленький чемоданчик в его темной руке раскачивался при каждом ее взмахе. Одиссей Коттон был не один. Из чемоданчика несся голос, нежный, теплый, мягкий, глубокий голос, дыхание точно бархат... “Night and Day”, - пел этот голос, его звучание ограждало владельца чемоданчика от привокзальной площади, голос обвивался вокруг него... Одиссей Коттон стоял в нерешительности. Он рассматривал такси на стоянке, он перевел взгляд на универмаг “Рон”, он видел перед собой детей, женщин, мужчин, немцев. Что это за люди? О чем они думают? О чем мечтают? Что любят? Кто они такие? Друзья? Враги?» [Кёппен, 41].

Впервые одновременная рефлексия «показа» и «рассказа» внутри литературного текста была осуществлена в романе К. Ишервуда «Прощай, Берлин!», причем подзаголовок первой части – «Берлинский дневник (осень 1930)» - сигнализирует об исповедальности, о традиции «рассказа». Собственно, ей и будет следовать нарратор в романе, однако эпизодически он использует прием отстраненной камеры, «показа», что лишь усиливает эффект

достоверности. В начале «дневника» он пишет: «Я – камера с открытым объективом, совершенно пассивная, не мыслящая – только фотографирующая. Я фотографирую бредущего мужчину у окна напротив и женщину в кимоно, моющую волосы. Когда-нибудь все это будет проявлено, аккуратно отпечатано, опущено в фиксаж» [Ишервуд, 5].

Игра, манипуляция модусами «показа» и «рассказа» осуществляется и в прозе Грасса, то апеллирующего к объективным фактам истории («Мое столетие»), то представляющего субъективированные исповеди и рассказы («Мое столетие», «Луковица памяти», «Собачьи годы»). Грасс виртуозно использует открытую литературой XX века поэтику документа, поэтику фотографии и кинокадра, которые лишь на первый взгляд обладают объективностью, на самом же деле характеризуются системой внутренних маркеров субъективности [См.: Михалкович, Стигнеев].

В этой связи исследователь М. Туровская приводит следующий пример: «Когда Эрвин Лейзер делал свой фильм «Майн кампф», он вставил в него непрофессиональные любительские кадры Варшавского гетто с ржавыми пятнами испорченной эмульсии - технический брак. Но именно эти дефекты пленки придали изображению *эстетическое качество достоверности* и вызвали эмоциональное потрясение в зрительном зале» » [Туровская, 21-22].

Следует обратить внимание, что даже Брехт, столь радикально разрушавший традицию субъективно-исповедальной литературы и психологической («аристотелевской») драматургии, в частности, в 30-е годы пробует свои силы в экспериментальной философско-параболической прозе. Пример тому – практически неизученное в отечественной германистике произведение Брехта «Истории господина Койнера» («Geschichte vom Herrn Keuner»).

Но говоря об исповедальной интенции в немецкой литературе XX века, нельзя не упомянуть и о дискуссиях 1930-1960-х годов, констатирующих

«невозможность исторического повествования» («Unmöglichkeit des Geschichte-Erzählens» [Jendrowiak, 34]). Многие литературоведы начинают говорить о кризисе индивидуально-авторской, субъективированной, исповедальной манеры (Т. Адорно, Г. Брех, В. Беньямин, Э. Калер, А. Роб-Грийе). Многие из них убеждены, что индивидуализированная модальность повествования устарела, что торжество масс-медиа ставит искусство рассказывания историй под угрозу [См.: Беньямин, 2004а, 383-418], что устная передача истории конкретным человеком уходит в прошлое и уступает место безликой трансляции анонимных сообщений.

Однако выводы о «смерти рассказов», «смерти историй» оказалась все же преувеличениями. В отношении послевоенной немецкой литературы это наиболее верно. Ни В. Беньямин, ни многие другие прозорливые диагносты культурных перспектив не могли предугадать, насколько исторически востребованной окажется в немецкоязычных странах традиция «литературы памяти» - та традиция, которая наиболее тесно связана с искусством рассказывания и которая неизбежно апеллирует к индивидуально-авторской позиции и только ею может быть инициирована. В качестве своеобразного контраргумента к мысли о том, что «искусство повествования клонится к закату» [Там же, 388], мы приведем фрагмент размышления самого В. Беньямина из упомянутого эссе «Рассказчик». Мысли философа здесь напрямую перекликаются с неизвестной ему «литературой памяти», расцвет которой, вызванный национальной трагедией, он не застал:

«Воспоминание служит началом цепи традиции, которая передает события от поколения к поколению. Воспоминание есть мусическое начало эпоса в широком смысле слова. Оно охватывает мусические виды эпического. Среди них на первом месте тот вид, воплощением которого предстает рассказчик. Этот вид эпического и служит основой сети, которую в конце концов образуют все истории, переплетаясь друг с другом. Одна история продолжает другую, как это всегда любили демонстрировать великие рассказчики, прежде всего – восточные.

В каждом из них живет Шехерезада⁷, которая в любой момент своей истории припоминает еще одну, новую историю» [Там же, 403].

Мы привели этот фрагмент размышлений В. Беньямина, потому что он демонстрирует «на будущее» отмену «смерти рассказчика» в реалистически ориентированной исповедальной «литературе памяти», сформировавшейся в послевоенной Германии. Принципиально важна здесь использованная Беньямином метафора голоса – «мусического» начала в повествовании, иными словами, субъективированной позиции рассказчика. Именно множество индивидуальных историй, рассказанных несколькими поколениями немецкоязычных писателей после 1945 года, и складываются в ту эпическую полифонию, которая позволяет говорить о коллективной реконструкции национальной истории. Но это не архаический эпический коллективизм, а именно полифония индивидуальных авторских картин мира.

Итак, литературу XX столетия отличает субъективизация как обостренное проявление индивидуальной точки зрения на события не только личной истории (т.е. в рамках традиционного биографического сюжета), но и на события эпохальные, обладающие общенациональным и общечеловеческим масштабом.

Если говорить о немецкоязычной литературе послевоенного периода, то можно назвать такие важные, эпохальные тексты, как «Трилогия смерти» И. Бахман, героиня которой представляет «альтер-эго» самой писательницы. Следует указать и на сложные по своей документально-монтажной структуре и, одновременно, иронически дистанцированные и исповедальные тексты М. Фриша («Человек появляется в эпоху Голоцена», «Дневники», «Опросные листы»). Исповедальностью пронизаны поздние романы П. Хандке, хотя в них «Я» рассказчика-героя лишено броских конкретно-исторических и национальных черт (его романная тетралогия «Детская история»). Напротив, Хандке восстанавливает в правах отстраненную модернистскую манеру лирико-

⁷ См. другое, уже постмодернистское использование образа Шехерезады как образцового повествователя в романе Дж. Барта «Химера».

философской исповеди, столь характерную, например, для романов Г. Гессе, Г. Броха, Р. Музиля.

Особую роль в формировании новой традиции исповедальной немецкоязычной литературы играют дневники современников Второй мировой войны, в частности, автобиографические записки жертв Холокоста (И. Айхингер, Э. Лангессер). Лирически пронзительная исповедальность звучит в поэзии И. Бахман, П. Целана (ср.: знаменитая «Фуга смерти»), Г. Бенна.

Как замечает Д.А. Чугунов [Чугунов, 2008], в немецкой литературе двух последних десятилетий (1980-2000 г.г.) тенденция к исповедальности, к передаче субъективизированной картины мира усиливается. Он ссылается на столь характерные примеры, как романы Г. Грасса, Г. Бройна, У. Тима, В. Бирмана, П. Рюмкорфа, М. Райх-Райницки и др. Важно, как подчеркивает исследователь, что предельная субъективизация повествования достигается за счет приема выведения в качестве рассказчика фигуры *писателя*, т.е. саморефлексирующей, исповедующейся инстанции, «профессионального нарратора» (В. Шмид). Призма писательской автобиографии становится ключом к пониманию как его собственной истории, так и истории поколения. По мнению Чугунова, «новая немецкая словесность, родившаяся после объединения Германии..., продемонстрировала установку на повествование *от лица писателя*» [Там же, 256]. Но исповедальность в литературе – сложное синтетическое качество, которое может присутствовать в том или ином произведении, при этом не отражая собственно биографию автора, а лишь выражая авторское мнение на изложенные события (В. Борхерт «Там перед дверью», Г. Белль «Глазами клоуна», Г.Грасс «Кошки-мышки»). В свою очередь, автобиографические произведения (записки, дневники) создаются именно на примере собственной жизни автора. Все рассматриваемые здесь произведения Грасса, если и не являются в полной мере автобиографическими, то содержат в себе элемент автобиографизма. В связи с чем необходимо уделить отдельное внимание собственно феномену автобиографизма в литературе.

Основной вопрос, на который пытаются ответить литературоведы: относятся ли произведения автобиографического характера к художественной прозе или являются документальными синтетическими повествованиями. Так американский исследователь Б.Дж. Мандел в своей статье, опубликованной в сборнике «Автобиография: эссе теоретические и критические» рассуждает о том, что «автобиографы заимствуют технику создания произведения у художественной прозы, но это не делает автобиографию художественной прозой, подобно тому, как использование Дворжаком фольклорных мотивов не делает его «Новую всемирную симфонию» народной песней» [Mandel, 53]. Другой исследователь Дж. Олни видит основное свойство автобиографии в том, что автор каждый момент своей жизни должен иллюстрировать и доказывать, что «это происходило со мной»[Olney, 33]. По мнению Олни природа автобиографизма синтетична.

Исследователь Томас Кули пишет об автобиографии как о жанре, схожем как с художественной, так и с документальной литературой. В изложении событий собственной жизни автобиографы относительно свободны, но «они не свободны от того, что с ними произошло» [Цит. по: Olney, 6]. В свою очередь исследователь литературных жанров Л.А. Ренза в своей статье «Вето на образность. Теория автобиографии» предлагает новую своеобразную трактовку автобиографизма. Он считает, что автобиография не относится ни к художественной, ни к документальной литературе, а является «уникальным способом самоисследования личности» [Rensa, 273,295]. Сам Ренза подробно на данной проблематике не останавливается, но его идея становится отправной точкой в размышлениях о полноте самого определения автобиографии как синтеза художественного и документального начал.

В своей работе мы ставим цель выявить конкретные элементы автобиографизма в художественных произведениях Г.Грасса, поэтому перед нами встает вопрос об основных атрибутах автобиографизма в литературе в принципе. В этом контексте возникают следующие проблемные узлы:

- 1) вопрос правдивости изложенного, времени и места событий;

- 2) вопрос соотношения художественного и документального в каждом конкретном тексте;
- 3) критерии отбора материала;
- 4) способ изложения событий автором;

Каждый вышеуказанный пункт может быть предметом отдельного рассмотрения. Остановимся кратко на каждом из них:

1. Проблема правдивости для многих исследователей жанра автобиографии и автобиографизма в принципе, является ключевой, т.к. информация данного рода (по мнению американского исследователя А. Стоуна) представляет особый интерес потому, «что в ней конкретизированы время, место, традиция, культура» [Stone, 7]. А У.Шумейкер, напротив, говорит о невозможности абсолютной правдивости, поскольку автор «во-первых, не все помнит, а во-вторых, не может судить себя правильно» [Shumaker, 49].
2. Соотношение художественного и документального очень неоднозначно в автобиографии и зависит от психологических, философских и эстетических установок самого автора. Он сам должен решить, какие исторические события, а также какие периоды собственной жизни он намерен отразить, что он хочет акцентировать в изложении своей жизни: событийную или духовную сторону происходящего, как он намерен сформулировать свое жизненное кредо и представить его читателю. (Т. Кули)
3. Объективных критериев отбора материала, на наш взгляд, не существует. Автор волен сам отбирать события, ситуации и фрагменты своей жизни, которые являются наиболее показательными в отражении его личности, а также служат наглядным фоном современной ему исторической эпохи того периода. (У. Шумейкер)

4. Способ изложения событий также, разумеется, определяется собственной волей автора (характер хронологии событий, рассмотрение только одного или нескольких моментов жизни одновременно, сравнение и сопоставление настоящего и прошлого, возможность размытости некоторых воспоминаний) (У. Хоуорт).

Обозначенные выше параметры для создания автобиографического произведения являются, конечно, условными, как является условным и каждое определение жанра автобиографии. Многие исследователи, работавшие с жанром автобиографии (Г.Мэй, Дж. Олни, Д. Гасдорф, Д. Старобински), считают, что единое и общее определение дать невозможно, поскольку «придется ... включить в него так много компонентов, что оно уже перестанет быть определением, ... или исключить так много особенностей, что будут отсечены необходимые определяющие его черты» [Olney, 42]. Тем не менее, исследователи все-таки дают свои собственные определения автобиографизма, поскольку без обозначения сущности и границы изучаемого объекта, хотя бы принятых условно, никакой его анализ невозможен. Так, например, Д. Старобински считает автобиографию «биографией главного действующего лица» [Starobinski, 42]. Он же выделяет три элемента любой автобиографии: *auto* (личность), *bios* (жизнь) и *grapho* (момент написания). А Д. Олни говорит об автобиографии, как о «точки зрения писателя на собственную жизнь» [Olney, 42]. У.Шумейкер дает свое определение автобиографии как «правдивой записи, истории личности, написанной ей самой и скомпонованной как единое целое» [Shumaker, 106]. В свою очередь М. Блейзинг считает автобиографией те работы, в которых автор, герой и повествователь обозначены одним и тем же именем [Цит. по: Olney, 42].

Приведенные выше определения автобиографизма могут видоизменяться, когда речь идет о конкретном произведении, и вообще следует отметить, что, пожалуй, именно в вопросах методологии и классификации автобиографизма присутствует наибольший субъективизм. Каждый исследователь, как правило, предлагает свою классификацию для определения и описания автобиографизма.

Так, например, У. Шумейкер выделяет два вида автобиографии: «субъективную» и «объективную». В свою очередь «субъективная» автобиография включает в себя произведения, в которых «много внимания уделено психологическим состояниям автобиографического героя», а к «объективной» автобиографии относятся «хроники» и «воспоминания» [Shumaker, 54]. При этом Шумейкер смешивает сами понятия «автобиография», «воспоминания» и «мемуары», не принимая во внимание жанровые системы, к которым они относятся.

Довольно интересной можно считать типологию автобиографизма, предложенную американским исследователем У. Хоуортом. Он выделяет три разновидности автобиографии: «автобиография как риторика» (цель которой сугубо дидактическая и в которой автор представляет свою жизнь как пример для подражания), «автобиография как драма» (где доминируют не идеи, а события и характеры) и «автобиография как поэзия» (автор изучает самого себя, свою жизнь и собственную личность) [Howarth, 85-111].

Исходя из вышесказанного, мы можем рассматривать в качестве автобиографии художественно изложенное *(по возможности правдивое) повествование о собственной судьбе в целом или о каком-либо из ее периодов (детство, отрочество, юность, старость), как правило включающее в себя и развитие собственной личности в конкретном историческом контексте (как в ретроспективе, так и в данности настоящего момента) является автобиографией.* Элементы автобиографизма могут присутствовать и в произведении, которое в целом автобиографическим не является. В таких случаях можно говорить о присутствии своеобразного «автобиографического следа».

В рамках исповедальной традиции в немецкой литературе Г. Грасс приходит к освоению автобиографической формы с 1970-х годов («Из дневника улитки»). Он постепенно пробует возможности прямого, перволичного повествования о себе самом, о своей жизни и о жизни своего поколения. Одной из существенных черт автобиографической прозы Грасса становится стратегия

«маскировки», ухода от собственного «Я» («Встреча в Тельгте», «Мое столетие», «Фотокамера»). Автор, как правило, дает высказаться многочисленным участникам сюжета, но оставляет их высказывания под полным авторским контролем. (Поэтому в «Моем столетии» нет ни одного персонажа, приветствующего политику нацистов и раздувание войны).

Однако, есть у Грасса и другой способ маскировки - переход к философской параболичности, к некоему общечеловеческому абстрагированию от себя самого и выведению своей биографии на уровень истории человека вообще (ср., например, начало автобиографического романа «Фотокамера»: «Жил-был отец: состарившись, позвал он к себе сыновей и дочерей...» [Грасс, 2009в, 9]). Думается, что в усилении некоего параболического начала, вступающего в сложный диалектический синтез с исповедальностью, есть и чисто психологический фактор: преклонный возраст писателя, стремление подвести итоги своей жизни, своей персональной истории.

Исходя из вышесказанного, мы можем говорить, что исповедальность становится для писателей XX века проявлением личной ответственности не только за свою жизнь, свои поступки, но и за те, на первый взгляд, всеобщие, а в сущности предельно персонифицированные «структуры повседневности» [Бродель, 7], которые определяют облик, портрет эпохи.

ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 1

1. Во второй половине XX века в немецкой культуре возникает особый интерес к феномену исторической памяти, так называемой «культуре памяти», который объясняется событиями в истории Германии XX века. Особое внимание уделяется не столько отражению фактов, сколько субъективизации исторического повествования и усилению оценочного компонента. В связи с этим отмечается радикальное изменение жанра исторического романа, где на первый план выступает проблема соотношения «истории» и «вымысла».
2. Параллельно и в литературе возникает и совершенствуются стратегии исторической рефлексии, прежде всего речь идет о «литературе памяти» (начиная с произведений послевоенной литературы 1940-1950 г.г. и вплоть до сегодняшнего времени), чья жанровая и стилевая саморефлексивность акцентирована на сам процесс воспоминания, а ракурс изображения переходит с фабулы непосредственно на повествователя. Общей чертой послевоенной исторической литературы становится именно субъективно-личностный, авторский вариант прочтения «большой» истории.
3. Магистральной темой «литературы памяти» становится тема личного участия и личной вины отдельного человека в проекте Третьего Рейха. В той или иной степени эти вопросы ставились уже в литературе Германии первого послевоенного десятилетия (Г.Белль, В. Борхерт, З. Ленц, Г. Рихтер) и продолжают осмысляться в более «поздних» произведениях немецких писателей (Б. Шлинк, Э. Носсак, Г. Казак, Г. Кляйн, М. Грубер, Г. Грасс).
4. «Литература памяти» синтезирует в себе художественное и документальное начало и может рассматриваться как своеобразная разновидность документальной литературы, в которой авторское присутствие (в отборе материала, в оценке происходящих событий) является определяющим.

Специфика понимания «документальности» в контексте художественной литературы отличается формами репрезентации: субъективно-авторская, автобиографическая форма (дневник, мемуары, записки, исповедь) и объективно-документальная (репортаж, справка, хроника, статистика). Данные формы соответствуют в нарратологии понятиям *показа* (дистанцирование повествователя от изображаемого, нейтральное отражение события) и *рассказа* (субъективированное изображение событий с опорой на «авторитет» самого повествующего).

5. Одной из значимых тенденций в развитии западной литературы XX века становится возвращение к исповедальности, в частности, к автобиографической прозе. Именно исповедальная интенция позволяет трансформировать собственно фактуру произведения в личностный «текст жизни». Попытки субъективного осмысления мира и истории зачастую проявляются через биографию того или иного персонажа, поэтому можно говорить о стремлении писателей вывести на первый план именно рассказчика-писателя, наделив его собственными биографическими чертами, связав его личную историю с событиями своей жизни. Таким образом идеальной формой для художественного и документального изображения истории становится форма биографии, в том числе и автобиографии. Призма писательской автобиографии становится ключом к пониманию как его собственной истории, так и истории его поколения и его времени.
6. В своей работе мы ставим цель выявить конкретные элементы автобиографизма в художественных произведениях Г. Грасса. В связи с этим мы рассматриваем некоторые определения автобиографизма, данные литературоведами и критиками (Л.Ренза, Т.Кули, Д. Олни), а также основные «атрибуты» автобиографизма в литературе (правдивость изложенного, критерии отбора материала, соотношение художественного и документального, способ изложения событий).

Глава 2. «Биография в истории» в «мемуарных» произведениях Г. Грасса (на примере романов «Мое столетие» и «Луковица памяти»)

2.1. Автобиографическая проза Г. Грасса: диалектика объективно-исторического и субъективно-авторского

Творчество Г.Грасса представляет собой исключительно интересный вариант синтеза «малой биографии» и «Большой истории» при их взаимной включаемости. Среди его произведений есть произведения собственно мемуарные («Мое столетие», 1999; «Луковица памяти», 2006), в полной мере отвечающие критериям автобиографии в соответствии с любым из принятых в литературоведении определений. Сам Грасс также идентифицировал их именно как «мемуарные» («Воспоминания – это работа, которую необходимо проделывать вновь и вновь, чтобы перепроверить их правдивость» [Бурмистрова, 31.05.07]).

Несомненно, одна из существенных черт автобиографизма Грасса, маскирующегося под романную форму, – особенно это касается романа «Мое столетие» (1999), – это перенос композиционного и аксиологического акцента с личности рассказчика на истории персонажей, подлинных и вымышленных, а в конечном счете, с малой истории человеческого «Я» на большую Историю страны и века.

Стратегия «маскировки», ухода от доминирования «я» отчасти может быть соотнесена с полифонической поэтикой Достоевского, как она была описана М.М. Бахтиным [Бахтин, 1972]. Автор дает высказаться многочисленным участникам сюжета (среди которых и «автобиографический» герой), предоставляя им в «Моем столетии» роль не столько идеологов, сколько героев-рассказчиков (с присутствием, разумеется, их индивидуальных оценок), очевидцев катаклизмов и

бытовых, заурядных событий, наполнявших каждый год XX века.

Прежде чем перейти к разбору поэтики «Моего столетия» и «Луковицы памяти», остановимся на специфике автобиографического и шире - исповедального – в этих произведениях Грасса.

Диалектика объективного и субъективного сложно переплетается в поэтике «Моего столетия», а осознание инкорпорированности прошлого в настоящее и будущее пронизывает на смысловом уровне все без исключения романы Грасса.

В «Луковице памяти» автор вводит даже специальный неологизм, подчеркивающий это неразрывное единство трех пластов человеческого времени: словом «Vergegenkunft» Грасс обозначает своеобразное «четвертое» время, которое объединяет в себе *Vergegenheit* (прошлое), *Gegenwart* (настоящее) и *Zukunft* (будущее). Образным воплощением этой концепции является, в частности, описание «инкапсулы в янтаре» [Грасс, 2008в, 82] - законсервированного самим временем осколка растительности прошлого в прозрачном, светящемся на солнце кусочке янтара, который выносит на берег Балтийское море.

Именно на этом очевидном понимании инкорпорированности прошлого в настоящее и будущее основаны и еще две важные черты поэтики Грасса:

1) каждый его текст вписан в авторский гипертекст, персонажи и события периодически возвращаются в переосмысленном состоянии или новом образном порядке, чтобы продемонстрировать непрерывную работу памяти; («пока повзрослевший собиратель...переписывает ...рыночные цены..., он видит самого себя, нет, того мальчика, который...восхищается творческим путем Клингера... Он сам хочет стать художником...Юный двойник витает где-то далеко-далеко. Даже если его сейчас окликнуть, он вряд ли отзовется» [Там же, 61]); (похожий герой есть и в романе «Мое столетие», коллекционер различных предметов «блошиного рынка»: «Я не стал долго раздумывать, я заплатил за ...перевязанные шнуром открытки так называемую любительскую цену» [Грасс, 2009а, 12]).

2) повествование о настоящем всегда, по прихотливой «траектории краба» (метафора самого Грасса), отклоняется от линейного поступательного движения и совершает ретроспективные ответвления. («Некоторые воспоминания надо дополнить. ...Иногда слишком очевидны пробелы... Надо вернуть на место выплеснутого с водой ребенка... Какие-то вещи понимаешь лишь задним умом: подстилаешь соломку там, где уже упал» [Грасс, 2008в, 9]) (неожиданные, но намеренные переходы из реального времени в гипотетическое будущее присутствуют и в «Моем столетии»: «Но уже в пятьдесят втором ...выяснилось, что у меня рак...Мне даже до пятидесяти восьми не удалось дотянуть. А теперь, потому что он непременно желает наверстать то, что я...упустила в жизни, предстоит мой сто такой-то и такой-то день рождения» [Грасс, 2009а, 339]).

Как пишет в своей монографии О. А. Джумайло: «любопытные результаты для выявления исповедального начала в произведении могут дать наблюдения над конфигурацией сюжета воспоминаний, когда двигателем повествования становится не само “неожиданное раскрытие тайных, и, как правило, греховных поступков” [Venet, 218], а развернутая в несколько этапов “логика их постепенного осознания как ситуаций, сопряженных с переживаниями экзистенциального регистра” [Там же]» [Джумайло, 8].

Данный аспект в большей степени важен для интерпретации романа «Луковица памяти», поскольку именно там исповедальное начало представлено в наиболее открытой форме. «Воспоминания любят по-детски играть в прятки. Таятся. Склонны к лести и прикрасам, часто безо всякой на то нужды. Перепираются со сварливой памятью, которая с мелочным педантизмом пытается доказать свою правоту» [Грасс, 2008в, 9] - так объясняет сам Грасс свою работу с памятью.

Обратимся к текстам исследуемых нами романов.

2.2. «Мое столетие»: реконструкция «большой истории» через малые «чужие» нарративы

2.2.1. Реконструкция «большой истории» в «Моем столетии»: основные принципы и приемы

Художественная целостность романа «Мое столетие» не поддается однозначному жанровому определению; в ней писатель синтезирует разнородные жанровые характеристики, приемы и формы, такие как:

1. Построение текста по принципу *ретроспективы-воспоминания* (движение мысли в подражание «Krebsgang», прихотливо-ассоциативной «траектории краба»);

2. Последовательный хронологизм повествования с целью имитации документального дискурса⁸; документализм, направленный на передачу духа времени (Zeitgeist);

3. Социально-психологическое многообразие изображаемых человеческих типов (образ Германии как образ мира).

4. Установка на передачу устной речевой манеры; тип непрофессионального нарратора (по классификации В.Шмида);

5. Повествовательная полифония;

6. Изображение феномена нацизма как «истории снизу» [Чугунов, 2006]: изображение нарратива большой Истории через малые нарративы обыденных персонажей.

Все персонажи в «Моем столетии» представлены в каждом из 99 эпизодов-

⁸ Ср.: даже в своих художественных произведениях, не претендующих на очевидную автобиографичность или роль автора как «секретаря эпохи» (знаменитое выражение О. Бальзака из предисловия к его программной «Человеческой комедии»), он часто констатирует свою фактографичность, воссоздает иллюзию документального повествования. Например в «Траектории краба читаем»: «Старик утверждает, что моему повествованию более всего соответствует жанр новеллы. Впрочем, меня подобные литературные тонкости не интересуют. Я лишь излагаю факты» (С.141 по изданию, указанному в библиографии).

глав как рассказчики собственных «малых» историй. Манера изложения воспроизводит в каждом случае стилистические, социальные, психологические особенности рассказчика истории, что связано с реалистической стратегией Грасса.

В выборе в рассказчики «непрофессиональных» повествователей сказывается общая установка послевоенной литературы и искусства в целом (ср. итальянский неореализм, документализм французской «новой волны», «новое немецкое» кино, «вещизм» во французском новом романе и т.п.) на подлинность, на антириторизм, на «демонтаж красноречия» (Р. Лахманн⁹). Примечательно, что в другом своем «мемуарном» произведении «Луковица памяти» Грасс уже сделает прямую отсылку к принципам новой реалистической эстетики (в главе «Как я стал курильщиком» повествователь с иронией говорит о том, что жизнь его современников – споры в кафе, чтение газет, дискуссии об искусстве, покупка магнитол и пр. – могла бы быть подана в отстраненном, документальном ракурсе метода «новой французской волны»).

В «Моем столетии» таких метанарративных комментариев, которые пояснили бы и мотивировали избранную манеру повествования, нет. Но это не означает, что документальная подача событий здесь отсутствует. Напротив основной модус рассказа в «Моем столетии» - «чужой» нарратив, т.е. социально и психологически индивидуализированная, фактурно отвечающая субъекту рассказа манера.

Грасс никак не комментирует выбор такой художественной манеры, делая его самоочевидным. В каждой из глав создается ощущение потока жизненного материала, с обилием реалий обозначенного года, политических, экономических и даже спортивных катаклизмов. Например, глава «1954» без всяких вступлений и пояснений погружает читателя в документально-реалистическую стихию жизни анонимного рассказчика: «Меня хоть тогда и не было в Берне, но в тот день, в Мюнхене, в моей студенческой халупе по радиоприемнику, со всех сторон

⁹ Термин использован исследовательницей применительно к стилистике Достоевского, но в данном контексте также подходит [Лахманн, 2001].

осажденному нами, молодыми экономистами, я мог проследить подачу Шеффера с фланга на штрафную площадку венгров. Даже и сегодня, будучи еще весьма шустрым, хоть и не первой молодости, главой консалтинговой фирмы, имеющей офис в Люксембурге, я до сих пор воочию вижу, как Гельмут Ран, которого все они называют боссом, на бегу перехватывает мяч...» [Грасс, 2009а, 173-174].

В таком же неореалистическом ключе изображаются события в главах «1904» (диалоги бастующих шахтеров), «1912» (эпизод в изложении рассказчика-очевидца о гибели референдаря доктора Г.Гейма на замерзшей реке), «1996» (рассказ анонима о своей семье в контексте проблемы клонирования, «чреватого безотцовщиной будущего» [Там же, 327]) и многих других. Ни одна глава не является исключением – все они выдержаны в документально-реалистической манере.

Перечисленные выше атрибуты, характерные для грассовского художественного освоения действительности, демонстрируют ту поэтическую палитру, с помощью которой Грасс воссоздает исторический образ Германии на протяжении целого столетия по принципу фиксации малых нарративов, истории «маленького человека», который и оказывается объектом манипуляции и, одновременно, субъектом-носителем политических, национальных, культурно-исторических мифов. При этом последовательное изложение «малых историй» от первого лица сочетается с отчетливо выраженными элементами авторской оценки, и прежде всего в аспекте вины – как собственной, личностной, так и коллективной, общенациональной. Это проявляется как в непосредственных комментариях от лица автора, так и опосредованно в различных «оговорках» персонажей, в отсылках к реалиям времени, в их «наивных» трактовках.

В главе «1941» Грасс использует один из характерных для «Моего столетия» (а также для «Траектории краба» и «Луковицы памяти») приемов повествования – рассказывать о прошлом с точки зрения «настоящего» для рассказчика времени, более или менее отдаленного от конечного хронологического пункта «1999». Таким образом, по отношению к фабульному

содержанию главы момент повествования выступает как будущее. Этот двойной регистр позволяет давать более объективные исторические оценки рассказчикам, которые, будучи ограниченными «своим» настоящим временем (а по отношению к повествованию – прошлым), неизбежно были бы более пристрастны и субъективны. Глава «1941» содержит фрагментарный, эскизный рассказ военного корреспондента о некоторых событиях Второй мировой войны. Он упоминает о трудностях на Украинском фронте в 1941 году, где он, прикрепленный к пехоте, а затем к саперам, познавал «прозу кирзовых сапог и портянок» [Грасс, 2009а, 133].

Никакой героической романтики рассказчик не испытывает и не пытается воодушевить ею читателя. Напротив, война предстает как трудная работа, из которой журналист извлекает все новую информацию. Для него нет разницы между военными кампаниями в Алжире, России или Индокитае. Интересно другое. Он проводит четкую разделительную границу между себе подобными (условно говоря, рядовыми ремесленниками военной журналистики) и успешными идеологами, магнатами медиабизнеса, которые из военных событий смогли впоследствии извлечь статусные и финансовые дивиденды. Так, повествователь упоминает «стратега Шмидта», который нажился на многомиллионном издании книги о Хрустальной ночи (уже после войны, дата не уточняется), он говорит также о «двоих-троих правоверных и влиятельных нацистах; <которые>...сегодня, как и в те годы, все сплошь в главных редакторах» [Там же, 133-134]. Таким образом, 1941-й год для данного рассказчика - лишь одна из военных вех, но принципиальной является личная позиция каждого участника исторических событий: «незаинтересованная» или идеологически и финансово ангажированная. Возможно, именно такой позицией и определяется степень исторической вины каждого человека.

Воспоминания о прошлом свидетельствуют не о ностальгии, а, скорее, о неспособности забыть эти события, о вечно длящемся процессе вспоминания, саморефлексии, разговора с самим собой «прежним», «тем», а также о попытке

понять, а что было бы, если бы знание о настоящем изначально было бы более полным, таким, каким оно предстает сейчас, из будущего.

Игра культурными значениями, вплетенными в ход повествования, наглядно представлена и в главе «1996». Обращаясь к проблеме клонирования, Грасс обыгрывает ее, вплетая в контекст дихотомии прошлого и будущего, сакрального и профанного, религиозного и научного. Образы клонированной овцы и рождественского агнца, тема материнства – отцовства, образ будущего, которое грозит обратиться в «клонированную безотцовщину» [Там же, 330-334] - все это перекликается с темой ответственности человека за «Большую» историю.

Шутливый тон, в котором обыгрывается лексика, связанная с данной тематикой, составляет резкий контраст с подразумеваемой автором серьезностью последствий генетических экспериментов. В исторической памяти читателей не могут не возникнуть аналогии с экспериментами над человеческой природой, проводившимися нацистскими врачами. Проблема насильственного вторжения в историю – а значит и в будущее – вызывает у автора тревогу. («Сейчас мы стоим на развилке. Хотя бы поэтому следует задаться вопросом, какую часть человеческой наследственной субстанции надлежит развивать в смысле биоэтики, а какую надо бы или вообще необходимо устранить. ... И вот мы уже попадаем на широкое ... поле, для возделывания которого еще только предстоит создать необходимые ... орудия. И чем скорей, тем лучше. Время не ждет!» [Там же, 333])

В качестве рассказчика в данной главе выступает сам Грасс: на это указывают такие детали, как упоминание заказа на статью, предметы и атрибуты, связанные с графическими опытами Грасса; дочери Грасса от разных браков. Тема клонирования обыгрывается в таких иронических формулировках, как «заемная мать Долли» («das schottische Schaf Dolly»: в оригинале идет игра слов – «скотское, животное творение», «искусственно созданный скот»), «уже явно чреватое безотцовщиной будущее» («zunehmend vaterlos ablesbare Zukunft») [Grass, 1999в, 361]. Созерцая вместе с дочерьми отару овец на живописных лугах, рассказчик с надеждой размышляет о будущем без клонирования, с отцами,

которые «на что-нибудь да сгодятся» [Грасс, 2009а, 330]. А овцы на лугу изображены в метафорах пасхального таинства: «Mutterschafe mit ihren Osterlaemmer» [Grass, 1999в, 364] («овцы-матери со своими пасхальными агнцами»). При этом рассказчик не преминул отметить, что луга были увешаны агитационными плакатами неонацистских идеологов. Таким образом, тема насильственного вторжения в природу, как и в историю, звучит здесь имплицитно, и единственным противовесом амбициям политиков являются гуманистические ценности: семья (фабула путешествия с дочерьми), искусство (живопись Ренессанса, живописные опыты самого Грасса), милосердие (пасхальная тематика).

2.2.2 Хронологический принцип композиции: художественные функции документальной рамки

Для послевоенной немецкой реалистической литературы, в частности для Г.Грасса, характерен пересмотр мистико-мифологической стороны «проекта модерн». Документирование исповедального повествования становится при этом средством очуждения самого субъекта произведения (Б. Брехт: «Verfremdungseffekt»), дистанцирования от «Я»-опыта и тем самым – попыткой деидеологизированного взгляда на большую Историю Германии и всей Европы.

Германист Д.А. Чугунов, исследуя проблему «непреодоленного прошлого» Германии, пишет: «После 1945 года пристальное внимание немецкого общества сосредоточилось на двух главных вопросах: «кто такие немцы» и «что их сделало такими»? Осмысление недавнего прошлого не стало исключительно интеллектуальной деятельностью, а превратилось в длительную, упорную *работу* («Aufarbeitung des NS-Geschichte»), связанную с пониманием причин происшедшего, сложно организованное социальное действие, соединенное в определенной степени с элементами религиозного покаяния» [Чугунов, 2006, 30].

Характерно, что реконструкция образа Германии в послевоенной немецкой литературе не только базируется на материале недавних событий, но и на «перечитывании» и «переписывании» истории далеких эпох; отсюда - повышенный интерес во второй половине XX века к жанру исторического романа. В творчестве Г. Грасса таким экскурсом в далекую историю, с элементами фантазмагии и гротеска становится роман «Встреча в Тельgte», где писатель пересматривает не только события Тридцатилетней войны, но и переоценивает фигуры наиболее известных немецких писателей.

Художественная реконструкция прошлого автобиографического и прошлого «большой истории» - одна из существенных атрибутов послевоенной немецкой литературы. Она составляет основное содержание творчества Гюнтера Грасса. Документальная фактура, которой насыщен непосредственно роман «Мое столетие», не только позволяет автору создавать необходимый исторический «антураж»: она трансформируется в короткие жизненные истории, которые обладают предельной силой убедительности. Чем крупнее пространственно-временной и психологический план вплоть до деталей, вымышленных имен, вплоть до бытовых реалий, тем более замаскированной является мировоззренческая позиция самого автора и тем более значимой предстает сила художественного, конкретно-образного слова.

Своеобразие художественной манеры Грасса в «Моем столетии» заключается в органичном соединении документальных реалий и жизненных историй. Персонажи словно не подозревают о судьбоносности дат, в которые случаются с ними те или иные события. Достаточно обратить внимание на то, какими житейскими, бытовыми событиями заполняет автор столь знаковые - впоследствии, с точки зрения еще не сбывшегося для персонажа будущего - вехи, как 1900 (рубеж столетий), 1901 (начало нового века), 1918 (трагическое поражение Германии в Первой мировой войне), 1933 (начало диктатуры Гитлера), 1945 (капитуляция Германии).

Так, в главе «1900» представлены проникнутые оптимизмом впечатления

рассказчика, участника боевых действий в Китае: это и бравый вид немецких войск, и соответствующая ему речь кайзера, в буквальном смысле блиставшего шлемом на солнце, и неожиданно вторгшаяся тема «германцев» - примеры Аттилы и гуннов в зажигательной речи императора. Ничего, кажется, не предвещает катастрофы предстоящих мировых войн.

В главе «1901» и вовсе отсутствует событийная динамика: рассказчик описывает содержимое лотков «блошиного» рынка, перечисляет старье, в котором он любит рыться. Переживания его далеки от актуальных тревог времени – и только в финале этой короткой главы возникает образ старой пачки писем, принадлежащей исторически и культурно значимой фигуре Германии первой половины XX столетия – поэтессе Эльзе Ласкер-Шюлер (1869-1945). В этом эпизоде проявляются знаки будущего, в том числе и нападения штурмовиков на поэтессу в 1932 году, и ее эмиграции, и смерти по пути в Палестину в 1945 году. Однако рассказчик ни одно из этих событий не упоминает – они остаются в культурном подтексте, в культурной памяти читателя, который, прочитав о письмах поэтессы к Готфриду Бенну, по замыслу Грасса, должен восстановить в своей памяти всю цепочку трагических вех биографии Эльзы Ласкер-Шюлер. При этом следует отметить, что Грасс рассчитывает на эрудированных читателей, которые либо знают о трагической судьбе Ласкер-Шюлер, либо откликнутся на имплицитный призыв автора разобраться в истоках этого сюжета и заинтересуются биографией писательницы, а затем уже сделают выводы о ее роли в данном романе. Так, в начале главы рассказчик намекает на тему поисков правды, исторической истины, не давая развернутых пояснений: «Кто ищет, тот найдет. А я всегда любил рыться в старье» [Грасс, 2009а, 10]. Найденная героем-рассказчиком на рынке-барахолке связка писем поэтессы открывает то, что «теперь всем известно» [Там же, 11] (т.е. известно подразумеваемому читателю), а именно, что эти письма, «адресованные доктору Бенну, проштемпелеванные и отправленные незадолго до ее смерти, знали всё гораздо лучше» [Там же]. Здесь Грасс балансирует между намеком и документальной истиной.

В главе «1918» дискуссия Юнгера и Ремарка о войне аранжирована бытовыми деталями (Юнгер, покупающий сигареты, Ремарк, приобретающий шелковый шарфик для жены; Ремарк, расхваливающий швейцарские сорта вин, Юнгер, предпочитающий французское доле). Грасс словно хочет подчеркнуть, что идеи, расколовшие западный мир на две части – милитаристскую и пацифистскую – рождаются в умах самых обычных людей, лишенных как демонизма, так и ореола святости. По такому же «сценарию» изображен 1933-й год – год прихода Гитлера к власти. Герои «вполуха» слушают радио, «перекусывают» в кафе, рассказчик сопровождает новость о победе Гитлера на выборах шуткой: «Ну, теперь маляр осчастливит нас как художник» [Там же, 107].

Глава «1945», казалось бы, должна быть посвящена капитуляции Рейха, однако повествуется в ней о военной командировке журналиста в Исландию, а затем в Алжир. Таким выбором событий лишь акцентируется, что война далеко не окончена. Рассказчик выражается ясно: «Очередной репортаж я написал далеко отсюда, в Алжире, где после семи лет непрекращающейся бойни война, которую вела Франция, лежала при последнем издыхании, но никак не желала закончиться. Да и что это значит: мир? Для нашего брата война так никогда и не кончалась» [Там же, 148].

Таким образом, на протяжении всего сюжета сохраняется лейтмотив неоконченной, тотальной войны, которую то тут, то там ведет человечество на протяжении всего XX столетия. Мотив «войны без конца» звучит в главе «1900», в главах о Первой мировой, во множестве глав периода 1933-1945 годов, в главе «1999» («Непрерывно шла какая-нибудь война» [Там же, 7], «брошенное в топку войны поколение» [Там же, 48], «разве мы снова ... не востребованы как солдаты?» [Там же, 143], «была война, все время война...» [Там же, 340]). Настойчивость повторения и варьирования этого мотива придает всему повествованию структуру «спирали» с постоянными возвращениями (пусть и в разных формах) к неким константам человеческого бытия.

В дальнейшем, в 1960-1990-е, личный, автобиографический контекст (знакомства самого Грасса с будущими женами, разводы, многочисленные перипетии с детьми от разных жен, политическая карьера писателя, пестрые и многообразные реалии писательского быта, его друзья и путешествия) становится все более значимым. По мере хронологического приближения к грассовскому «настоящему» ракурс авторского видения в романе «Мое столетие» становится все более субъективно-личностным, что позволяет говорить о динамике внутри композиции: документальное трансформируется в автобиографическое, и причастность писателя к знаковым событиям эпохи получает имплицитную убедительность. Так глава «1959» посвящена выходу в свет грассовского романа «Жестяной барабан»; глава «1965» - предвыборной кампании В. Брандта, в которой Грасс активно участвовал; глава «1987» посвящена поездке Грасса и его жены Уты в Калькутту; в главе «1988» Грасс от своего имени говорит об экологических проблемах Германии, в частности – о вырубке леса в Гарце; глава «1989» повествует о падении Стены и том, как это событие было встречено именно Грассом; главы «1996» и «1998» изображают обычную жизнь Грасса и его семьи: встречи с детьми, поездки, собирание грибов, застолья с друзьями. Каждая глава, посвященная непосредственно Грассу, отражает какое-либо событие в истории Германии (падение Стены, признание немецкой послевоенной литературы, политические выборы), или просто становятся иллюстрацией жизни обычного человека.

2.2.3. Сюжетно-событийная фактура

Приемом организации сюжета, характерным для Г. Грасса, является кольцевая композиция – возвращение в финале романа к истокам, к началу, своеобразное, порой в форме гротескно-фантазмагорического (как и в романе «Мое столетие», этот прием присутствует в «Фотокамере», а именно - воскресения мертвых). Роман «Мое столетие» заканчивается монологом матери

(глава «1999») – и в многочисленных деталях-реалиях, деталях-оценках и суждениях угадывается, что речь идет о матери Грасса, умершей в 1950-х годах от рака, а теперь, на пороге второго тысячелетия, повествующей о своем сыне, внуках и о мире рубежа столетий, до которого она не дожила. Воспоминание, ретроспекция как повествовательный прием сохраняет здесь свою ведущую роль. Героиня вспоминает о «мелочах» жизни, но, как писал Грасс в «Луковице памяти», именно из «мелочей», деталей, из «поднятой пуговицы», складывается неповторимая - и необратимая по последствиям – фактура жизни, жизни отдельного человека и жизни целой нации.

Первую и последнюю главы закольцовывает на мотивном уровне основная мысль автора, непосредственно переданная устами рассказчика в первой главе – мысль о том, что постоянно шла «какая-то война» («непрерывно шла какая-нибудь война» [Грасс, 2009а, 7] - «была война, всё время война с небольшими перерывами» [Там же, 340]). В последней же главе («1999») даже идиллическая картина воображаемого любования матери писателя правнуками, катающимися на скейтах, нарушается ее финальными размышлениями об угрозе войны, которая никуда не ушла из человеческой культуры и цивилизации, а лишь на время залегла «в тылу»:

«И все-таки моя дочь согласилась приехать в конце февраля. И я уже загодя радуюсь, что увижу всех своих правнуков, как они будут носиться по парку, на своих скейтах, а я буду смотреть с балкона. И еще я рада, что на подходе двухтысячный год. Посмотрим, что будет... Если только опять не начнется война... сперва там, внизу, на юге, а потом везде...» [Там же, 344]. Явно подразумеваемые в «Моем столетии» последующие события на Ближнем Востоке (война между Ираком и Ираном, революционные волнения в Ливии и Египте) лишь подтверждают горестные предзнаменования Г. Грасса в этой рубежной как для него, так и для всей немецкой и европейской литературы книге.

В главе «1999», итоговой для всего романа, мать писателя подчеркивает, что сын заставил ее говорить, чтобы компенсировать то, чего она не успела сделать

при жизни. («Мне даже до пятидесяти восьми не удалось дотянуть. А теперь, потому что он непременно желает наверстать то, что я...упустила в жизни, предстоит мой сто такой-то и такой-то день рождения.» [Там же, 338]). Потребность в компенсации вины – психологической, исторической – движет как героями, так и самим автором в его многочисленных художественных фикциях, базирующихся на автобиографическом и историческом «сырье». Значима и фраза в первой главе романа: «Я, подменяя себя самого собой самим, неизменно, из года в год при этом присутствовал» [Там же, 7].

В «Моем столетии» предельно отчетливо отрефлектирована ситуация собственной вины, которая в тех или иных формах косвенно проговаривается и в более ранних произведениях. Так в романе «Собачьи годы» (1963) еще неявные маркеры присутствия вины самого Грасса растворены во множестве повествовательных и персонажных масок. Символична финальная сцена романа «Собачьи годы»: после того как единый в трех лицах Брауксель сопровождает Вальтера Матерна (как Вергилий Данте) по подземным штольням, воочию показав пороки и ошибки немцев XX века, оба героя отправляются смывать с себя грязь и вину. При этом Грасс уже достаточно отчетливо подчеркивает, что оба героя – лишь ипостаси его исповедующегося «Я». «И оба, Тот и Другой – ибо кому еще охота величать их Браукселем и Матерном»? – я и он... Он и я, оба мы сбрасываем с себя наши подземные одеяния. Для меня и для него уже стоят наполненными ванны... Теперь и я ступаю в купель. Пусть вода нас выщелочивает... Оба мы нагишом, каждый в своей купели. И каждый отмывается в одиночку»[Грасс, 2008с, 695].

Вина за участие в коллективном избиении друга детства (в составе штурмового отряда) – один из травматичных эпизодов юности Матерна, и испытать катарсис он сможет лишь в финале романа, пройдя через символическое очищение «адам», т.е. через символическую смерть -воскресение в Шахтах Браукселя – Золоторотика, который выступает новым Вергилием по отношению к новому, принадлежащему XX столетию, грешному человеку.

Автобиографическая основа сюжета вины – искупления очевидна. Грасс неоднократно высказывался в ряде интервью о том, что посвятил осмыслению своего поступка (добровольная служба в войсках СС), т.е. своей вольной или невольной вины, все свое творчество. Право на искупление, признание и осмысление вины он считает неотъемлемым человеческим правом. «Я не хочу сравнивать теперь между собой все случаи, но в этой связи я не хочу утаивать, что было множество национал-социалистов, для которых 45-й год стал шоком, которые изменились. Я причисляю к ним и себя. Я был в «гитлерюгенд». Я был доверчив, для меня лишь в 45-м наступило прозрение, да и то частичное и медленное. Я становился другим. И это право следует признавать за каждым, без того, чтобы пуритански орать со сцены “*mea culpa*”» [Цит. по: Чугунов, 2006, 34].

Рефлексией по поводу вины и/или осознания собственной вины нарратора проникнуто большинство малых нарративов романа «Мое столетие». Это проявляется в различных «оговорках» персонажей, в отсылках к реалиям времени, в их «наивной» трактовке, как на уровне явных («Из двух бронзовых канделябров рвутся ... языки пламени,... выражая раскаяние за все злодеяния, совершенные именем немецкого народа» [Грасс, 2009а, 232]), так и на уровне неявных маркеров («Можете все это читать спокойно. Я это записывала для своих правнуков, на потом. Сегодня ведь никто не поверит, что тогда творилось здесь, в Бармбеке» [Там же, 91]). Сам Грасс о себе и собственном чувстве вины скажет позднее в романе «Луковица памяти».

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 опосредовано – на всю немецкую нацию в ситуации глубокого кризиса, выходом из которой для большинства виделась диктатура Гитлера, обещавшего политический, экономический и моральный реванш нации за поражение в Первой мировой войне. Уже в «Жестяном барабане» (1959) Грасс выбирает в качестве главного героя сознательного инфант, ребенка-карлика, сохраняющего черты детского имморализма на

протяжении всей своей взрослой жизни. Оскар Мацерат – первая психологическая маска автора и, одновременно, героя его поколения, олицетворение инфантильности нации в целом. Инфантильность нации в зеркале инфантильности героя и наоборот – предмет тщательного разбора литературоведа А. Фишера: он пишет о «наивизации», «примитивизации» героя как о приеме некой мимикрии сознания к травматической реальности, об отказе быть вовлеченным в принятие ответственных решений, об отказе от зрелой позиции свободной личности [Fischer]. Позднее, уже в «Моем столетии» Грасс возвращается к теме социально-психологической инфантильности, как своеобразному состоянию немецкой нации в годы, предшествующие приходу к власти нацистов и собственно в «эпоху нацизма». Это и игры на школьном дворе (глава «1937»): «Игры, которые мы затевали на школьном дворе, не кончались с очередным звонком, а продолжались... из перемены в перемену...Обыгрываемые события уже произошли примерно год назад...Все школьники, пылая смертельной яростью, сражались на стороне генерала Франко...Черты будущего уже явно намечаются на школьном дворе.» [Грасс, 2009а, 122]; и рассуждения за всегда в кафе по поводу прихода к власти Гитлера («1933»: «Ну, теперь маляр осчастливит нас как художник» [Там же, 107]); наконец – сцены первых факельных шествий («1933»: «Картина грозного явления природы... От нее исходила некая воля, которой хотелось повиноваться. Это был поток, который увлекал за собой» [Там же, 110]).

Тема социально-психологической инфантильности немецкой нации в «эпоху нацизма» неоднократно анализировалась как в литературе, посвященной осмыслению истоков и последствий гитлеровского тоталитаризма (Т. Адорно, В. Клемперер, Й. Вульф, Ф. Хаге, частично также в работах Й. Эхтеркалеп, Х. Кениг), так и в многочисленных работах, посвященных творчеству непосредственно Грасса (Х.Л. Арнольд, К. Мюллер-Швефе, Г. Кепль-Кауфманн, А.В. Добряшкина, А. Фишер). Так инфантильность нации в зеркале инфантильности героя и наоборот – предмет тщательного разбора

литературоведа А. Фишера: он пишет о «наивизации», «примитивизации» Оскара Мацерата («Жестяной барабан») как о приеме некой мимикрии сознания к травматической реальности, об отказе быть вовлеченным в принятие ответственных решений, об отказе от зрелой позиции свободной личности [Fischer, 34].

2.2.4. Персонажи исторические и вымышленные: история как фикция, фикция как история

В литературном наследии Грасса нет ни одного произведения, которое так или иначе не связывало бы судьбы вымышленных персонажей самого обыденного масштаба (так называемых *Kleinbürger*) с событиями-вехами, поворотными для Германии: поджог Рейхстага, Хрустальная ночь, приход Гитлера к власти, поражение под Сталинградом, гибель немецкого суперлайнера «Вильгельм Густлофф», капитуляция Германии, разделение Германии на оккупационные зоны, падение Берлинской стены, объединение Германии и т.д. Рассматривать Историю как вымысел, как сферу воображения историографов предлагали, в частности, такие ученые, как, например, методолог историографии Х. Уайт, исследователи А.Ассманн и Г.Фриз. Концепция истории как вымысла перекликается с авангардистскими и постмодернистскими опытами уничтожения истории как связной, инициированной осмысленными действиями конкретных лиц цепи событий, меняющих ландшафт реальности.

Место художественного историзма Грасса в этом контексте – срединное. С одной стороны, он признает – всей логикой своей прозы – воображаемую природу любой «хроники» (ср. в «Собачьих годах» образ штолен, где анонимные хроникеры под предводительством Браукселя, постоянно меняющего свой облик, записывают ход событий). С другой стороны, он понимает, что часть вымышленных напластований имеет субъективно-психологическую природу: это результат работы сознания и, прежде всего, бессознательного по забвению

травмирующей правды прошлого, следствием чего становится сознательное или же бессознательное искажение исторической реальности. Цель Грасса – не допустить такого забвения и, соответственно, искажения.

Роман «Мое столетие» выстроен именно в логике такого амбивалентного движения мысли: расчистить сознание от напластований «мифологизма», одновременно признав неизбежность такового в рецепции Истории индивидом и коллективом. И в этом аспекте важное место в романе «Мое столетие» занимает вымышленный диалог Ремарка и Юнгера, то есть вымышленная ситуация, в которую оказываются поставлены исторические персонажи. Этот диалог становится своеобразным ключом к пониманию грассовской философии истории. При этом ни одна из позиций диалога целиком не совпадает с мнением самого Грасса.

В период между двумя мировыми войнами существенным атрибутом немецкой культуры стала своеобразная мифологизация и даже сокращение «героизма поражения», что тоже косвенно готовило почву для нацизма. Поэтому Грасс развенчивает не только нацистские, но и квазинацистские мифы, сыгравшие свою роль в становлении Третьего Рейха в Германии. В частности это поэтизация «героизма поражения», своеобразная философия войны и техники, которая во многом перекликается с итальянской футуристической апологией войны. Один из ярких и неоднозначных носителей немецкой национальной «мифологии» – Эрнст Юнгер. Вымышленная автором беседа Ремарка – представителя литературы «потерянного поколения», полностью отринувшего идеал «героизма», – и Юнгера, изображена в главах «1915», «1916», «1917», «1918».

И Ремарка, и Юнгера, и Грасса объединяет то биографическое обстоятельство, что они добровольцами отправились на фронт и получили опыт познания смерти в непосредственном приближении, однако выводы, к которым они приходят в результате опыта войны, совершенно различны. Добавим, что при всей антагонистичности, позиция Грасса – Ремарка (пацифистская) и позиция Юнгера (героико-трагическая) имели большое количество сторонников, в том

числе и в 1960-70-е годы.

Чтобы рассмотреть суть дискуссии двух столь идеологически разных персонажей, следует подробнее остановиться на философии войны и техники Э. Юнгера, отображенной им как в документально-художественных произведениях (например «В стальных грозах», 1920), так и в многочисленных теоретических работах («Тотальная мобилизация», 1930; «Рабочий: Господство и гештальт», 1932; «О совершенстве техники», 1940 и др.). Идейная позиция Э.Юнгера в целом оценивается в современной историографии как позиция «консервативной революции» (термин немецкого историка А.Молера, вошедший в научный обиход после выхода в 1949 году его книги «Консервативная революция в Германии»).

«Технический» взгляд на современность, осознание роли человека как «рабочего» в процессе освоения техники, а войны – как предельного воплощения принципа техники – отличает не только философию Юнгера, но во многом перекликается с идеями М. Хайдеггера, К. Ясперса, В. Беньямина [Беньямин, 2004в, 359-376]. Юнгер имеет и собственные идеологические позиции, не совпадающие ни с левой критикой, ни с экзистенциализмом, среди которых – элементы расовой доктрины («ариософии»), понимание «нации» как особого душевного состояния и отдельной империи, выходящей за пределы национального государства («духовное пространство нации»), восстановление фундаментальных ценностей, нисходящих «сверху» и объединяющих нацию, предсказание конца либерализма и демократии.

Спор о существовании войны в грассовском «Моем столетии» ведется – явно и неявно – в главах, обозначенных годами «1914», «1915», «1916», «1917» и «1918», где Грасс изображает придуманную им сцену общения Юнгера и Ремарка с молодой журналисткой из Швейцарии, которой те дарят в финале встречи свои книги – с идеологически противостоящими друг другу автографами.

Юнгер подписывает свою книгу «В стальных грозах»: «Нашей храброй девочке» - и в этой вымышленной фразе звучит все существо позиции этого

писателя, поставившего мужество в основу своей философии. Ремарк подписывает «На западном фронте без перемен»: «Как из солдат получают убийцы». Рассматривать войну как человекоубийство, свершающееся не только на поле сражения, но и медленно довершающееся в послевоенной депрессии «потерянного поколения» - такова принципиальная позиция Ремарка, проявившаяся в его классических произведениях «На Западном фронте без перемен», «Три товарища», «Триумфальная арка», «Черный обелиск» и др.

Словно вторя хронологии Первой мировой войны, Грасс размещает диалоги Ремарка и Юнгера в главы с 1914 по 1918 гг. [Грасс, 2009а, 46-63] Пять глав условно соответствуют пяти годам войны, в оценке которой оппоненты имеют кардинально разные позиции. Действие самого разговора отнесено к 1960-м годам. Юнгер уже в первой беседе в патетических тонах высказывается о «великих впечатлениях фронтовой дружбы, которую может оборвать лишь смерть» [Там же, 48], в то время как Ремарк причисляет себя к поколению «живых покойников» [Там же]. Оба они «всячески давали понять» журналистке, организовавшей встречу, «что по всем вопросам войны придерживаются несхожего мнения, исповедуют противоположный стиль и вообще являются выходцами из разных лагерей» [Там же, 49]. После обсуждения особенности устройства и материала германского шлема, а также видов немецкой и английской взрывчатки собеседники, наконец, переходят к прямой оценке событий того далекого прошлого.

«- И однако же, - промолвил господин Юнгер, - нам всем были присущи и некий элемент, который подчеркивал и наполнял духовным содержанием дикость войны, и осязаемая радость от сознания опасности, и рыцарская готовность принять бой. Да, могу смело сказать: с ходом времени в огне этой непрекращающейся битвы выплавлялся все более чистый, все более отважный воинский дух» [Там же, 54]. В ответ на эту военно-романтическую реплику Ремарк отвечает с мрачным сарказмом:

«- Да полно вам, Юнгер, вы рассуждаете как гордый всадник. Этот

фронтальной сброд в сапогах не по размеру и с присыпанным землей сердцем слишком озверел. В одном вы правы: робости они больше не ведали. Но смертельный страх – он присутствовал всегда» [Там же, 54-55]. То, что Юнгер воспринимает как собственно героизм, Ремарк оценивает как умение «убивать по приказу».

В обсуждении газовых атак оба героя выказывают техническую осведомленность (из своего опыта и опыта очевидцев), однако если Юнгер проявляет спокойную обстоятельность в описании действия и свойств газового оружия, Ремарк не может сдержать слов проклятий и сострадания в адрес мучительно погибавших солдат (глава «1917») [Там же, 58-59]. В главе, завершающей эту вымышленную сцену общения двух писателей, звучит идея Ремарка о том, что Германия была побеждена в той войне «в любом отношении» [Там же], а Юнгер выдвигает мысль о том, что это поражение было не бессмысленным («павшие по меньшей мере знали, ради чего они пали» [Там же, 62]). Однако ответа на вопрос «так ради чего же» [Там же] (таков риторический вопрос Ремарка) в финале не последовало. Остаются открытыми и вопрос оценки исторической вины немцев в Первой мировой, и вопрос подлинности ценностей романтического героизма, которые разделяет Юнгер. Читателю предлагается самому сделать выводы из данного разговора пацифиста и милитариста.

Учитывая изложенные выше позиции «за» и «против» войны, следует подчеркнуть, что позиция самого Грасса, хотя и не выражена явно в «Моем столетии», но может быть реконструирована из косвенных оценок событий самими персонажами, причем из совокупности этих оценок «вычитывается» безусловный пацифизм грассовской концепции. Эта позиция однозначно пацифистская. Грасс не разделяет постмодернистские взгляды на историю как плюралистический и многоальтернативный коллаж свидетельств, из которых нельзя вывести никакой однозначной позиции. Заданная им категория ответственности подразумевает необходимость четкой оценки.

Отклик на ситуацию послевоенной Германии в главе «1919» дает

вымышленный анонимный персонаж – женщина, работавшая в тылу, встретившая мужа-калеку с войны и потерявшая в голодное военное время двух дочерей (их «унес грипп» [Там же, 63-65]). Портрет эпохи создается посредством описания бытовых, повседневных черт жизни «маленького человека». Монолог безвестной героини полон разговорных интонаций, в нем – отрицание того урапатриотического пафоса, которым изобиловали официальные газеты. Она ведет внутренний диалог с победителями в этой войне – и выражает точку зрения мирного жителя, не желавшего ни войны, ни ее трагических последствий:

«Они чего, они ведь сплошь все выиграли войну. Благодаря банку. Взгляните хотя бы на этого, который с «братолином». «Братолин» - это, по идее, готовый фарш для котлет. Он загреб миллионы. А была это просто какая-то сечка из всякой всячины. Кукуруза там, горох, брюква. И в колбасу ее клали. И вот теперь эти фальсификаторы кричат, что мы, так называемый отечественный фронт, короче все, кто недостаточно лихо выпускал гранаты, и еще женщины коварно нанесли нашим солдатам удар сзади... кинжал в спину... Мир, скажете? Тут я могу лишь горько улыбнуться. Насчет мира-то. Они ведь и по сей день стреляют. А у нас и по сей день брюква... А теперь, когда Вильгельм задал стрекача со всеми своими сокровищами,... получается, что это мы, в тылу, да еще кинжалом, да еще трусливо, в спину...» [Там же]

Использование вымышленных персонажей в реконструкции реальных событий, в том числе исторически запротокколированных (равно как и помещение исторических персонажей в вымышленные ситуации), – прием, давно известный в литературе и трансформировавшийся по мере развития исторического сознания общества, а также психологизма, прошедшего путь от «антипсихологизма в эпосе» [Лосев, 12], от «абстрактного психологизма» средневековой христианской и классицистической эстетики» [Лихачев, 36] до реалистического психологизма с его тонкой личностной нюансировкой. Уже античная литература вовлекала документальные события в свой художественный материал: Аристофан, как известно, в своих комедиях живо откликался на события Пелопонесской войны, а

Демосфен строил свои речи как актуальный отклик на события войны с Македонской монархией, гиперболизируя и шаржируя, в частности, отрицательные черты исторического Филиппа II Македонского (откуда пошел сатирический жанр – «филиппика»). Уже в античной поэтике использовались приемы гротескного изображения, гиперболизации, сатирических шаржей прототипов (Аристофан «Лягушки», Плутарх «Сравнительные жизнеописания»). Французский классицизм активно привлекал материал римской истории, меняя коллизии и преподнося их в духе противостояния общего индивидуальному, а государственного – частному, что было более чем востребовано эпохой формирования абсолютизма. Реалистическая поэтика допускала возможности несовпадения исторического прототипа и художественного персонажа, что непременно было обусловлено художественной задачей: таковы опыты трансформации ключевых фигур 1812 года Л. Толстым. Его Наполеон и Кутузов полностью подчинены авторской концепции фатального историзма.

Таким образом, традиция литературной переработки истории в аспекте авторского видения существовала задолго до Грасса. Стоит подчеркнуть, что его обращение с историографическим материалом следует двум выработанным им самим тенденциям: реалистической и, параллельно, модернистской (в аспекте модернистского гротеска). В немецкой модернистской традиции Грассу особенно близок художественный подход А. Деблина (его романы «Валленштайн», «Три прыжка Ван Луны», «Гамлет, или Долгая ночь подходит к концу»), а также Б. Брехта (поэтика очуждения), Л. Фейхтвангера, Т. Манна. Своим «учителем» в литературе Грасс в своей «Луковице памяти» назовет А. Деблина. В сравнении с Т. Манном Грасс документальнее в деталях и резче в гротеске, при этом оба писателя синтезируют реалистический и модернистский подходы, т.е. диалектически переплетают объективный историзм и смелую авторскую фантазию, демифологизируя прошлое (ср. Т. Манн «Доктор Фаустус», «Волшебная гора», «Иосиф и его братья»). Л. Фейхтвангер близок Грассу в реалистической подаче материала, в понимании сложной природы исторического вымысла (ср. роман

«Лже-Нерон», эссе Фейхтвангера «Дом Дездемоны, или Мощь и границы исторической художественной литературы»).

История в «Моем столетии» Грасса, таким образом, как уже демонстрировалось выше, базируется на бытописании мелких, на первый взгляд незначительных событий повседневности, а также на присутствии как конкретных исторических лиц, так и вымышленных персонажей которые, тем не менее, определяют ментальный и документальный ландшафт эпохи.

2.2.5. Повествовательные маски автора: очуждение авторского «Я» в «чужих» нарративах

Особенность таланта Грасса состоит в способности выявить смысл большой истории через малые нарративы – истории почтальона, прачки, рядового Вермахта, школьника и пр. При этом сохраняется доминирующая мировоззренческая установка Грасса на реконструкцию прошлого и предостережение для будущего. Авторское «я» постоянно маскируется, прячется за чужие истории, подобно тому как, например, в романе М. Фриша «Назову себя Гантенбайн» («Es name ich Gantenbein», 1969) рассказчик попеременно переодевается то в Гантенбайна, то в Эндерлина, то в самого автора, а героев меняет местами друг с другом. Однако художественный смысл этого приема ускользающего, дистанцирующегося нарратора, препоручения повествования многочисленным персонажам, историческим или вымышленным, поименованным или анонимным, у Грасса иной, чем у экспериментирующего с метаповествованием и предвосхищающего поэтику постмодернистского романа М. Фриша.

Грасс использует художественные возможности «чужих» нарративов от лица вымышленных героев-рассказчиков как в реалистическом, так и в модернистском ключе. В первом случае устная повествовательная манера

нарраторов служит цели создания стилового и психологического портрета, а соответственно, и реконструкции мировоззренческой позиции, которая определяет оценочную модальность переживания истории. Во втором случае осуществляется гипотетическое моделирование речевого поведения и взглядов исторических персон (как, например, в воссоздании образов кайзера, Гитлера, Эрнста Юнгера, Эриха Марии Ремарка). Здесь Грасс достигает определенной степени авторской мифологизации истории.

Смысл полифонического повествования в «Моем столетии» состоит в создании коллективного, полисубъектного, полистилового портрета нации. Грасс творит историю повседневности, в которой события «большой Истории» отображаются в форме бытовых, ментальных, психологических микроизменений и тем самым создают ощущение подлинной исторической правды. Стратегия «маскировки», ухода от доминирования «Я» отчасти может быть соотнесена с полифонической поэтикой Достоевского, как она была описана М.М. Бахтиным [Бахтин, 1972]. В рамках такого подхода автор дает возможность высказаться многочисленным персонажам в рамках конкретного сюжета. В романе им отведена роль не столько идеологов, сколько рассказчиков, очевидцев катаклизмов и бытовых, заурядных событий, наполнивших каждый год XX века. С одной стороны – достоверность повествования, с другой стороны – отход от принятых методологий исторического исследования достигаются за счет расщепления «большой» истории на личные нарративы очевидцев, среди которых большинство – представители той непубличной, неполитизированной части нации, которая словно бы и не подозревает о своей сопричастности истории.

Такое построение текста на основе коллажа «малых» нарративов, с одной стороны, создает эффект своеобразной маскировки авторской позиции, а с другой стороны, достаточно подчеркнуто обнажает прием псевдо-маскировки, с помощью которого авторская позиция выявляется более отчетливо. При всем внешнем полифонизме голосов персонажей «перст указующий» [Там же] автора чувствуется повсюду, причем значительно отчетливее, чем у Достоевского. Сам

выбор носителей частных правд, нарраторов, их точек зрения и мировоззренческих позиций безусловно подчинен выражению авторской позиции самого Грасса. Среди грассовских нарраторов нет ни одного убежденного нациста, ни одного носителя квазинацистских взглядов, ни одного полемически настроенного по отношению к Грассу героя, всерьез и критически оценивающего авторскую позицию. «Господи, ну что вы хотите от меня еще услышать? Вы... и без того все прекрасно знаете. Правду? Я и так уже сказал все, что мог» [Грасс, 2009а, 70]. Подобными фразами как четкими маркерами авторской позиции нередко начинается та или иная глава романа.

Манера повествования воспроизводит стилистические, социальные, психологические особенности каждого отдельного нарратора, что задано художественной манерой самого Грасса. (Например, продажа завода «Опель» глазами простого рабочего: «И вдруг мы прям все как один стали американцами. Они, значица, это самое, нас просто на корню скупили» [Там же, 94]). В выборе в качестве рассказчиков «непрофессиональных» нарраторов сказывается общая тенденция современной литературы, повторяющей виток послевоенного «неореализма», к подлинности, к избавлению от орнаментальности, иллюзорного приукрашивания, утопизма модернистской и массовой культуры, к общей установке на антириторизм (ср. итальянский неореализм, документализм французской «новой волны», «новое немецкое» кино, «вещизм» во французском новом романе, «арте повера» в итальянском изобразительном искусстве и т.п.).

Своеобразие художественной манеры Грасса в «Моем столетии» заключается и в органичном соединении документальных реалий и вымышленных житейских историй. Автор создает пестрый коллаж эпизодов, заполняющих каждую клеточку хроникального «пазла» XX столетия. Особенный интерес в этой связи вызывает преднамеренное создание Грассом впечатления того, что «говорящие» персонажи словно не подозревают о судьбоносности дат, в которые случаются с ними те или иные события. Они пребывают в неведении относительно будущего, в то время как автор, сплетая полифоническое,

полисубъектное повествование, напротив, обозревает логику всего исторического процесса столетия, и эта логика диктует композицию фрагментов.

Грасс использует ироническое очуждение: эпохальные даты раскрывает через подчеркнуто неприметное и малозначимое (вплоть до создания комического эффекта), но сама символика даты и упоминание – иногда вскользь – тех реалий, которые в будущем изменят облик страны и мира, создает глубинную семантику событийного плана, причем в контексте собственно грассовского мировоззрения.

Так, например, глава «1902» содержит рассказ некоего поклонника шляпной моды о предмете своего пристрастия. Динамика истории изображена здесь сквозь намеренно уменьшенный масштаб темы. Упомянутая мимоходом ссылка на оптимистический лозунг из газет («решительно во всем был объявлен прогресс» [Там же, 12]) откликается комично: рассказчик оценивает прогресс переменами в фасонах шляп. «В ту пору все было внове. Так, например, единая государственная почта выпустила в обращение единые марки, на которых в профиль была изображена богиня Германия с закованной в латы грудью. И поскольку решительно во всем был объявлен прогресс, многие носители соломенных шляп с любопытством ожидали, что будет дальше» [Там же].

На фоне этих вполне милых и обыденных пристрастий выглядит мрачным предзнаменованием упоминание будущего идола нацистской Германии – богини Германии, изображенной на марках выпуска 1902 года. В этом образе «прочитывается» предвестие трагического будущего Германии в XX веке.

На приеме очуждения выстроен, например, и повествовательный рисунок главы «1989», где эпохальное для немцев событие – разрушение Берлинской стены, воссоединение Западной и Восточной Германии – перемежается наблюдениями рассказчика за происходящим (в данном случае он явно автобиографичен, без маскирующих опосредований: «Новость по авторadio, хотя и с опозданием, достигла наших ушей, и тогда я ... от радости и испуга завопил: «С ума сойти!», после чего утонул в мыслях о будущем и о прошлом, как и Ута,

которая вела машину» [Там же, 300] - *Ута, жена Г.Грасса* с 1979 года) с разговором о зимних автопокрышках. («Оба обсуждали проблему замены покрышек, ... знакомый бросил беглый взгляд на беззвучный экран, ... где ...молодые люди карабкались на Стену, садились на нее верхом, а пограничная полиция празднично наблюдала за этими невинными развлечениями... Потом снова возобновили прерванный разговор про скверные летние покрышки и недостающие зимние» [Там же, 301-302]).

Каждая фраза в приведенных выше пассажах может быть прочитана с двух точек зрения – точки зрения рассказчика (ограниченный кругозор на тот момент времени) и точки зрения автора и подразумеваемого им читателя во временной позиции рубежа XX и XXI столетий. Эффект очуждения создается за счет монтажа контекстов, а также акцентирования различного объема знаний персонажа, автора и воображаемого читателя: персонаж ограничен перспективой настоящего, он существует синхронно своей эпохе, а автор (и в подтексте – подразумеваемый им читатель) оценивает изображаемое с позиции «будущего» этого персонажа, он знает неизмеримо больше, его исторический кругозор углублен.

2.2.6. Опыт субъективно-авторской реконструкции исторических событий в романе «Мое столетие» как воплощение грассовской философии истории

Сегодня субъективно-личностный элемент в интерпретации исторических событий допустим даже применительно к научной историографии. В современном научном дискурсе признается право историка на личностную субъективность. Историк, согласно воззрениям постклассической историографии, реконструирует не столько «объективную истину» истории, личности или культурного явления, сколько их экзистенциальное, микросоциальное, человеческое измерение [См.: Козлова; Орлов; Савельева, Полетаев;

Сапожникова].

Данный методологический поворот обусловлен рядом принципиальных изменений в самих основаниях социогуманитарного знания рубежа XX-XXI вв. В целом они сводятся к следующим признакам:

1. Релятивизация понятия «истина» под влиянием логического позитивизма, прагматической философии, феноменологии, экзистенциализма.
2. Замена понятия «историческая истина» понятиями «истинная картина» прошлого, «историческая правда».
3. Признание за историком (и любым исследователем) субъективно-герменевтической позиции в организации интерсубъективного научного диалога [См.: Гадамер; Савельева, Полетаев].
4. Изменение статуса «факта»: от статуса эмпирической данности к творимой субъективной действительности (Л. Февр и др.).

Перечисленные критерии новой парадигмы гуманитарного знания повлияли на выбор объектов исследования: он существенно расширился за счет включения истории повседневности; в том числе, так называемой «устной» или «наивной» истории» (рассказов очевидцев, слухов, анекдотов и пр.), вероятностной, моделируемой «детской» истории и т.д. Следствием подобного методологического поворота стало изменение доминирующей модели интерпретации – от *объяснения* к *пониманию*.

Понимание – всегда субъективная герменевтическая позиция (по Г.-Г. Гадамеру). Она подразумевает использование разветвленной системы «масок» автора, мультиперспективное исследование событий, множество точек зрения. И жанровым воплощением такого подхода к истории становится у Грасса «биография» как личная «история». Предпринятый в «Моем столетии» Г. Грассом опыт субъективно-авторской реконструкции исторических событий следует трактовать как опыт создания собственной версии немецкой истории XX века.

Нельзя не согласиться с большинством исследователей (Х.-Р.Мюллер-

Швефе, Х.Л. Арнольд, Г. Кепль-Кауфманн, А. Фишер) творчества Грасса, утверждающих, что ключевая интенция Грасса как историка - это «терапия», направленная на исцеление от прошлого. Художественная философия истории (по Грассу) не задана некой догматической программой (чего, впрочем, трудно было бы ожидать от писателя со столь сложным и многоаспектным мироощущением), но подспудно кристаллизуется в художественной логике его сюжетов и образов. Грасса, прежде всего, интересует не абстрактная философия истории, а мировоззренческая позиция современников относительно ключевых событий национального прошлого, а «прикладным» аспектом истории становится задача предотвращения Третьей мировой войны. Сам автор выступает в роли борца против любых военно-националистических лозунгов, в какой бы стране они ни звучали (см. интервью «Франкфуртер Рундшау» [Grass, 1996, 156-158]).

Итак, прикладной характер его исследования истории ориентирован, в первую очередь, на духовно-терапевтические цели, поскольку, оглядываясь на историю XX века, писатель осознает, как опасны не исцеленные комплексы неполноценности, переживаемые целой нацией в ее саморефлексии и международном позиционировании.

Так, Х.-Р. Мюллер-Швефе пишет о творчестве Грасса как о «терапии непреодоленного прошлого», а грассовский роман «Жестяной барабан» обозначает как «историю болезни» (Krankenbericht) [Mueller-Schwefe, 19]. Определяющим фактором здесь, как и в других романах и автобиографиях писателя, является фокализация – т.е. перспектива, с которой ведется повествование, разворачивается «история болезни». При этом существенно, что прошлое (Vergangenheit) выступает у Грасса всегда в неразрывности «большой» и «малой» истории, коллективного и индивидуального бытия. Тем самым индивидуальная точка зрения каждого рассказчика является художественно и мировоззренчески значимой для понимания авторской «историографической» позиции.

Сложность позиции Грасса-хроникера, «секретаря эпохи» (если воспользоваться определением роли писателя как историографа, данным О. Бальзаком в предисловии к «Человеческой комедии») заключается в том, что он не выносит однозначных обвинительных приговоров участникам исторических катастроф, оставляя героям право на их человеческую правду, право на сострадание, но и не оправдывает их. Амбивалентность – определяющая черта «терапевтической» стратегии Грасса.

Вернемся к упомянутой выше точке зрения Х.-Р. Мюллера-Швеве. По мнению автора монографии «Границы языка: так называемое обценное, богохульственное и революционное у Гюнтера Грасса и Генриха Белля» (1978), Грасс в своих романах одновременно погружается в переживание событий и дистанцируется от них. И чувство вины обретается героями и рассказчиками тогда, когда дистанция «невинности» и «непричастности» преодолена [Mueller-Schwefe, 20-21]. Более того, композиционно и семантически Грасс зачастую выстраивает свои произведения так, что именно преодоление дистанции между происходящим и участником событий становится важнейшим фактором обретения зрелости как следствия обретения сопричастности. Только в личном опыте сопричастности истории, по Грассу, можно обрести подлинное ее понимание и подлинное «я».

Идеальная форма для выявления такого понимания – это форма биографии, в том числе - автобиографии, то есть субъективно-лично осмысленной «большой» Истории. Именно таковы «исцеляющие» истории, рассказанные в «Моем столетии», именно исходя из позиции рассказчика-биографа осознает свою вину и причастность к Истории Оскар Мацерат из «Жестяного барабана». Готовность рассказать собственную историю, готовность к саморефлексии и самопостижению – таковы экзистенциальные предпосылки личной историографии в художественном мире Грасса.

Х.-Р. Мюллер-Швеве так комментирует позицию Грасса: «Это перспектива нашего времени, перспектива того, что пострадало от последствий Просвещения.

Она далека от пафоса Брехта, который разоблачал общественные отношения и верил в победу разума, идеи; она далека от попытки конструировать художественный мир из разорванной предметности действительности» [Там же, 20] (*перевод мой*). Авторская позиция при этом одновременно держится на определенной дистанции от конкретной жизни и в то же время разрушает эту дистанцию, исследуя действительность в ее противоречиях.

Отчасти характерное для Грасса восприятие истории как иррационального, устрашающего потока событий – это, безусловно, результат того культурного шока, который испытала европейская цивилизация, начиная с Первой мировой войны. Не случайно Грасс называл своим учителем немецкого писателя А. Дёблина, чей экспрессионистский роман «Валленштейн» (1920) соединяет в себе ряд весьма существенных в будущей немецкой литературе XX века тенденций [Arnold, MP3 CD].

Во-первых, написан он по свежим следам впечатлений автора от фронтовых событий Первой мировой. Альфред Дёблин, медик по образованию, служил в госпитале, и уже в 1918 году начал активную работу над своим романом.

Во-вторых, документальные военные события не стали сюжетной основой романа – он повествует о Тридцатилетней войне, и это еще один излюбленный ход немецких писателей XX века, проводивших параллель между одной из крупнейших общеевропейских войн эпохи барокко и современными мировыми войнами (Б. Брехт, Г. Грасс).

Осмысление ужасов войны, ее бесчеловечности, магической, властно вовлекающей силы – феномен, ставший предметом изображения и анализа для А. Дёблина, Э. Юнгера, Э.М. Ремарка, Г. Грасса. Дёблин одним из первых сумел передать иррациональную природу войны, ее не поддающуюся рациональной рефлексии метафизику, к которой позже обратились в своем творчестве столь разные идеологически авторы, как Ремарк, Грасс и Юнгер.

Позднее в своем романе «Луковица памяти» (2006) автор продолжает

искать ответы на вопросы, которыми он задается во всех своих произведениях и которые созвучны размышлениям его соотечественника, классика немецкой литературы XX столетия Томаса Манна: «Каким образом Германия, давшая миру великих просветителей и гуманистов, сформировавшая классическую систему школьного образования и педагогики, которая считалась одной из лучших в мире, пришла к национал-социализму, чьи идеи до сих пор продолжают находить сторонников среди молодых немцев?» [Хлебников, 584]. И одно из объяснений – это готовность принять данность, «не задавать вопросы», как охарактеризовал Грасс эту конформистскую позицию немцев во времена Третьего Рейха в своем романе «Луковица памяти» [Грасс, 2008в, 41-139].

2.3. «Луковица памяти»: модификация романизированной автобиографии

«Луковица памяти» - самый полный на сегодняшний день автобиографический текст Г. Грасса, включающий подробнейшее жизнеописание автора. Автобиография воссоздана в контексте стереоскопического изображения эпохи – в лицах, реалиях, идеях и смыслах, событиях эпохального и повседневного масштаба.

Сложность и художественное своеобразие этого произведения Грасса заключается в соединении целого ряда жанровых характеристик: романа о художнике (Künstlerroman), мемуаров, исповеди, документальной хроники, художественно-философского эссе. В силу столь многогранной жанровой природы роман содержит несколько уровней сюжета:

- 1) ретроспективно-исповедальный;
- 2) фактографический;
- 3) описательный.

Рассмотрим их подробнее:

2.3.1. Роль ретроспективно-исповедального начала в композиции романа «Луковица памяти»

Композиция «Луковицы памяти» подчинена принципу хронологической и тематико-биографической связанности. Повествователь следует за собственной жизнью линейно, однако постоянно отвлекается на отступления, ретро- и проспективные вставки, сравнивая себя в настоящем с самим собой в прошлом. В центре повествования – не просто автобиография, но опосредованно – собственная судьба как судьба «обобщенного» человека.

В главе «Как я стал курильщиком» Грасс подробно останавливается на эстетических и политических дискуссиях 1950-1960-х в Европе и США. Он последовательно восстанавливает ключевые настроения и даже черты художественной моды тех лет. Это, в частности, и новое увлечение экзистенциализмом, «импортированное» молодыми и бунтарски настроенными молодыми немцами ФРГ из Франции [Грасс, 2008в, 380-381]. Экзистенциалистское мировоззрение, представлявшее человека «либо на распутье, либо на краю пропасти», было созвучно молодежи, пережившей «темные времена» [Там же, 381]. Эсхатологизм, как пишет Грасс, находили его современники и в произведениях поэта-экспрессиониста Г. Бенна, и в философии М. Хайдеггера. Однако особенный интерес Грасса вызывал спор между «авангардными» художниками, в частности американскими экспрессионистами и абстракционистами, а также акционистами (в том числе левым немецким акционистом Йозефом Бойсом) – и художниками, стремившимися не деконструировать реальность и личность, а созидать новый образ человека.

Рассуждения об эстетических и политических дискуссиях 1960-х годов в Европе и США осуществляются у Г. Грасса в аспекте антропологической проблематики. Проблема сущности человека, по Грассу, неустранима из сферы искусства. Именно поэтому воссоздание собственного психологического, эстетического, бытового «я» становится в «Луковице памяти» главной задачей Г.

Грасса.

Писатель идет на смелый антропологический эксперимент: он на уровне ретроспекции анализирует себя, свое душевное состояние, свой образ мира и свои эмоции в течении долгих лет в прошлом и, параллельно, в настоящем времени. Грасс буквально «под микроскопом» исследует себя и свое развитие, интеллект, свои эмоциональные и нравственные состояния под давлением вполне конкретных обстоятельств, а именно жизни в нацистской Германии.

Метафору луковицы писатель ввел еще в свой первый роман – «Жестяной барабан» (1959), она обозначает одновременно и многослойность памяти, реконструируемой воображением, и сложность образа человека, на которого наслаиваются многочисленные «одежды» (социальные роли-маски, национальные черты, межличностные отношения). А параллельно присутствует ряд смыслов и ассоциаций, заданных образом луковицы: здесь горечь, драматизм человеческой судьбы, исторгающей слезы, будь то слезы раскаяния, сострадания или счастья.

Слезы, которые проливают посетители лукового погребка в романе «Жестяной барабан», - это их плата за конформизм, это олицетворение потребности быть человеком вопреки инстинкту социального, психологического и даже физического самосохранения, мещанскому стремлению быть как все, существовать в затверженных рамках стереотипов, которые позволяют избежать драмы, но лишают человека собственно духовного измерения. «Тут все плакали. Тут наконец-то снова все плакали. Плакали пристойно, плакали безудержно, плакали навзрыд» [Грасс, 2008а, 567]. Оскар Мацерат с помощью своего барабана возвращает многочисленным завсегдатаям погребка способность к катарсису, к очищению через погружение в себя и избавление от искусственных масок, через вбирание в себя травматического опыта войны. «Безо всякого предварительного плана я заговорил на своей жести внятным языком... И совсем не джазом было то, что играл Оскар... Я начал играть не то, что мог, а то, что постиг сердцем... Я прошел палочками по старым дорогам туда и обратно...» [Там же, 576].

В романе «Луковица памяти» образ луковицы олицетворяет работу человеческой памяти, ее многослойность, нагромождение смыслов и эмоций, повторяемость отдельных моментов и, к сожалению, потери целых эпизодов или временных отрезков. «Память ... уподобляется луковице: при чистке обнаруживаются письмена, которые можно читать – букву за буквой. Только смысл редко бывает однозначным, а письмена выполнены зеркальным шрифтом или еще как-нибудь зашифрованы» [Грасс, 2008в, 9], - так определяет Грасс «луковые смыслы» в своем автобиографическом романе-исповеди.

«Исповедальная интенция» (О.А. Джумайло) выражается в романе «Луковица памяти» повсеместно, она пронизывает сюжет как в наиболее интимных, личных переживаниях главного героя, так и в документально-историческом пласте повествования. Вопрос о смысле собственных поступков, о мотивах поведения близких, друзей, соотечественников перерастает здесь в вопрос о судьбе вещей, имен, которые неразрывно связаны с человеческой памятью.

Предельная конкретность предметного мира романа свидетельствует не только о визуально-пластическом складе художественного сознания Грасса (профессионального графика), но и о понимании им человеческого, субъективно-интимного масштаба любого события. Опыт исповедального повествования Пруста, Набокова, рефлексивного самоанализа Музиля, интровертного проникновения в «Я»-миры героев у Кафки, сложных ракурсов восприятия человека у Достоевского и Л.Н. Толстого оказали на повествование Грасса достаточно существенное влияние.

Так, исповедальность Пруста строилась на предельном приближении взгляда рассказчика к исследуемым вещам и воспоминаниям. В свое время Х. Ортега-и-Гассет, будучи одним из первых проницательных критиков романов Пруста, писал о наблюдении вещей «под микроскопом», о «новой оптике» Пруста, становящейся самоцелью: новы не тема и сюжет, а сам взгляд на вещи («Форма, время и расстояние в прозе Пруста», 1925) [Ортега-и-Гассет, 176-185].

Предельное сокращение расстояния – вот тот урок, который модернистское искусство извлекает из прозы Пруста. Р. Музиль в «Человеке без свойств» делает таким предельно близким предметом исследования интеллектуальный мир героя.

Модернистская исповедальность сегодня не представляется и без опыта русских писателей – Л. Толстого и Ф. Достоевского, которые, каждый по-своему, разрушили «красноречие» классического подхода к психологии персонажа как готового социально-исторического типа (См.: Лахманн, 2001). Они с предельной нюансировкой «разлагают на атомы внутренний мир персонажа» [Гинзбург, 31], создавая разветвленную «диалектику души» и выстраивая мир вещей вокруг персонажей в психологическом ракурсе, подчиняя его задачам хронологической атрибутики характеров.

Ход исповедальной рефлексии Грасса также постоянно ориентируется на осязаемую конкретику реалий:

«Остался ли радиоприемник на нашем буфете? Кто слушает его, какую ловит волну? Что произошло с маминим застекленным шкафом, который, по сути дела, был моим? Кто листает теперь мои альбомы, полное собрание репродукций, полученных на сигаретные талоны и аккуратным образом вклеенных на отведенные места?» [Грасс, 2008в, 303]. Либо: «Чаще всего мои воспоминания отталкиваются от каких-либо определенных вещей, от которых, скажем, на коленях ноют давние ссадины или во рту возникает тошнотворный привкус гари: кафельная печка... Стойки для выбивания ковров на заднем дворе... Туалет на промежуточной площадке между лестничными маршами и двумя этажами... Чемодан, найденный на чердаке... Кусок янтаря величиной с голубиное яйцо» [Там же, 11].

«Фотографическая точность» фиксации предметных впечатлений, реалий эпохи осознается самим рассказчиком и неоднократно им подчеркивается. Им движет стремление запечатлеть отпечатки времени в предельной достоверности, вещественной близости, в тесном контакте воспринимающего сознания и бытия.

При этом рассказчик непрестанно акцентирует внимание на том, насколько сложно быть «точным», объективным, указывая на субъективность работы памяти и бессознательного. Так, рассказывая о случае кражи продуктов в лагере военнопленных одним из «своих» и последовавшей затем экзекуции (1944 г.), Грасс комментирует собственный рассказ так: «Вроде бы я до сих пор вижу кровавые рубцы на коже, но, возможно, эта картина нарисовалась задним числом, ибо такие эпизоды, превратившись в многократно рассказанную историю, начинают жить собственной жизнью, обрастая красочными подробностями» [Там же, 223].

Диалектика исповедальности осмысляется автором с первых страниц романа: «В настоящем или прошлом всегда есть соблазн спрятаться за местоимение третьего лица: когда ему было двенадцать лет, а он все еще любил сидеть на коленях у матери, началось и закончилось нечто. Есть ли точная дата у начала и конца?» [Там же, 7].

Исток, перипетии, диалектика и итог собственной неоконченной жизни – предмет, становящийся для писателя главной задачей автобиографического повествования.

Полифоническая стратегия Грасса выражена в том, что при осмыслении прошлого общего и прошлого собственного он соединяет три плана событий одновременно: отстраняется от собственного прошлого «я» («Я уже в годах, он – бессовестно юн» [Там же, 59]), идентифицирует себя с ним («То, чего он не стыдится и что не жжет его позором, приходится искупать мне, связанному с ним более чем родственными узами» [Там же, 60]) и смотрит на собственное «Я» в прошлом со стороны («Повзрослевшему путешественнику...кажется, что его юный двойник витает где-то далеко-далеко. Даже если его сейчас окликнуть, он вряд ли отзовется» [Там же, 61]). Гибкость, переменчивость человеческого характера становятся у Грасса объектом критики. «Безоговорочное доверие» - этой формулой обозначена позиция поколения, воодушевленно слушавшего сводки и штурмовавшего врага [Там же, 109]. При этом важно, что критика

некоего «Другого», по законам автобиографического жанра, трансформируется у автора в самокритику и самоисследование.

2.3.2. Память как символический фокус реконструкции личного и коллективно-национального бытия

Выше мы уже касались проблемы восприятия субъективного времени Грассом в его произведениях («Мое столетие», романы «данцигской трилогии», «Траектория краба», «Фотокамера»). Память предстает у автора универсальным инструментом осмысления себя в мире и мира сквозь призму своего сознания. Цепочка операций «дистанцирование – идентификация – снова дистанцирование» в «Луковице памяти» предоставляет и рассказчику, и читателю возможность менять позицию восприятия и искать ответы на исповедальные вопросы рассказчика.

Кроме того, рассказчик проводит границы между «Я», синхронным описываемому опыту, «Я» зрелым, «Я»-повествующим, пребывающим по отношению к собственному прошлому на расстоянии – временном, житейском, экзистенциальном (ср.: замечание о неспособности юного Гюнтера на фронте вместить и осмыслить трагические наблюдения: «Собиратель живых картин видит больше, чем может вместить в себя» [Там же, 160]). Необходимость дистанции – условие всякого ретроспективного повествования, и в «Луковице памяти» она наделяется еще и историческим масштабом: это не только психологическая дистанция между разными моментами становления личности героя-рассказчика, но и эпическая дистанция объективного взгляда на историю.

Положение простака, наивного, инфантильного участника событий, смысл которых видится ему лишь во внешних отражениях – например, в мифологизирующем антураже и декорациях официальной пропаганды, - таково положение не только рассказчика, но и большинства его современников,

неспособных в силу возраста и юношеского максимализма осознать всю сложность происходящего.

Отсюда и использование Грассом приема смены грамматического лица в повествовании («Я» - «Он»). Дистанция с собой прошлым, позиция соглядатая собственной жизни – позиция художественная и психотерапевтическая одновременно. Данный прием вообще характерен для исповедального повествования. Парадокс узнавания себя в моментах уже отошедшего в прошлое существования был осмыслен еще Августином (его легендарная «Confessiones»: «Разве не перешел я, подвигаясь к нынешнему времени, от младенчества к детству? Или, вернее, оно пришло ко мне и сменило младенчество. Младенчество не исчезло – куда оно ушло? И все-таки его уже не было. Я был уже не младенцем, который не может произнести слова, а мальчиком, который говорит, был я» [Августин, 13]), одним из первых, кто разрабатывал категорию субъективного времени-памяти.

У Грасса смена «Я» на «Он» сигнализирует об осознании «Я» в прошлом как Другого, как уже состоявшейся и преодоленной стадии становления личности. Наиболее наглядно эта смена повествовательной перспективы реализуется при реконструкции Грассом собственной юности, личной эпохи незрелости. Именно так описано состояние «неузнавания» себя в юном рядовом из войск СС, «бесцельно плутающем солдате» [Грасс, 2008в, 179], которого Грасс включает в более широкое «немецкое» интертекстуальное пространство:

«Что же я вижу, разглядывая при свете полумесяца одинокого рядового мотопехоты, являющегося как бы **ранним изданием нынешнего, уже пожилого человека?**

Он выглядит так, будто сбежал из сказок братьев Гримм. Вот-вот заплачет. Ему совсем не нравится история, в которую он попал. Ему хотелось бы **походить на заглавного персонажа из книги Гриммельсгаузена**, героя столь близкого, что он почти осязаем. Он и впрямь немножко похож на этого героя,

которому мир представлялся сумасшедшим домом, состоявшим из целого лабиринта углов и коридоров; выбраться оттуда можно лишь при помощи чернил и пера, да еще под каким-нибудь диковинным именем, вроде Напеременуускор. Вот еще уловка, которая оправдывала себя еще со школьных времен: сочинительство помогает выжить.

А пока все, что происходит дальше, имеет своей питательной средой лишь предположения. **Ему хочется примерить на себя ту или иную роль, я же вижу только бесцельно блуждающего солдатака»** [Там же, 179].

Сравнение себя в юности с героями сказок, которые, по закону жанра, должны преодолеть цепь испытаний, или с протагонистом-рассказчиком Симплициссимусом, простаком из эпохи Тридцатилетней войны, не случайно.

Неспособность охватить смысл происходящего превращает для юного героя мир в «сумасшедший дом», однако эта гротескная метафора юного воображения имеет и другую, символизирующую функцию. В положении инфантильных взрослых оказалась вся немецкая нация, поддавшаяся – в эпоху сокрушительной депрессии – мифологическому обаянию Вождя и декламируемого им идеала сильной Германии, которая «превыше всего». Самоутверждение «маленького человека» через приобщение к массовому мифу о мощной нации стало той ловушкой, которой не избежало абсолютное большинство современников «блуждающего солдатака».

Терапевтическая роль сочинительства, придание символических смыслов индивидуально-субъективному, фрагментарному, но под пером эпического автора одновременно и единому полотну истории – один из значимых лейтмотивов романа «Луковица памяти». Способность увидеть себя как «Другого», а коллективное бытие своего народа как эпически дистанцированное полотно Истории превращают «Луковицу памяти» из автобиографического документа в документ эпохи.

Позиция дистанцирования реализована в романе не только с помощью

смены повествовательной перспективы, но и при помощи метафор отстраненного визуального изображения – фотокамеры, кинокамеры, видеоискателя (ср. роман «Фотокамера»). Так, например, Грасс пишет о прошлом: «Это время похоже на не поддающийся датировке кинофильм, склеенный из различных эпизодов, которые прокручиваются то замедленно, то в ускоренном темпе, пленка движется назад, потом снова вперед, лента постоянно рвется, превращается в совсем другой кинофильм, с новыми персонажами и иными, случайными событиями» [Там же, 158].

Метафоры таких операций, как монтажная склейка, обрыв киноленты, поворот кинокамеры и т.п. (об этом свидетельствуют отдельные комментарии, образующие основной пласт метаповествования и обнажающие саморефлексию повествователя; например, «Тут фильм обрывается. Сколько бы я ни пытался склеить обрывки и запустить ленту снова, получается невнятный калейдоскоп» [Там же, 159]) символизируют трудную работу памяти по «разматыванию жизни», по наделению каждого момента бытия смыслом. Рассказчику то удастся «склеить» фрагменты прошлого в цельные куски киноленты памяти, то он констатирует неспособность увидеть целостность происходившего или же отказывается наделять целостностью и смыслом то, что абсурдно (смерть, насилие, жестокость, страх).

Для рецепции книги «Луковица памяти» важно понимание амбивалентной концепции «Я» Грасса: то, что не мог понять и выявить в смысловых взаимосвязях мальчик и юноша Гюнтер, теперь эпически связывает воедино писатель Гюнтер Грасс. Писательство, акт литературной исповеди позволяет ему собрать воедино «живые картины», которые никогда не помышлявший о литературе, но влюбленный в живопись и воспринимавший мир в богатстве цвета и форм юноша поместил в хранилище своей памяти. Главы послевоенной жизни все больше и больше заполняются саморефлексией уже не по отношению к действительности, а по отношению к своей художественной работе, по ее упорядочению, выразительной компоновке (например, в предметном ряду

начинают фигурировать печатные машинки, «механические музы», которым писатель то хранил верность, то изменял («леттера», «Оливетти») [Там же, 520-524]).

У Грасса неоднозначное отношение к постмодернистским концепциям истории. Несмотря на то, что Грасс застал бурное развитие постмодернистских концепций истории и общества (Ж.-Ф. Лиотар, А. Данто, Ф. Джеймисон), он относился к ним критически. Деконструкция Истории и Истины для Грасса невозможны. Напротив, все его творчество направлено на поиск и обретение цельности, смысла, на созидание и восстановление тонких причинно-следственных связей мира личности и мира коллективного бытия, прошлого, настоящего и будущего. Так, например, в романе «Собачьи годы» Грасс иронизирует над авторами французского «нового романа», избавляющимися от «устаревших понятий» (А. Роб-Грийе) истории и персонажа, а с ними – и цельности, смысла, памяти, связи человека с родом и нацией. Уже в начале романа (I часть «Утренние смены») рассказчик Брауксель, представившись как хроникер, имеющий целую команду переписчиков, иронически ссылается на «новых романистов» («Вы действительно согласны с жанром писем или мне следует отдать предпочтение более современным формам, скажем, в духе французского «нового» романа? [Грасс, 2008с, 54]). В заключение этой части романа Брауксель снова ссылается на авторский коллектив, которому вместе с ним суждено закончить это размерное эпическое повествование, направляемое «потокм воспоминаний» [Там же, 660-694].

В грассовской «Луковице памяти» присутствует парадоксальное соединение «цельности» Истории и ее доконструкции. Следуя за хронологией войны, рассказчик отказывается дать ясную, «логичную» картину «...не знаю как пережитых ночей после развала фронта по Одру и Нейсе» [Грасс, 2008в, 172]. Он прямо говорит о невозможности вести связное повествование о том времени, прибегая к метафоре испорченной киноплёнки: «Прокрученный назад и латанный-перелатанный фильм рассказывает о них немного. Не помогают ни

ранее многоречивые пергаментные кожицы лука, ни прозрачный янтарь, сохранивший для нас доисторическое насекомое таким, будто поймано оно только сегодня» [Там же, 172-173]. Иными словами, «документальная», реалистическая логика бессильны, поэтому Грасс снова обращается к поэтике, беря в «помощники» Гриммельсгаузена («Придется вновь обратиться к Гриммельсгаузену, которого схожие перипетии научили страху» [Там же]) и Хайдеггера: оба разделенных эпохами автора выражают своей стилистикой и картиной мира отказ от рациональности, от языка классической логики. Здесь помимо интертекстуальности как апелляции к чужим текстам содержится и автоинтертекстуальность, столь характерная для «Луковицы памяти»: Грасс возвращается к собственным текстам, в частности, к произведениям «данцигской трилогии», повести «Встреча в Тельgte», роману «Мое столетие». Саморефлексия автобиографии затрагивает, как мы убеждаемся, не только первичные события (жизнь), но и жизнь вымысла, т.е. непосредственно историю творчества исповедующегося рассказчика.

2.3.3. Образ рассказчика в его корреляции с авторским «Я» в социальных, семейных, политических, профессионально-творческих связях

Поэтика автобиографического повествования диктует собственные законы репрезентации субъекта письма и субъекта действия. Их сложные отношения идентификации – перевоплощения – дистанцирования – рефлексии – критической деконструкции – и т.д. порождают особые формы реализации авторской позиции. Поскольку основной жанровый принцип автобиографии заключается в реконструкции личного бытия автора-творца, все варианты игры с «Я» рассказчика служат решению этой магистральной задачи. Рассмотрим варианты такой игры в соответствии с типологией Н.А. Николиной (опирающейся на понятийный аппарат французской школы), приложимые к роману Г. Грасса «Луковица памяти»:

1) «Я» как «определенное тело, которое локализуется в пространстве и является частью описываемого мира» [Рикер, 1989,45]. Телесный образ самого писателя активно вторгается в сюжетную ткань у Грасса, заполняя ее реалиями своего быта, интимной жизни, повседневных привычек, показывая стадии взросления и освоения «я» («Начало моей первой любви не поддается точной датировке и не ознаменовано ... конкретными действиями, вроде прикосновений, не говоря уж о физическом обладании» [Грасс, 2008в, 78]).

2) «Я» как субъект непосредственного действия или состояния в прошлом. Страницы прошлого у Грасса пронизывают повествование как на уровне синхронизации с моментом рассказа, так и на уровне ретроспективы, вводимой в наррацию о настоящем. («Итак, я вижу, как иду с угрюмым выражением лица в городскую библиотеку ... Через ... щель во времени, которую, приложив усилие, приходится немного расширить, я вижу себя» [Там же, 59]).

3) «Я» как субъект действия или состояния в настоящем. Этот пласт активно присутствует в «Луковице памяти», давая возможность с позиции «сегодня» оценивать прошлый опыт как самого Грасса, так и всей нации. («Стоит мне только вызвать из прошлого себя тогдашнего, ... я стараюсь успокоить его, прошу помочь чистить луковицу... Велико искушение вовсе пренебречь собственным грехом со ссылкой на всеобщую вину или упомянуть себя лишь косвенно, в третьем лице...» [Там же, 42])

4) «Я» как интерпретирующий субъект (субъект воспринимающий, сознающий и оценивающий) в прошлом, настоящем или будущем («В настоящем и прошлом всегда есть соблазн спрятаться за местоимение третьего лица... Есть ли точна дата у начала и конца?...Какие-то вещи понимаешь лишь задним умом: подстилаешь соломку там, где уже упал... И еще одна причина: я хочу сохранить за собой последнее слово» [Там же, 7-9]). Ни одно из изображенных Грассом событий не оставлено без комментариев рассказчика – ироничных, комичных или трагически серьезных.

5) «Я» как субъект перформативного высказывания («Все, что случилось со мной - и в детстве, и после, - подсовывает мне под нос факты, оказывается хуже, чем хотелось бы, и требует, чтобы о нем рассказывали то так, то эдак...» [Там же, 10]) Автокомментарии к собственной наррации неоднократно встречаются в грассовской «Луковице памяти» - начиная от комментариев по поводу своей писательской манеры и заканчивая сетованиями на трудную работу памяти.

Относительно последнего пункта следует оговориться. Н.А. Николина отмечает, что «контексты с перформативными высказываниями в автобиографических произведениях сравнительно редки, они присутствуют обычно лишь в “рамке” текста, в предтексте или же на композиционных “швах”» [Николина, 103]. В этом замечании есть важное для нашего исследования наблюдение. Действительно, традиционные биографические тексты редко содержат в своей фактуре подобные метаповествовательные пассажи, комментарии.

Однако «Луковица памяти» - в такой же степени автобиография, в какой и художественный текст, роман, точнее - пограничная форма романизированной автобиографии, и, в духе модернистского саморефлективного письма, этот роман содержит множество автокомментариев. Более того, постоянная «оглядка» анализирующего свою жизнь рассказчика на то, как именно он это делает, что ему удастся, почему и как следовало бы описать тот или иной опыт, - составляет неотъемлемую часть стиля Грасса как (по его собственному самоопределению) автобиографа. В этом своем качестве он реализует важную стратегию: он рассказывает жизнь писателя, художника, а саморефлексия творческого субъекта по отношению к формам высказывания становится основой самого творчества.

Одна из главных черт образа рассказчика в «Луковице памяти» - это его обращенная на самого себя последовательная дегероизация. Читатель застаёт рассказчика в самых комичных, негероических, плутовских, самоуничижительных эпизодах, состояниях и контекстах. От самообвинений рассказчик переходит к фамильярному бахвальству, а затем – снова к анализу

своих слабостей и страхов. Такая стратегия саморазоблачения в большей степени отражает не индивидуальную манеру Грасса, а настроения послевоенного поколения – настроения дегероизации, критического пересмотра претендующих на сакральность мифологем. В изложении рассказчика «Луковицы памяти» это звучит так:

«Похоже, убеждения юного нациста повыветрились у меня с трудовым потом. Это сварливо тянущееся за нами прошлое хотелось оставить позади и не иметь с ним ничего общего. Меня не привлекала ни одна из старых идей, хотя вместо прежней единственно верной и всеобъемлющей идеи образовался вакуум.

Однако чем заполнить вакуум, который не заметен снаружи, но ощутим внутри?

Неотступное, хотя и невнятное желание наполнить жизнь каким-то смыслом помогало юному сцепщику преодолеть скуку невольных простоев» [Там же, 306].

Как писал в своей книге «Язык Третьего Рейха» В. Клемперер, послевоенное поколение в первую очередь подвергло скептическому пересмотру такие понятия, как Held (герой), Heimat (родина), Fueerer (вождь). Отказ от мифологемы «героя» привел немецкоязычную литературу к изображению повседневности, к поиску подтекста неприметных, на первый взгляд, событий, к живописанию негероических, но подлинных состояний человеческого существования. Критика героизма как порождения тоталитарной идеологии органично вошла в «стратегию» Грасса.

Именно поэтому наряду с «высоким» в своей жизни Грасс описывает и банальные эпизоды своей жизни и жизни современников: футбольные страсти, дружеские попойки, любовные интриги, закулисную политическую возню, бытовые и коммерческие неурядицы и пр. («Сворачивание самокруток выродилось в маниакальную привычку и стало своего рода священнодействием» [Там же, 398], «С Рольфом Шимански... мы, будучи вдрызг пьяными, помочились

на портал Берлинского банка» [Там же, 475]). Во всех эти пластах бытия рассказчик присутствует, и оттого его образ становится для читателя еще более достоверным и притягательным.

В своем последовательном разрушении «героической» картины эпохи в «Луковице памяти» Грасс как писатель выступает непримиримым антиподом певцам мужества и войны, подобным Э. Юнгеру.

2.3.4. Специфика авторского «Я» как «Я» художника в системе жанра романизированной автобиографии: опыт художественной авторефлексии в версии Г. Грасса

Как уже говорилось выше, образ рассказчика в романе «Луковица памяти» коррелирует с образом Художника, ощутившего свое призвание с детских лет. Изображение первого знакомства с миром живописи, графики, с первыми восторгами от литературы, с первыми опытами сочинительства – речь идет в том числе и о ведении юным Грассом дневника – все эти события составляют плотную фактуру романа. («Мне нравилось собирать ... цветные репродукции, знакомившие с историей европейской живописи. Довольно рано я узнал имена Джорджоне, Мантеньи, Боттичелли, ... хотя произносил их порой неверно» [Там же, 12], «Книги очень рано стали ... чем-то вроде дырки в заборе, через которую можно было прошмыгнуть в иные миры» [Там же, 43], «Ах, если бы можно было найти ... картонку с моими ранними писаниями! Но нет, не осталось ни полстрочки от первых стихов, ни одной страницы от единственной главы неопубликованного романа». [Там же, 73])

Кроме того, неотъемлемой чертой романа, позволяющей рассматривать «Луковицу памяти» отчасти как роман о Художнике, являются размышления о природе творчества, о спасительной (терапевтической, катарсической) силе писательства, об эстетических дебатах различных периодов развития европейского и западного в целом искусства. («Огромная масса накопившегося

материала прорывалась короткими сигналами, свидетельствуя о вызревании чего-то еще окончательно не сформировавшегося, что рвется, однако, наружу» [Там же, 542], «...Прошлое состоялось, ...и все это подлежало разбору, слой за слоем, наименованию, для чего необходимо слово. Но первую фразу я ... еще не мог найти» [Там же, 543], «С тех пор я живу от страницы к странице, между одной книгой и другой. При этом остаюсь полон образов. Но рассказывать об этом не хватит ни луковиц, ни охоты» [Там же, 556]).

Следует подчеркнуть, что реконструированный Грассом личный опыт и опыт поколения предстает зачастую как опыт травматичный, трагический, что и становится обоснованием терапевтической роли сочинительства, рисунка, скульптуры. («Из одних и тех же чернил возникали слово и зрительный образ, подчиняясь особому, вещному взгляду на окружающий мир. Вызывая в памяти то место, где я ворожил на бумаге - ... я чувствую, будто без осознанных поисков нашел нечто на этой двойной колее, что соответствовало и моему эгоцентризму, и моему внутреннему смеху...» [Там же, 541], «Писательство с утра до ночи давалось мне легко. Слова и образы теснились, ... слишком многое хотелось учуять, попробовать на вкус, увидеть, назвать по имени» [Там же, 551], «Только я сам могу найти на себя компромат, сформулировать обвинение и вынести себе приговор» [Там же, 50]).

В центре истории о художнике, изображенной в «Луковице памяти», - становление карьеры художника в конкретно-исторической реальности. Грасс последовательно вплетает историю войны, свои семейные перипетии, политические успехи и провалы в историю становления своего творчества, историю освоения опыта художников-современников. Наиболее близким ему оказывается искусство экспрессионистов и реалистов, а также старинное искусство Рембрандта, Дюрера, Брейгелей. Он далек от постмодернистского развенчания классического наследия, хотя осознает, что гармоничные формы изображения реальности в современности уже невозможны. У Грасса нет теоретических заявлений подобного характера, но в своей художественной

практике он активно использует принципы разрушения гармонических форм (достаточно вспомнить скульптурные работы Грасса, его графические работы, а также некоторые поэтические наброски).

Уже в «данцигской трилогии» у Грасса прослеживается удивительное созвучие автобиографической фактуры и ситуации в современном искусстве.

Его «художники» пробуют силы в странных прикладных занятиях, мало соотносящихся с романтическим мифом о возвышенном или с классическим мифом о прекрасном искусстве: могильщик-каменотес; барабанщик; изготовитель чучел на заказ и владелец странного производства (Брауксель и Ко), индустриальными способами тиражирующего гротескные чучела людей в дантовских штольнях (пластический квазинатуральный пейзаж Возрождения «Божественной комедии» сменен промышленным, индустриальным ландшафтом шахты); музыкант в «Луковом погребке» (производство эмоций: предтеча «экономики впечатлений»); женщина-фотограф из романа «Фотокамера» - документально достоверный персонаж биографии Грасса и одновременно гротескный, фантасмагорический образ женщины-художника, вознесшейся после смерти на небеса.

Прием, обретший у Грасса статус магистрального приема, – это переключение онтологического регистра: от реалистического к симулятивному, фантасмагорическому, гротескно-механистическому, и, одновременно, от высокого к низменному. Это переключение и создает тот эффект ускользающей персональной реальности, когда герой одновременно существует в опознаваемом конкретно-историческом топосе (Первая или Вторая мировая, Великая депрессия, послевоенное общество потребления и пр.) и - выскальзывает из него в пространство воображаемого, не ограниченное ни временной, ни пространственной перспективой. Уход персонажа-художника из контекста, размывание его онтологического статуса, гипотетичность его существования свидетельствуют о присутствующем в творческом сознании Грасса новом представлении субъектности.

В «Луковице памяти», по ходу развертывания автобиографической фабулы, вырисовывается авторская концепция художника и творчества (прежде всего – в автобиографическом контексте). Рефлексия затрагивает принципиальные основы искусства, очерчивая понимание Грассом его природы и задач. Именно писательство помогает надломленному войной, растерянному юноше собрать воедино собственный образ мира. Творчество расценивается Грассом как форма обретения свободы и ответственности, переход из состояния инфантильности и беспомощности к состоянию зрелости. Сам Грасс только как зрелый художник может бескомпромиссно и трезво оценить всю степень былой несвободы – собственной, общенациональной, общечеловеческой: «Что такое человек? Не что иное, как частичка, участник массовки, одно из действующих лиц, яркий камешек в мозаике истории. Я сам, усевшись за школьную парту, ощущал себя чем-то вроде цветного шара, которым играют на бильярде» [Грасс, 2008в,283].

В заключительной главе «Луковицы памяти» Грасс расставляет своеобразные указательные знаки, символизирующие становление его художественного вкуса, его эстетических и моральных ценностей: «Меня изумляла словесная эквилибристика Ханса-Магнуса Энценсбергера. Меня завораживал риторический шквал Мартина Вальзера» [Там же, 544]. В этом ряду кумиров появляются поэт Пауль Целан и художник-экспрессионист Оскар Кокошка, Готфрид Бенн и Бертольд Брехт (и тому и другому Грасс посвящает стихотворные эпитафии) [Там же, 550], упоминается одна из поездок на собрание «Группы 47» (без упоминания персоналий) и присуждение ее премии молодому писателю Грассу. Так постепенно, из осколков мозаики, складывается картина эстетических убеждений и пристрастий автора в их эволюции.

Оценка собственного раннего творчества дается Грассом в достаточно ироничной манере: «В рисунках или прозе я с благоприобретенным артистизмом уклонялся от острых проблем, обходил, пританцовывая, зияющие пропасти, не стеснялся прибегать к уверткам и обращался к темам, для которых характерен определенный застой; проза, испытавшая на себе влияние Кафки, страдала

худосочностью; язык пьес играл в прятки сам с собой, словесные эксперименты с удовольствием занимались саморазмножением» [Там же, 542].

Принципиально важной вехой для Грасса становится осознание необходимости разгрести «завалы, нагроможденные прошлым Германии, а следовательно, и моим собственным прошлым» [Там же, 543]: «Но они лежали поперек дороги. Я уперся в них. Обходных путей не было. Это прошлое состоялось, но оно оставалось для меня хаотической грудой... И все это подлежало разбору, слой за слоем, тщательной сортировке, наименованию, для чего необходимо слово» [Там же]. Момент осознания собственно литературного призвания связан с пониманием художественных возможностей слова по систематизации мира и открывающейся в этом акте описания-осмысления мира свободы. Грасс неоднократно подчеркивает постепенность, медленность пути к этой свободе. Медленный ход сознания, расчищающего завалы прошлого, тематизирован в романе «Из дневника улитки», а в интервью Х.Л. Арнольду Грасс указывает на «долгий промежуток времени, с несколькими цезурами», на протяжении которого он вырос из частного человека в писателя и политика [Arnold, MP 3 CD] (спустя пятнадцать лет после публикации первого романа «данцигской трилогии»).

К финалу «Луковицы памяти» Грасс все отчетливее выражает свою позицию – позицию гуманизма и экзистенциальной ответственности («я встал на сторону Камю» [Грасс, 2008в, 492]), далекую от эпатажного артистизма и провокативности неоавангардной эпохи рубежа 1950-1960-х, о художественных идолах которой (Бойс, Громанн, представители французского «нового романа» и кинематографической «новой волны») Грасс отзывается с иронией [Там же, 490-495].

Таким образом, обретение личностной свободы Грасс напрямую связывает с ответственностью за прошлое и настоящее, авангардный утопизм ему чужд. В системе ценностей Грасса-художника прошлое невозможно отбросить и забыть, оно настоятельно возвращается к человеку на протяжении всей его жизни.

ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 2.

1. Творчество Г.Грасса является исключительно интересным вариантом синтеза «малой биографии» и «большой истории» при их взаимной включенности. И прежде всего речь идет о его собственно автобиографических произведениях – романах «Мое столетие» (1999) и «Луковица памяти» (2006).
2. В своей работе мы выделяем следующие черты грассовского автобиографизма в романе «Мое столетие»:
 - перенос композиционного и аксиологического акцента с личности рассказчика на истории персонажей; стратегия «маскировки» самого автора, перепоручение повествования многочисленным персонажам (историческим и вымышленным, анонимным и поименованным), при этом сохраняется доминирующая мировоззренческая установка Грасса на реконструкцию прошлого и предостережение для будущего;
 - построение текста идет по принципу ретроспективы-воспоминания;
 - установка автора на передачу устной речевой манеры повествователей (создание коллективного, полисубъектного, полистилевого портрета немецкой нации XX века, в которой Грасс занимает свое историческое и гражданское место);
 - социально-психологическое многообразие изображаемых человеческих типов, повествовательная полифония (образ Германии как образ мира);

Данные черты документальной «фактуры» позволяют Грассу создавать необходимый исторический «антураж», короткие жизненные истории многочисленных повествователей и черты собственной биографии Грасса, которые также присутствуют в романе, обладают предельной силой убедительности.

3. Проблема вины является ключевой для романа «Мое столетие», вины как собственной, личной, так и коллективной, национальной. Осмысление истоков и последствий гитлеровского режима выражается Грассом в анализе своеобразной мифологизации «героизма поражения», что косвенно готовило почву для нацизма. Также Грассом анализируется и состояние социально-психологической инфантильности немецкой нации после I мировой войны.
4. Своеобразным ключом к пониманию грассовской философии истории является вымышленная встреча-диалог между Эрнстом Юнгером и Эрихом М. Ремарком. Грасс предлагает читателю самому сделать выводы из разговора пацифиста и милитариста, при этом позиция самого Грасса прямо не выражена, но легко реконструируется из косвенных оценок событий этими персонажами. Из совокупности этих оценок «вычитывается» безусловный пацифизм грассовской концепции.
5. Субъективно-авторская реконструкция исторических событий в романе «Мое столетие» может трактоваться как опыт создания Грассом собственной версии немецкой истории XX века, причем исследования этой истории ориентированы прежде всего на духовно-терапевтические цели. Между происходящим и участником события важнейшим становится фактор обретения зрелости, способности к анализу и осознание сопричастности. Именно так, по Грассу, можно обрести подлинное понимание истории, а также понимание собственного «Я».
6. Роман «Луковица памяти» - самый полный на сегодняшний день автобиографический текст Г.Грасса, сложность и художественное своеобразие которого заключается в соединении целого ряда жанровых характеристик (мемуаров, исповеди, документальной хроники, художественно-философского эссе). Композиция романа подчинена хронологической и тематико-биографической связанности, с рядом авторских отступлений, ремарок, ретро- и проспективных вставок. В центре

повествования – не просто автобиография, но опосредованно собственная судьба автора как судьба «обобщенного» человека. Грасс буквально «под микроскопом» исследует себя и свое развитие, интеллект, свои возрастные эмоциональные и нравственные состояния в тот или иной период жизни.

7. «Исповедальная интенция» пронизывает роман как в личных переживаниях главного героя-Грасса, так и в документально-историческом пласте собственно повествования. Конкретность предметного мира, смысл собственных поступков, мотивы поведения окружающих, «фотографическая точность» собственных впечатлений – во всем чувствуется стремление Грасса запечатлеть то время, события и лица тех прошедших лет. При этом повествователь-Грасс постоянно акцентирует внимание на том, как сложно быть объективным и «точным», насколько субъективна работа памяти и бессознательного.
8. Полифоническая стратегия также присутствует в романе «Луковица памяти», но здесь она выражена не в многообразии голосов повествователей, а в соединении трех планов событий одновременно: отстраненность от собственного «Я» в прошлом и взгляд на себя-«прошлого» со стороны, идентификация себя сегодняшнего и себя прошлого, а также сегодняшний анализ себя-«прошлого» уже «зрелым» автором, при этом критика некого «Другого» трансформируется у Грасса в самокритику и самоисследование. Цепочка «дистанцирование – идентификация – дистанцирование» дают автору возможность менять позицию собственного восприятия и искать ответы на исповедальные вопросы. Варианты игры с «Я» самого рассказчика в романе «Луковица памяти» мы рассматриваем в соответствии с типологией Н.А. Николиной.
9. Следует обратить внимание, что роман «Луковица памяти» содержит множество автокомментариев. Грасс делает постоянную «оглядку» на собственную работу непосредственно непосредственно в процессе написания автобиографии: как он пишет, от чего отталкивается в том или

ином фрагменте сюжета, что ему удастся, почему и как следовало бы описать тот или иной опыт. Такое саморефлективное письмо сравнительно редко в автобиографических произведениях, у Грасса же оно составляет неотъемлимую часть авторского стиля.

10. Роман «Луковица памяти» - это еще и роман о Художнике, образ рассказчика-Грасса постоянно коррелирует с образом Художника, ощутившего свое призвание с детских лет. Размышления о природе творчества, о спасительной (терапевтической) силе писательства, о развитии европейского искусства составляют плотную фактуру романа. Грасс последовательно вплетает историю Германии в историю становления своего творчества. Именно писательство помогает юноше-Грассу собрать воедино собственный образ мира. Творчество рассматривается Грассом как форма обретения свободы и ответственности за прошлое и будущее, как переход к зрелости. В системе ценностей Грасса-художника прошлое невозможно забыть или отбросить, оно возвращается к человеку на протяжении всей его жизни.

ГЛАВА 3. Автобиографические элементы в художественной структуре «немемуарных» романов Г. Грасса

3.1. Творчество Г. Грасса в контексте автобиографического «следа»

3.1.1. Автобиографический «след» в художественном тексте: проблема интерпретации

Проблема соотношения персонального и надындивидуального начал в литературном и любом ином художественном творчестве особенно актуализируется в ситуациях смены культурных парадигм. При этом, как уже неоднократно отмечалось выше, именно соотношение надындивидуального (образ Германии) и индивидуального (меняющийся образ авторского биографического «я») в художественном мире Грасса составляет предмет нашего изучения. В силу указанных причин рассмотрение автобиографического «следа» в сюжетной фактуре, образах персонажей и в общей психологической модальности произведений Грасса должно быть предварено обоснованием выбора исследовательского подхода.

Внимание к биографическому фактору в поэтике актуализируется в XIX в. в романтической эстетике, а далее в рамках позитивистской парадигмы философии и методологии науки, влиянием которой отмечены не только естественные дисциплины, но и гуманитарные [Лит. Энциклопедия терминов и понятий, стб.424-425].

Вообще, явное усиление внимания исследователей к личности непосредственно автора изначально явилось следствием развития романтической эстетики в ее экстраполяции на психологию творчества: в фокус внимания литературоведов и критиков помещается фигура автора, индивидуальный, уникальный вклад которого в развитие искусства теперь считается определяющим, в отличие от традиционалистского понимания автора как транслятора канона.

Философское обоснование в романтической эстетике «автобиографизм» в литературе получил благодаря герменевтической теории Ф. Шлейермахера. Согласно позиции немецкого филолога и философа, генезис идей и ценностей, определяющий выбор тех или иных языковых средств в авторском тексте, может быть реконструирован и интерпретирован целостно лишь в единстве лингвистического и биографического подходов. Шлейермахер разрабатывает так называемую «всеобщую герменевтику» (*allgemeine Hermeneutik* [Schleiermacher, 75] (*перевод мой*)), в которой понимание (*Verstehen*) текста основывается на соединении герменевтики грамматики и герменевтики психологии автора. По Шлейермахеру, исключить один из факторов, т.е. интерпретировать смыслы, рождаемые текстом, только на основе анализа языка или только на основе понимания биографии автора невозможно.

В своей книге «Герменевтика и критика» Ф. Шлейермахер пишет: «Тогда должно было бы быть дано именно совершенное знание языка или полное знание человека, его глубин. Ни то, ни другое не дано, поэтому верная интерпретация зависит от искусной согласованности обоих талантов – таланта языка и таланта человеческого познания» [Там же, 81] (*перевод мой*). Таким образом, «познание человека» (*Menschenkenntnis*), создающего текст, становится одним из необходимых методологических условий романтической герменевтики текстов.

Исследовательский интерес к автобиографическим элементам в произведении объясняется усилением роли автобиографического «следа» собственно в литературе, начиная с эпохи романтизма. Вообще «персонализация» сюжета сквозь призму авторской биографии наиболее отчетливо проявляется в европейской литературе, начиная с конца XVIII – начала XIX в.в. (сентиментализм, романтизм). И именно с этого времени начинает развиваться, параллельно индивидуализации в литературе, биографический метод в литературоведении и литературной критике. Поисками автобиографического «следа» (XIX-XX в.в.) занимаются Ш. Сент-Бёв, Г. Брандес, Д.Н. Овсяннико-Куликовский, Н.А. Котляревский, А. Моруа и др. В позитивистской критике

биографический подход редуцирует всю сложность репрезентации личности писателя в тексте до уровня описания жизненных обстоятельств и среды, а также тех психофизических свойств личности, которые детерминируют «литературное поведение» автора. (Под *литературным поведением* мы понимаем образ действий, мыслей, психологических мотивировок, которыми обрастает авторский «Я»-образ в произведении. Приоритет в освоении данного термина принадлежит литературоведу Г. Винокуру. В своем теоретическом сочинении «Биография и культура» автор предлагает использовать термин «*стиль поведения*»: «В стиле личная жизнь получает такое своеобразное единство и индивидуальную целостность, мимо которой не может пройти никакая философская историческая интерпретация, если она хочет быть адекватной» [Винокур, 72],). Именно такой подход к «биографическому» в тексте вызвал протест ряда писателей, увидевших в нем опасность вульгаризации (М. Пруст, В. Набоков). Наиболее последовательно данную позицию выразил М. Пруст в эссе «Против Сент-Бёва»: он подверг сомнению безоговорочное доверие факту и биографии как ведущим критериям интерпретации литературного произведения.

Позитивистский подход к «биографическому» в литературе наиболее явно проявился в критических трудах Ш.О. Сент-Бёва – знаменитого литературного критика, современника О.Бальзака, Ш. Бодлера и Т.Готье, прославившегося популяризацией «биографического» метода. Его метод состоял в реконструкции замысла произведения путем скрупулезного собирания и систематизации свидетельств автора: эпистолярных, непосредственных откликов современников, деталей быта и карьеры и пр. Это было доверие той самой материальной, притязавшей на «объективность» среде, в которой художник был столько же детерминирован, сколько и любой индивид, не занимающийся творческой деятельностью. «След» авторской личности был главным предметом изучения критика: накопление материала должно было служить воссозданию «литературного портрета» писателя в рамках его эпохи. «Моя критика как-то помимо воли обращается в психологическое исследование каждого писателя,

каждого произведения» [Сент-Бев, 40], - признавался Сент-Бев в своей статье о Шатобриане. По его мнению, «критик должен постигнуть малейшее движение человеческой души и сделать так, чтобы писатель предстал перед ним словно на исповеди» [Там же]. «Они сами расскажут вам все о себе, они раскроются перед вами в вашем воображении. Не сомневайтесь! Ни один писатель, в особенности поэт, ничего от вас не утаит» [Там же].

«В области критики и истории литературы нет, пожалуй, более занимательного, более приятного и вместе с тем более поучительного чтения, чем хорошо написанные биографии великих людей, - размышляет Сент-Бев в своем литературном очерке «Корнель». – Разумеется, не те суховатые, скупые жизнеописания, ... где автор, стремясь ... блеснуть, превращает каждый параграф в остро отточенную эпиграмму, но обширные, тщательно составленные, порой даже несколько многословные повествования о личности и творениях писателя, цель которых – проникнуть в его душу, освоиться с ним, показать его нам с самых разных сторон, заставить этого человека двигаться, говорить, - так, как это должно было быть на самом деле; представить его среди домашнего круга, со всеми его привычками, ... бесчисленными нитями связанным с действительностью...» [Там же, 46].

Однако, именно избыточное доверие фактам, увлечение психологией личности автора, уподобленного «нам с вами», с точки зрения целого ряда крупных писателей и критиков (уже названного выше М. Пруста, В. Набокова, И. Тэна, Ф. Брюнетьера, Г. Ларсона, Э. Ренана и др.) стали причиной крайне прямолинейной интерпретации.

Позиция Пруста была в корне противоположной позиции Сент-Бёва. Интересен тот факт, что именно отдельные главы прустовского эссе «Против Сент-Бева» становятся первыми набросками, «эскизами» самого известного произведения Пруста «В поисках утраченного времени» и до сих пор считаются многими литературоведами и исследователями творчества Пруста (А. Михайлов, Д. Фернандес) черновыми вариантами «романа-реки» (формулировка Л.Г.

Андреева [Андреев, 97-126]). В своем произведении «Обретенное время» Пруст показывает, какими витиеватыми путями идет художник к претворению замысла, как непредсказуем этот процесс и какую роль приобретают в нем детали, воспоминания, знаки, которые в «жизни», глазами не-художника, были просто незаметны, неразличимы. По Прусту природа эстетического взгляда на жизнь не совпадает с образом, узанным мимоходом, и принадлежит «вневременному» измерению, в противовес обыденному времени «биографии». «Превратить знаки в их духовный эквивалент» [Пруст, 2006, 235] - по Прусту, единственная задача искусства. «Тревога по поводу смерти мгновенно отпустила меня как раз в тот момент, когда я бессознательно вспомнил вкус мадленки, потому что в это самое мгновение существо, каким я тогда являлся, было вневременным существом, следовательно, его нисколько не заботили превратности будущего» [Там же]; «Но какой-нибудь звук, какой-нибудь запах, однажды уже слышанный и почувствованный, - и вот они вновь, одновременно в настоящем и прошлом, оказываются реальны, но не существующие, идеальны, но не абстрактны, и вот неизменная, но обычно скрытая сущность вещей оказывается высвобождена, и наше истинное «я», которое порой давно уже кажется умершим, а на самом деле все-таки нет, вдруг пробуждается, оживает, вкусив небесной пищи, принесенной ему» [Там же, 237].

В ряде случаев включение фрагментов судьбы автора в художественный текст можно рассматривать как достаточно рискованную авторскую уловку. В самом деле, масса деталей сюжета может указывать на автобиографический контекст романа, многие психологические черты персонажей – на близость биографическому автору, раскрывающемуся, например, в переписке (М. Пруст) или публичных выступлениях (Г. Грасс) совсем неприкрыто. С другой стороны, исповедальная форма повествования, еще начиная с Руссо, - один из самых «ненадежных» нарративных приемов, позволяющих автору одновременно открыться читателю и скрыть себя.

Об этой сложности реконструкции биографического «Я», в частности, применительно к Прусту (т.е., по сути, о невозможности последовательно применить метод Сент-Бёва), пишет и американский исследователь Дж. Лэнди («Пруст, его повествователь и важность различия» (2004)). О необходимости «различать» автора и рассказчика литературовед пишет со ссылками на авторитетные теории повествования, казалось бы, убедившие интерпретаторов в том, что рассказчик в исповедальном романе - это «ненадежный», «недостоверный» повествователь («unreliable narrator» - термин, введенный еще в 1960-х Вэйном Бутом и подхваченный нарратологами Ж. Женетт, С. Четменом, Ф. Лежёном и др.). Однако, как пишет Дж. Лэнди, попытки реконструировать, например, личность Пруста психоаналитическим, биографическим и прочими идентифицирующими писателя и его нарратора/протагониста методами не прекращаются, заставляя литературоведов лишний раз убеждаться в притягательности объяснения.

Действительно, следует учесть, что при абсолютизации биографического метода текст трактуется как своего рода *шифр* биографии и тем самым лишается своей эстетической самоценности. Против последовательного биографизма в начале XX века выступают европейские и русские формалисты, отстаивающие позиции имманентного анализа поэтики как сферы фикции (К. Хамбургер, К. Фридеманн, Э. Лэммерт, В. Шкловский, Ю. Тынянов и др.), а также сторонники имперсональной «новой критики» (Т. Хьюм, Т.С. Элиот, Э. Паунд).

В свою очередь «чистому биографизму» противостоит и постструктуралистское литературоведение с его ключевой идеей «смерти автора» (Ю. Кристева, Р. Барт, Ж.-Ф. Лиотар). Идея постструктуралистов состоит в отстаивании имперсональной природы творчества: автор не является источником оригинального замысла, он всего лишь «скриптор» тех смыслов и культурных мифологем, которые диктует ему «язык» («Говорит не автор, а язык как таковой; письмо есть изначально обезличенная деятельность..., позволяющая добиться того, что уже не «я», а сам язык действует» [Барт, 384-385]). Р. Барт настаивает

на доминировании коллективной власти языка, содержащего в своей истории всевозможные голоса интертекстов, а на долю автора выпадает лишь функция переписывания. Главным источником смыслопорождения Р.Барт объявляет читателя: именно его субъективный опыт, воображение придают произведению финальную ценность «текста» как эстетического объекта. «Рождение читателя приходится оплачивать смертью Автора» [Там же, 390].

Таким образом, в ответ на вульгаризацию биографического метода возникает радикальное сомнение в самой возможности автора отобразить как свой внутренний мир, так и биографический опыт, и, собственно, нести ответственность за оригинальность созданного им мира: власть языка признается тотальной.

Тем не менее, в течение XX в. неоднократно отмечались «всплески» популярности как биографической, так и психологической школ, что было во многом спровоцировано появлением различных школ психоанализа, сделавших биографии писателей материалом своего изучения. Литературоведение тоже использовало психоаналитические схемы для объяснения тех или иных аспектов личности автора или персонажей как проекций авторской личности (См. анализ приема двойничества в романах Достоевского как выражение «тайного желания» автора «по-новому проиграть свою биографию» [Пекуровская, 61]; а также исследование психотипов в произведениях Тургенева во фрейдовской психоаналитической традиции [см.: Зимовец]).

У отдельных писателей-модернистов сформировалась игровая модель авторско-биографического «я» - например, у Б. Виана, публиковавшегося под десятками псевдонимов, кроме того, пародийно-игровым трансформациям Б.Виан подвергает и чужую писательскую биографию – а именно культового в европейской интеллектуальной среде 1930-1940-х Ж.-П. Сартра, превратившегося под пером Б. Виана в Жана-Соля Партра («Пена дней», 1947). Примечательно, что Виан находился в дружеских отношениях с Ж.-П. Сартром и даже работал в его журнале «Тан модерн». В своем романе «Пена дней» Виан не стремится высмеять

или опорочить своего приятеля, чью философию он не принимал; он взял за основу биографию Сартра исключительно для того, чтобы высмеять сам тип претендующей на абсолютную истину философии и живущей в полном отчуждении от реальной жизни. «Шик поднял крышку проигрывателя с двумя платами и установил две разные пластинки Жана-Соля Партра. Он хотел послушать обе одновременно, чтобы из столкновения двух старых идей ключом забили идеи новые. Он расположился на равном расстоянии от двух динамиков, дабы голова его находилась в точке этого столкновения и автоматически удержала в себе его результаты» [Виан, 256].

Подобную игру с биографией, но уже собственной, мы встречаем у А.Синявского (он же Абрам Терц) в фантастической повести «Крошка Цорес». Персонаж по фамилии Синявский избавлен феей от заикания, но наделен способностью приносить несчастья другим. Различить Синявского-автора и Синявского-персонажа в его тексте практически невозможно, хотя эта повесть, безусловно, фантастическая. Как и «Пена дней» Виана, «Крошка Цорес» - преднамеренная литературная игра, заставляющая в процессе рецепции постоянно искать маркеры автобиографизма в намеках, упоминаниях, образах из других контекстов, анаграммах и каламбурах.

В научных изысканиях XX в. реализуется взаимосвязь «биографического» и «психологического» подходов с опорой на традиции психоанализа, аналитической психологии, гештальт-терапии, экзистенциальной психологии и др.; кроме того, существует и популярный биографизм. Так, наибольшую популярность среди биографов – исследователей истории жизни писателей – получили в XX столетии А. Моруа и С. Цвейг. Оба автора разрабатывали жанр романизированной биографии – повествования на стыке документализма и вымысла. Для обоих биографов была характерна импрессионистичность изложения: повышенная эмоциональность, этюдность, стремление к лирико-философским отступлениям. Тенденция к обобщению, способному дать читателю не просто портрет писателя, но запечатлеть дух времени, отобразить некие

универсальные типы творческих натур, побуждало А. Моруа и С. Цвейга давать характерные названия своим очеркам или даже объединять их в циклы (ср. у С. Цвейга: «Борьба с демоном: Гёльдерлин, Клейст, Ницше»; «Три певца своей жизни: Казанова, Стендаль, Толстой»). Тем самым достигался эффект культурно-исторической типизации. Уже в самих названиях циклов заложены принципы, объединяющие данные биографии («Борьба с демоном» объединяет судьбы творцов с душевными недугами, в чьем творчестве просматриваются «дьявольские смыслы»; «Три певца своей жизни» «символизируют три ступени одну выше другой, ряд восходящих проявлений одной формы» [Цвейг, 1997, 6], как поясняет сам автор в предисловии к роману). А. Моруа также стремился дать потенциальному читателю некий интерпретационный ключ, субъективную тональность для погружения в художественный мир, жизнь и творчество исследуемого писателя. Отсюда заглавия его книг: «Прометей, или Жизнь Бальзака» (с образом титана Бальзак ассоциируется у Моруа прежде всего благодаря «титаническому» труду всей его жизни «Человеческой комедии»), «Олимпио, или жизнь Виктора Гюго» (преклонение Моруа перед Виктором Гюго действительно можно сравнить со своего рода обожествлением). В качестве автора, соединившего художественный и документально-исторический подход (биографии Шекспира, Диккенса, Джойса и др.) следует назвать также П. Акройда.

Из всего вышесказанного можно сделать вывод о безусловной значимости биографического компонента (прежде всего в его автобиографическом воплощении) в художественном тексте и о неслучайности особого интереса именно к нему со стороны литературоведов и критиков. Разумеется, границы автобиографизма и его игровой «маскировки» могут быть размыты, поэтому в каждом отдельном случае необходим многофакторный анализ, учитывающий и непосредственно выраженную авторскую автобиографическую интенцию (в случае наличия таковой), и более или менее явные маркеры автобиографизма в самом тексте.

Так или иначе, но анализ автобиографического «следа» в художественном тексте, как правило, требует соотнесения этого текста с документальными источниками (существующими биографиями автора, его письмами, дневниками, а также воспоминания современников). Менее явные маркеры автобиографизма могут обнаруживаться в намеках, аллюзиях, авторских оговорках. Косвенным маркером автобиографизма может быть и полная или частичная «повторяемость» отдельных образов, сюжетных ситуаций, упоминаний и аллюзий в разных текстах одного и того же автора. В таких случаях представляется необходимым поиск более явных свидетельств автобиографического происхождения «повторений», а в случае отсутствия таких свидетельств остается лишь зафиксировать *возможность* присутствия автобиографического «следа» без достоверных доказательств.

Примечательно, что в произведениях рассматриваемого нами Г.Грасса, начиная с самых ранних, многократно варьировались сюжетные ситуации, соотносимые с «SS» - этапом в судьбе самого Грасса. Однако в качестве автобиографических они стали рассматриваться только после личного признания Грасса в 2006 году. (*Гюнтер Грасс: Мне было 17 лет к концу войны. И тот процесс, который шел во мне в юные годы, и который я пытаюсь литературно выразить, переплетен с тем, что частично уже стало историей, но во мне по-прежнему живо и не является прошлым, а вторгается в настоящее. Я был ребенком, обожженным войной. Я до самого конца продолжал верить в нашу конечную победу. Это и есть повод для продолжающегося диалога с самим собой. [Кобрин, эл. ресурс]*). В случае Грасса, как будет показано далее в работе, автобиографический «след» даже в его «немемуарных» произведениях может быть выявлен с достаточной степенью достоверности, и, что самое важное, грассовский художественный «Я»-образ непосредственно связан с его художественным миром, с его собственным «автобиографическим расследованием».

Таким образом, «биографическое» в литературе продолжает привлекать как

писателей, так и литературных исследователей широкими возможностями самопознания, оставаясь своеобразным зеркалом, в котором порой отражается не только внешний мир или чья-то отдельная судьба, но и, опосредованно, - сам читатель.

Однако, сохраняя интерес к биографии исследуемого нами автора Г. Грасса, и осознавая ее безусловную связь с его художественным миром, мы, тем не менее, рассматриваем его биографический метод как один из инструментов интерпретации собственно грассовского творчества.

3.1.2. Общая характеристика творчества Г. Грасса в контексте автобиографического «следа»

В предшествующих главах работы было проанализировано документально-биографическое творчество Гюнтера Грасса, в котором объективное воссоздание духа времени (*Zeitgeist*) вступает в диалог с субъективно-личностной позицией самого автора. Поскольку автобиографическое повествование – особый модус литературы о прошлом, то «я» нарратора напрямую соотнесено в нем с биографическим «Я» автора, и эта связь не только тематизирована, но и является предметом рефлексии.

Итак, обратимся к биографическим фактам, которые в той или иной мере оказали влияние на творчество Грасса, трансформировались в художественные сюжеты его произведений, в персонажей и их образы мира.

Гюнтер Грасс родился в 1927 году в предместье Данцига (ныне Гданьск, Польша). Во многих своих романах Грасс выбирает местом событий именно Данциг. Как и большинство его сверстников, Грасс был членом юношеской организации «Гитлерюгенд», в 1944 стал солдатом войск СС. Это обстоятельство определило не только его человеческую, но и писательскую судьбу: начиная с

первого романа «Жестяной барабан» (1959) и заканчивая позднейшими произведениями («Луковица памяти» (2006), «Фотокамера»(2008)), осмысление второй мировой войны, своего собственного участия в ней, истоков и последствий исторической трагедии немцев и европейской культуры в целом в весьма существенной мере определяют творчество Грасса. Ряд современных немецких литературоведов вписывают эту фактологию и ее литературную ре- и деконструкцию в масштабную парадигму немецкой «литературы памяти».

В апреле 1945 г. Грасс был ранен, попал в лагерь для военнопленных. Позднее в 1948 г. он становится студентом Дюссельдорфской академии искусств и в это же время пробует свои силы в поэзии. Поддержка и одобрение «Группы 47» определенным образом влияют на писательскую стезю Грасса: он находит себя в прозе.

Первый же его роман «Жестяной барабан» (*Die Blechtrommel*, (1959)) имел огромный успех. В этой пародийной трансформации немецкого «романа воспитания» изображен именно родной город Грасса Данциг во временном промежутке 30-40 годов XX века – причем именно как своеобразный фон, на котором формируется личность «автобиографического героя». (Позже образ Данцига будет выполнять ту же роль и в подавляющем большинстве других произведениях Грасса). Но прежде всего роман «Жестяной барабан» поразил читателей и критиков совершенно непривычной фигурой героя – Оскара Мацерата, в образе которого Грасс трансформирует историю Германии XX века в барабанное соло героя. Данциг и осмысление немецкой истории середины XX века отражены и в последующих произведениях Грасса: «Кошки-мышки» (*Katz und Maus*, (1961)) и «Собачьи годы» (*Hundejahre*, (1965)), являющихся своеобразным продолжением «Жестяного барабана»; эти три романа принято объединять в так называемую «данцигскую трилогию».

Последующие произведения Грасса посвящены более поздним событиям немецкой истории. В романе «Под местным наркозом» (1969) писатель пытается осмыслить события студенческих движений и умонастроений 1960-х. Роман «Из

дневника улитки» (1972) является по сути автобиографическим отчетом писателя о его предвыборной работе в СДП, который порой прерывается повествованием некоего Германа о судьбе Отта в годы нацизма (здесь также присутствуют отдельные пересечения с биографией самого Грасса). Заслуживают также внимания в этом контексте роман «Камбала» (Der Butt, (1977)), повесть «Встреча в Тельgte» (Das Treffen in Telgte, (1979)), эссе «Вымыслы» (Kopfgeburt, (1982)), роман «Крысиха» (Die Rättin, (1985)), текущий комментарий XX века - роман «Мое столетие» (Mein Jahrhundert, (1999)), а также «мемуарные» произведения «Луковица памяти» (Beim Häuten der Zwiebel (2006)) и «Фотокамера. Истории из темной комнаты» (Die Box. Dunkelgeschichten. (2008)).

В качестве важных биографических фактов, отразившихся в творчестве Грасса, следует выделить следующие:

- 1) Связь с городом Данцигом (родина);
- 2) Собственный травматический опыт войны («гитлерюгенд» - войска СС);
- 3) Художественное образование Грасса, что позволило ему неоднократно иллюстрировать свои книги (все они выходили впервые с его собственными рисунками на обложке, тем самым реализовалась функция дополнительной авторской интерпретации литературного замысла);
- 4) Участие в политической жизни страны, отразившееся в произведениях «Из дневника улитки», «Луковица памяти», «Мое столетие», «Траектория краба»;
- 4) Специфика семейной жизни писателя: несколько браков, дети от разных жен (эта тема отображена в наиболее автобиографичных произведениях, таких как «Из дневника улитки», «Мое столетие», «Фотокамера»);
- 5) Активная общественная деятельность, публичные высказывания о наиболее актуальных событиях немецкой, европейской и мировой действительности (например, его стихотворение-отклик об Израиле, вызвавшее громкий резонанс в международной прессе [Grass, эл.ресурс]).

Автобиографический «след» в произведениях Грасса можно выявить, начиная с первого романа. Осуществить такое «реконструирующее» чтение-исследование удастся благодаря собственным позднейшим текстам Грасса, в том числе «мемуарным», изобилующим фактами его жизни и творчества («Из дневника улитки», «Мое столетие», «Широкое поле», «Луковица памяти», «Фотокамера»), а также с опорой на многочисленные интервью писателя.

Последовательная реконструкция автобиографического подтекста в ходе нашей работы позволяет прочесть в судьбах отдельных персонажей черты детства и юности Грасса, проведенных при гитлеровском режиме («данцигская трилогия»), и узнать о его художественных и политических пристрастиях («Крысиха», «Под местным наркозом»).

Характерно, что переживания юности в контексте трагических страниц истории снова и снова пересматриваются Грассом уже в позднем творчестве, выявляя некоторые негласно табуированные в немецкой литературе XX века смыслы. Таково, например, повествование о судьбе немецких и восточноевропейских беженцев на лайнере «Вильгельм Густлов» (роман «Траектория краба»). А судя по документально насыщенным описаниям в «Моем столетии» и «Луковице памяти», сцены и характеры, ситуации и детали конца войны прочно запечатлелись в памяти юного Грасса, чтобы затем во многом определить содержание третьей части романа «Собачьи годы» или «Траектории краба».

В отличие от поздних собственно автобиографических сочинений, в которых писатель предстает под собственным именем, в произведениях 1950-1980-х гг. он меняет свои ролевые маски, распределяя пережитый опыт по сюжетным линиям различных персонажей, которые раскрывают ту или иную ипостась «биографического» автора, реализуя стратегию, четко сформулированную в начале романа «Мое столетие»: «Я, подменяя себя самого собой самим, неизменно, из года в год при этом присутствовал» [Грасс, 2009а, 7].

3.2. Персонализация истории в «данцигской трилогии»: интертекстуальный аспект

Три романа Грасса, объединенные сквозными персонажами, единым топонимом города Данцига, а также целым комплексом общих лейтмотивов, развивают единую тему становления образа Германии в сознании юного Грасса. Они объединены впоследствии критиками и литературоведами в «данцигскую трилогию». В нее входят роман «Жестяной барабан» (1959), повесть «Кошки-мышки» (1961), роман «Собачьи годы» (1965).

Относительно этого сложного художественного комплекса, а также позднейших произведений Грасса, в которых снова появятся сквозные персонажи («Траектория краба», «Луковица памяти»), можно говорить об автоинтертекстуальности – т.е. о межтекстовой связи элементов, выводящих их за рамки отдельных произведений в единый грассовский метатекст. Организующим звеном и самой трилогии, и грассовского метатекста в целом является роман «Жестяной барабан».

Как пишет С.Мозер, трилогия Грасса явилась «эпическим ответом на вызов времени дать художественную оценку цивилизационному разрыву, нанесенному Аушвицем. <...> В жизненной истории художника Оскара Грасс очерчивает элементы своего собственного развития от приверженца самодостаточной эстетики к исторически мыслящему писателю, который находит свои темы в распрях окружающего его мира» [Moser, 13] (*перевод мой*). Резюмируя мнения критиков и литературоведов на протяжении уже почти полувековой истории всевозможных трактовок романа, исследовательница приходит к заключению о наибольшей автобиографической сфокусированности «Жестяного барабана» [Там же, 30-33].

В центре романа «Жестяной барабан» – протагонист, наделенный функцией рассказчика, Оскар Мацерат, безусловно, гротескный персонаж. Приведенная

ниже точка зрения американского исследователя П. Арндса основана именно на трактовке реалистического и гротескного начал в образе главного героя. «Преследование нацистами так называемых Untermenschen, «низших людей», включало ... людей с ограниченными физическими и умственными возможностями, ... тех, кто не мог или не хотел работать. Главный герой Грасса, Оскар Мацерат ... воплощает голоса всех жертв <из числа> социальных групп, которых нацисты попытались заставить замолчать» [Arnds, 14] (*перевод мой*).

Вообще соединение историко-документальной основы и гротескной деформации реальности является в «Жестяном барабане» магистральным художественным приемом Грасса. (Обратим внимание, что при экранизации романа «Жестяной барабан» Ф. Шлёрдорфом в 1979 году, по признанию многих критиков и исследователей (Moeller H.-B., Lellis G.), лишь реалистический план романа получил образное воплощение, в то время как гротескная составляющая была оставлена режиссером в стороне).

В качестве рассказчика-«исследователя» не случайно выбран именно гротескный персонаж: карлик, обладающий способностью раскалывать стекло голосом и «разговаривающий» только языком барабанной дроби. При этом с одной стороны, он вписывается в галерею «наивных» персонажей, простаков, столь знакомых немецкой литературной традиции (напр. Гриммельсгаузен), но, с другой стороны, до предела деформирует этот традиционно положительный персонаж.

Согласно мнению немецкого исследователя А. Фишера, сформулировавшего смысл данного художественного приема, Грасс «выбирает особую, заостренную нарративную перспективу, суть которой состоит в изображении событий с точки зрения «нерефлексирующего», не способного к анализу событий рассказчика. Мацерат обладает не только физической, но и интеллектуально-вербальной ущербностью» [Fischer, 26-28] (*перевод мой*).

Гротескность образа протаганиста анализируется и отечественной

исследовательницей-грассоведом А.В. Добряшкиной, которая дает оценку приему гротеска как магистральному в создании картины мира в романе «Жестяной барабан»: «Дефектность, искажение, подчеркивание телесных несовершенств и вообще материально-телесного, связанное с этим обращение к искусству прошлого (в цитатах и заимствовании формы), обыгрывание значимых текстов, образов и символов из классической культуры - это не просто часть художественного мира «Жестяного барабана», а прием, принцип, по которому этот мир выстраивается» [Добряшкина,34].

В романе «Жестяной барабан» Грасс действительно выстраивает самостоятельную знаковую систему, где знаки, образы и символы временами хоть и имеют культурно-историческое происхождение (они интертекстуально перекликаются с другими текстами: как с библейскими текстами, так и с произведениями современников Грасса Х. Носсаком, П. Хандке, Э. Елинек, Б. Штрауссом), но внутри романа получают новое, преобразованное значение. При этом фрагменты культуры, помещенные в текст, с одной стороны, приносят с собой свой изначальный смысл (голубые и красные цвета как обозначение сакрального, с ассоциативной отсылкой к религиозной средневековой живописи¹⁰; неявное (косвенное) пародирование ветхозаветных и новозаветных притч¹¹), а с другой стороны, становятся инструментами «игрового» подхода в традиционном бахтинском понимании - их смыслы смещаются, нарушаются.

Трансформация первичных значений в романе подчеркнута неслучайна, напротив, вписывается в систему художественного мира произведения в тесной связи с другими его элементами. Так, в романе символичен образ рыбы: он

¹⁰ В «Жестяном барабане» фигурирует колористика фресок и скульптур старинного собора (включая статую Девы Марии с младенцем Иисусом), где Оскар бесчинствует с друзьями. Кроме того, голубой и красный цвета описывают одежду девочки, в которую влюблен Оскар. Таким образом, сакральное и профанное сопresentуются, но обозначены одной цветовой гаммой.

¹¹ Притча о пяти хлебах и двух рыбах, которыми Христов накормил пять тысяч своих учеников в пустыне (Евангелие от Луки: 4, 4). Рыба (угорь) – одно из частых блюд на столе Мацератов. Однако вслед за мотивом насыщения следует пародия: Агнесс, мать Оскара, насмотревшись в Страстную пятницу, как рыбак ловит угря на лошадиную голову, спустя две недели после Пасхи начинает поглощать угрей и сардины с «загадочной прожорливостью» [Грасс, 2008а,166] и умирает в итоге от отравления в больнице (глава «Сужение от изголовья к изножью»). Другой пародируемый библейский мотив – мотив возвращения блудного сына в главе «Преимник Христа»: Оскар, вернувшийся с фронта, сравнивает себя с вернувшимся блудным сыном. Кроме того, своего собственного сына Куртхена он сравнивает с младенцем Христом [Там же, 379-381].

одновременно выступает как реалистическая деталь, часть предметного мира (трапеза с рыбным блюдом в доме Мацератов [Грасс, 2008а, 166-168], и в то же время апеллирует к карнавализованным христианским коннотациям (мать как образ жертвы, рыба как причина ее смерти¹²). Библейская символика снова звучит и в описании богохульства Оскара Мацерата в католическом храме.

С другой стороны, принятая шутовская цветовая символика – в черной одежде и с красным барабаном – выступает как противовес общественным канонам XX века – она соотносится с языческим, телесным началом, и поэтому вполне закономерно, что сцена наблюдения парада из-под трибуны, когда Оскару виден прежде всего «материально-телесный низ» (в традиционном бахтинском понимании), дает эффект комического снижения официального пафоса речей и маршей.

На инсценированный, театрално-шутовской, фарсовый эффект, производимый рассказчиком-«простаком», указывает и упомянутый выше литературовед А. Фишер. Свое понимание «наивности», облеченное у Грасса в образ трагикомического героя Оскара Мацерата, А. Фишер возводит к термину «наивность» (“*Naivität*”), введенному Ф. Ницше в «Рождении трагедии из духа музыки», где тот пишет о «парадоксальном снятии искусства в искусстве через искусство – вновь обретенное и изображенное единство человека с природой» [Fischer, 15] (*перевод мой*).

А.. Фишер развивает идею Ницше о возвращении человека к природе в дионисийском состоянии, которое соотносится с эротическим и алкогольным опьянением, восторгом, со снятием рациональных и социальных табу. Такое возвращение к природе Фишер и находит в условном образе наивного протагониста и рассказчика Оскара в романе Грасса [Там же, 15-18]. Понятие «инсценировки» («*Inszenierung*» [Там же, 15-16]), очевидно, соотносится и с

¹² В отличие от библейского образа матери (Девы Марии), Агнесс грешна (прелюбодействует с Яном Бронски), кроме того, ее смерть от насыщения рыбой выглядит трагифарсово. Таким образом, жертвенность и благодать, традиционно связываемые с материнским образом в христианстве, переосмыслены Грассом в комическом, карнавализованном ключе (прелюбодеяние, чревоугодие).

ницшеанским дионисийством, и с бахтинским «карнавалом», и с известной по жанру пикарески «простотой» протагониста-шута («Simplizitaet» [Там же, 22]), однако простотой иллюзорной, являющейся авторским конструктом для обрисовки трагических коллизий реальности.

Отметим, что болезнь, нездоровье персонажей – как формы индивидуализации их точек зрения - в романе, по мнению исследователя Е.Фарино, «введены (или упоминаются) не ради самих себя, а ради той или иной их семиотической или семантической функции» [Фарино, 234]. Каждому персонажу присущ тот или иной «дефект». Чувствительность и нерешительность Яна Бронски, любовные метания Агнес, конформизм Мацерата, и даже гипертрофированное здоровье Греффа - все здесь оборачивается аномалией.

И эта аномальность практически во всех случаях – причина трагического финала: случайной смерти Бронски из-за его нерешительности, такой же бессмысленной смерти Мацерата-отца в подвале собственного дома, «картофельного» самоубийства Греффа.

Но все-таки в первую очередь Оскар ценен автору не как традиционной реалистической герой со всеми своими переживаниями, не как участник происходящих событий, не как складывающийся в результате данных событий характер, но как *носитель фантастического недуга*, причем недуга условного свойства, недуга, в котором, собственно, концентрируются и реализуются все художественные связи романа и который придает всей эпопее ее притчевый характер. Именно этот недуг дает ему необычную нарративную перспективу, позволяет автору предельно персонализировать Историю.

Нежелание жить и расти в этом мире герой обозначает, используя прием парадоксального прокручивания времени назад, к моменту своего рождения, когда он не мог, разумеется, размышлять: «Одинокий, никем не понятый, лежал Оскар под лампочками и сделал для себя вывод, что так все и останется, пока через шестьдесят-семьдесят лет завершающее короткое замыкание не обесточит

все источники света, а потому и вообще расхотел жить, еще раньше, чем началась эта жизнь под лампами» [Грасс, 2008а, 46]. Этот эпизод и становится первой поворотной точкой сюжета: в дальнейшем над ужинами семейства, при всем их веселье, будет висеть тень тревоги.

С самого начала до конца Оскар остается саркастическим наблюдателем-рассказчиком, вступая в действие только в некоторых ключевых ситуациях – что приводит к гибели сначала одного его «отца» на польской почте, а затем второго «отца», застреленного советским солдатом.

Таким образом, персонализация истории достигается Грассом с помощью наивизации, гротескно-фарсового, ролевого поведения рассказчика-протагониста. Данная персонажная маска позволяет писателю уйти от прямого реалистического, а тем более – документального – изображения травматических событий, изменивших его собственную жизнь и жизнь нации.

Одна из значимых граней образа Мацерата, в которой гротескно преобразованы, однако узнаваемы биографические черты автора, – это его артистическая ипостась.

Этот аспект личности протагониста подробно проанализирован в одной из последних публикаций отечественного германиста Г.Г. Ишимбаевой «Трагикомедия эстетических страстей: роман «Жестяной барабан» Гюнтера Грасса» (2012) [Ишимбаева, 53-61]. В своей статье автор прослеживает, какие культурные реалии Германии введены в повествование, как протагонист интерпретирует художественные тексты своей эпохи (музыкальные, литературные, изобразительные), обнаруживая тем самым свою нравственную, мировоззренческую и эстетическую позицию. Косвенно Грасс характеризует в своем романе и собственные эстетические пристрастия и художественные ориентиры – с помощью метафорических, аллегорических, гротескных трактовок.

Так, Г.Г. Ишимбаева выявляет сложный комплекс идей и эмоций героя относительно одного из культовых, в рамках нацистской эстетики, композиторов

– Р. Вагнера. Она сосредоточивает внимание на той монтажной сложности впечатлений, которая складывается из вагнеровского музыкального звукоряда, жестов и мимики матери и обоих «отцов» Оскара, а также из той какофонии, которая в результате звучит в сознании героя-ребенка. «Разумеется, маленький слушатель и не мог оценить по достоинству Вагнера, композитора-новатора, драматурга, мыслителя, теоретика искусства, разработавшего теорию синтетического произведения, Gesamtkunstwerk'a. Однако задача, которую впоследствии будет решать музыкант-импровизатор Оскар Мацерат, сродни вагнеровской — создание притчи о трагической истории Германии и немца. Мифологизированное творчество автора тетралогии «Кольцо Нибелунгов», как выясняется в ходе рефлексий героя «Жестяного барабана», по духу родственно ему, мифологизирующему немецкую историю и немца» [Там же, 54-55].

Анализируя далее «вагнеровские» смыслы в грассовском романе, исследовательница пишет: «Адаптированный национал-социалистами Вагнер, боготворимый гитлеровцами за верность «немецкой идее», арийский аристократизм и бестиальность, высмеивается малолетним музыкантом, умеющим разрезать стекло голосом, — эпизод «Лесная опера» в Сопоте получает благодаря этому соединению символа «германской оперы», девятилетнего мальчика и хрупкого материала особое звучание. Устами ребенка, действительно, говорит Бог: искусство Рихарда Вагнера, приобретшее все качества культового политического действия в Третьем рейхе, неистинно. Это интуитивно понимает герой, который видит в спектакле лишь неестественность поведения солистов и хористов и который спасает их от слепящего света софитов, погружая сцену во тьму» [Там же]. Посещение оперы символично привязано Грассом к 1933 году – дате начала гитлеровской диктатуры, а обстоятельства посещения – к прелюбодеянию матери (мотивы греха, предательства, лжи): мальчика ведут в театр мать, отец и любовник матери (при этом природа настоящего отцовства так и не открылась Оскару – он одинаково верил и сомневался в отцовство Мацерата и Бронски) [Грасс, 2008а, 112-113].

Однако если антивагнеровский бунт юного Оскара Мацерата носит бессознательный характер, то его выступление против музыки фашистских маршей вполне осознанно. Героем движет нежелание разделять коллективный экстаз, в то время как знаковым атрибутом немецкой действительности стала аффектированная театрализация многих сторон жизни (митинги, факельные шествия, публичные шельмования «чужих» и др.) Оскар посредством своего барабана выражает собственный протест против праздничных мероприятий «коричневых» на Майском лугу, где ораторствуют нацистские идеологи, выступают члены партии, скандируют лозунги, распевают песни смешанные хоры, а фанфаристы и барабанщики создают музыкальное сопровождение этому «тингшпилю» [Там же, 120-123].

Стремление к деструкции сочетается в Оскаре со стремлением к созиданию. Закономерным итогом его художественно-эстетических исканий уже в послевоенные годы становится открытие джаза, трактовавшегося в нацистской Германии как «дегенеративное искусство», и, по существу, объявленного в Третьем рейхе вне закона (ему противопоставлялась «здоровая музыка», вдохновляемая немецкой народной песней).

Джаз привлекает Оскара Мацерата в первую очередь как средство, с помощью которого он может рассказать обретенному другу и единомышленнику Клеппу о себе и воскресить себя и свой барабан. Созданная им джазовая капелла «Троица с берегов Рейна», ее коммерческий успех и ее, в буквальном смысле слова, слезоточивая миссия в «Луковом погребке» вскоре разочаровывают героя, осознающего себя вовлеченным в чужой коммерческий проект. Еще дальше от джаза он уйдет позже, уже в психиатрической клинике, где будет выслушивать лекции Клеппа о взаимосвязях между джазом и марксизмом и где Клепп назовет его «предателем джазовой идеи» [Там же, 535-577]. В главах, описывающих послевоенные музыкальные и художественные похождения Оскара, раскрывается тот самый «артистизм», который впоследствии будет критиковать зрелый Грасс в романе «Луковица памяти». («Я с благоприобретенным артистизмом уклонялся от

острых проблем, обходил, пританцовывая, зияющие пропасти» [Грасс, 2008в, 542])

Следует обратить внимание, что в уже упомянутой выше статье Г.Г. Ишимбаевой подчеркивается устремленность Мацерата к авангардной музыке – «с ее бескомпромиссностью, алогизмом и аполитичностью» [Ишимбаева, 57]. Согласно трактовке Ишимбаевой, «Искусство раннего Оскара Мацерата, художника-аутсайдера, отказавшегося как от сакральности тоталитарного искусства, так и от его художественных идеалов, не было идеологическим и не соответствовало политическим лозунгам эпохи, следовало эмоциям, отличалось созерцательностью и особой любовью к формалистическим изыскам, уходило от действительности в область трагической лирики и не отвечало требованиям национал-социалистических вождей» [Там же].

Впрочем, попытка Оскара Мацерата вписаться в шоу-бизнес ФРГ в качестве, ищущий любви, понимания, осмысленности бытия, он решает последовать примеру тех, кто использовал искусство в коммерческих целях. С помощ«Оскара-Барабанщика» закончилась катастрофой: никому не нужный музыкант ью своего жестяного барабана он превращает собственные детские впечатления довоенных и военных лет в «чистое, звонкое золото послевоенной поры» [Там же]. В романеГрасс открыто поясняет конформистские мотивы такого своего поведения и образа мыслей: «Мое искусство требовало хлеба» [Грасс, 2008а, 595].

На упомянутое выше свойство персонализации-трансформации в поэтике Грасса, правда, на примере другого произведения «данцигской трилогии», указывает и исследовательница В.В. Котелевская: «Невозможность передоверить повествование исключительно одному персонажу, воплощенному в категориях реалистической поэтики психологизма, побуждает Грасса разветвлять, виртуализировать целостную повествовательную инстанцию. Так, в романе «Собачьи годы» (1963) двумя ипостасями одной фигуры видятся Эдди Амзель и Вальтер Матерн, а первый, в свою очередь, разветвляется на несколько

нарративных и сюжетно-персонажных инстанций: Брауксель, Зайцингер, Золоторотик. <...> Балансирование между «я», «он», «они», «мы» является для поэтики Грасса устойчивым и, надо признать, этически честным приемом исследования неоднозначности, нецельности личности, ее открытости рискованным трансформациям и влияниям» [Котелевская, 2012а, 84].

Следующие произведения «данцигской трилогии» (повесть «Кошки-мышки» (1961) и роман «Собачьи годы» (1965)) представляют дальнейшую реализацию замысла автора показать персонализированную историю Германии. Грасс, избегая фиксации своего авторского «Я» в одном из протагонистов, дает раскрыться своей сложной философской позиции в разных героях и героинях: в отчаявшемся Мальке, не выдержавшем личной катастрофы и добровольно ушедшем из жизни («Кошки-мышки»), в болезненно-ранимой и порочной Тулле Покрифке, в витальном Вальтере Матерне, в еврее Амзеле, ставшем свидетелем, жертвой и летописцем Холокоста («Собачьи годы»). Важно понять то, что Грассу не свойственно традиционно реалистическое представление о биографии как об истории цельного, нерасщепленного «я»: свою личную историю он монтирует с десятками других, намеренно смазывая контуры.

Подчеркнем, что «Кошки-мышки» и «Собачьи годы» написаны в более реалистической манере, чем «Жестяной барабан» (исключения составляют лишь заключительные визионерские сцены романа «Собачьи годы», где Брауксель ведет Вальтера Матерна по фантасмагорическим отсекам шахты¹³). Здесь происходит фантастическая трансформация фигуры рассказчика, «сливающегося» с одним из героев романа (Амзель – Брауксель).

Похожим образом, впрочем, позицию «Я»-рассказчика Грасс выбирает и в повести «Кошки-мышки». Мальчишеские интонации, подростковая разговорная речь, вербализованные чувства и эмоции подростка – все эти элементы трансформации «взрослого» сознания писателя в намеренно наивную форму также, на наш взгляд, отражают ситуацию непрямого повествования. Детство на фоне труб концлагеря, беседы с выпускниками – кавалерами «железных крестов»

¹³ Глава «Сто третья и наиглубочайшая матерниада» // Грасс Г. Собачьи годы. – С. 660-694.

в школе, угадывание типов самолетов по шуму двигателей – все эти черты военного времени, пережитого самим писателем, переданы в повести «Кошки-мышки» с реалистическим мастерством. Образы преследователя и жертвы, друга и предателя развиваются здесь в выбранном Грассом ключе амбивалентной поэтики «Жестяного барабана»: показать трагизм эпохи можно только с помощью изображения двойственной природы человека, заключающей в себе одновременно добро и зло, и это понимание нравственной двойственности в образах подростков показано Грассом с особенным драматизмом. Лейтмотивом здесь звучит мотив вины: вины героя-рассказчика перед другом, а в более масштабном обобщении – вины всех очевидцев и невольных соучастников трагедии нацистской повседневности.

В этой повести Грасс начинает развивать одну из свойственных ему впоследствии повествовательных стратегий - прием психологического двойничества. Автор вводит в этой связи две ипостаси собственной личности под масками отдельных персонажей («друзей/врагов»). Таковы в этой повести «Я»-рассказчик и его приятель Иоахим Мальке (каждый из которых - объект и субъект повествования одновременно). Позднее в романе «Собачьи годы» такими персонажами будут Эдди Амзель (еврей) и Вальтер Матерн (ариец), друзья и враги одновременно. В начале повести «Кошки-мышки» Грасс обрисовывает характерную для него ситуацию игрового обнаружения / ускользания героя-рассказчика и его подлинных поступков.

В повести «Кошки-мышки» «Я»- рассказчика-подростка с «другом/врагом» Мальке объединяет их фикциональное происхождение: и собственное «Я» нарратора, и чужое «Ты», и «Он» выдуманы, они – плод воображения третьего – автора: «Мне же, нацелевшему ту и всех остальных кошек на твою мышь, приходится теперь писать. Приходится, даже если мы оба сами выдуманы. А тот, кто нас выдумал – такая уж у него работа, - снова и снова заставляет меня брать твое адамово яблоко и отправляться с ним по местам, которые бывали свидетелями побед и поражений Йоахима Мальке» [Грасс,2010, 11].

Тем самым Грасс дистанцируется одновременно и от своего автобиографического двойника (рассказчика-подростка), и от зеркальной его ипостаси (Мальке), создавая, в силу своей профессии, психологические проекции себя самого, а не некий документально идентичный портрет. Именно поэтому нельзя говорить о полном тождестве автобиографического Грасса-писателя ни образу рассказчика, ни образу его друга Мальке. Грасс лишь обыгрывает противоположности собственного характера (осторожность рассказчика/храбрость Мальке; законопослушность рассказчика / карнавальное ерничество Мальке и т.д.), показывая их зеркальность, но и взаимодополняемость. О близости образа Мальке одной из ипостасей характера самого Грасса (подчеркнутая эпотажность, «литературное» бунтарство, антибюргерство, нонконформизм) говорит и ряд сюжетных параллелей образа Мальке с образом отчасти «автобиографического» Оскара Мацерата. Таковы хулиганские проделки Мальке в гимназии, церкви, его влечение к буффонаде. (Мальке: «Я хочу стать клоуном, буду смешить людей» [Там же, 35-36]). Так, Мальке неизменно носил на шее серебряную подвеску с изображением Богородицы. Однако после добычи им из затонувшего траулера английской отвертки он вешает ее на шею, заменив тем самым священный символ мальчишечьим фетишем. Грасс описывает, с каким двойственным чувством восхищения и трепета он (рассказчик и еще одна автобиографическая ипостась автора) наблюдал за молящимся в Церкви сердца Христова Мальке. А «черновато-серебряную мадонну он повесил между бронзовым профилем Пилсудского и небольшой ...фотографией коммодора Бонте, героя Нарвика» [Там же, 34]. Смещение мальчишески-героического и религиозно-сакрального как нельзя лучше характеризует карнавализованное сознание школьников поколения Грасса.

Грасс словно уступает в «Кошках-мышках» одну из своих персон-проекций (а именно, бунтаря-художника) Мальке, превращая рассказчика в наблюдателя, т.е. в некотором смысле доверяя ему роль и самонаблюдения: объектом исследования является уже сам Грасс в прошлом.

По принципу перераспределения своих личностных проекций Грасс структурирует и персонажей в своем романе «Собачьи годы» (1963). Брауксель изначально выступает в гротескной роли летописца и держателя шахт, где под землей трудятся другие летописцы. Кто эти анонимные и в дальнейшем уже не фигурирующие в романе летописцы? Исходя из художественной целостности романа, можно предположить, что это либо современники Грасса (писатели, создающие собственную историю Германии), либо ипостаси самого Грасса в разные моменты его жизни (также реконструирующие личную и коллективную историю страны в разных ракурсах). Так или иначе, фигура Браукселя и его помощников воплощает в сюжете романа функцию художника (Künstler), причем с акцентированием именно миссии документации, записывания, протоколирования.

Сам Грасс в ряде интервью неоднократно указывает на личную склонность фиксировать в своих произведениях моменты жизни, равно как и на свою страсть к коллекционированию вещей, артефактов времени (см. «Из дневника улитки», «Луковица памяти», «Фотокамера», где эта страсть порой закреплена еще и в фотографической фиксации). Достаточно вспомнить несколько характерных пассажей из произведений разных лет. В «Луковице памяти» Грасс постепенно словно нанизывает зримые детали мира: он описывает янтарь, в котором хранятся остатки растений, реалии детства и зрелости (патефон, печатные машинки «леттера» и «оливетти», почтовые марки и альбомы с репродукциями, продуктовые карточки и леденцы и т.д.). «И все это подлежало разбору, слой за слоем», - подчеркивает Грасс археологическую природу своего собирательства осколков времени [Грасс, 2008в, 543]. В романе «Из дневника улитки» лейтмотивом является медленно ползущая улитка, фиксирующая всё на своем пути и оставляющая след. В романе «Собачьи годы» юный художник Эдди Амзель собирает на берегу реки Вислы брошенные, ненужные, случайно потерянные вещи, пуговицы, жестянки, чтобы потом зафиксировать в своих произведениях-чучелах образы бременного человека.

А в романе «Фотокамера» средствами фиксации выступают диктофон и фотоаппарат. Грасс себе отчет в том, что все эти технические средства – попытка «ухватить руками то, что имеет зыбкие очертания», недаром, как и в «Собачьих годах», здесь снова появляется образ реки времени, «текущей вспять» [Грасс, 2009в, 10-11]. В финале же романа «Собачьи годы» образ Браукселя неожиданно трансформируется: из фантасмагорического закулисного летописца он превращается в реального Браукселя, владельца шахт, который одновременно оказывается Золоторотиком, и также Эдди Амзелем. Как Вергилий, ведет он своего друга детства Вальтера Матерна по послевоенному «аду». Таким образом, функции повествователя и персонажа в итоге романа воссоединяются.

Надо сказать, что многие автобиографические мотивы и смыслы, присутствующие в «данцигской трилогии», 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» (2006), где автор подробно излагает не только собственную биографию, но и развернуто описывает свою работу над собственными произведениями. Далее будут проанализированы непосредственно параллели между «мемуарной» «Луковицей памяти» и автобиографическими смыслами и мотивами «данцигской трилогии».

Таким образом, в своей ранней прозе Г. Грасс следует приему трансформации автобиографического «Я» в маски персонажей и рассказчиков, тем самым осуществляя синтез реалистической и гротескной поэтики. Он населяет мир своих ранних романов различными ипостасиями собственной личности, ни одна из которых однако не тождественна полностью его собственному личному «портрету».

3.3. Автобиографический аспект «данцигской трилогии»

Как уже было сказано ранее, наиболее «автобиографичными» из «немемуарных» текстов Грасса являются именно романы «данцигской трилогии». В трилогии открываются, пусть и в жизненных историях отдельных персонажей, ключевые этапы становления личности самого Грасса: детство в довоенном Данциге; привычный уклад жизни тех лет; католические ритуалы и ежедневные молебны о здравии фюрера; утрата былых иллюзий и веры; увлечение искусством; мобилизация на фронт, затем ранение и лагерь для военнопленных; после войны - попытки самореализации 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).

А.В. Добряшкина в своей работе «Гротеск в творчестве Грасса» пишет о послевоенном периоде в жизни писателя: «Культивируемая в Дюссельдорфе идеология экономического чуда вынуждает Грасса переехать в Берлин. Там, совмещая занятия графикой и скульптурой, Грасс обращается уже непосредственно к литературе. К этому подталкивает его и приобретенный в монастырской библиотеке литературный багаж <...> Многомерная творческая деятельность писателя всегда основана на его визуальном восприятии. Благодаря своему особому умению наблюдать за эмпирической действительностью, Грасс воплощает феномены бытия с одинаковой образностью как в скульптуре, так и на бумаге — в графике, акварели и литературе» [Добряшкина, 34].

Для Грасса его первый роман «Жестяной барабан» стал 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 был не

готов создать повествование о себе и стране в реалистической или тем более документально-исповедальной форме, как он это сделает спустя несколько десятилетий. Поэтому в 50-е годы 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». Однако введение прямого, лишённого опосредований автобиографического «Я» в повествование происходит лишь в 1970-е годы (начиная с романа «Из дневника улитки» (1972)), а полное раскрытие и осмысление своего соучастия в войне (служба в СС) – лишь в собственно автобиографической прозе («Мое столетие» (1999), «Луковица памяти» (2006), «Фотокамера» (2008)). И только тогда становится очевидным автобиографический «след» в «данцигской трилогии». Целый ряд жизненных эпизодов и ситуаций в трилогии совпадает или близок биографии 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.

Действие романа «Жестяной барабан» начинается с самого важного в рамках авторского замысла Грасса момента - прозрения героя. Именно в качестве рассказчика-биографа 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, 1993a, 11]), тот смущается и, желая снять семантическую неловкость, уточняет: «Вы подразумеваете белую бумагу, господин Оскар?» [Грасс, 2008а, 11]. Однако, разумеется, это не ошибка Оскара, а намеренная игра с читателем: она акцентирует мотив всей книги – дилемму вины и невинности. Далее описывается процесс покупки бумаги: появляется образ зардевшейся от неловкости продавщицы (что тоже есть реакция на просьбу о «невинной» бумаге: «*die Verkäuferin errötete heftig*» [Grass, 1993a, 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, 22] (*перевод мой*). По А. Рот, в романе «исторические события обернуты в семейную историю» [Там же]: так, 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» [Там же, 23].

При этом весьма примечательно, что в собственно автобиографическом романе «Луковица памяти» читатель находит 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, 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...»: «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» [Там же, 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, 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, 71-72]. Сравнивая себя с героем «Жестяного барабана», Грасс признается, 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, 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, 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 краснобайствовать, 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, 347])

Автобиографический «след» прочитывается и в грассовском романе «Собачьи годы». Здесь Грасс снова следует стратегии диверсификации биографического «Я» на несколько персонажей. Так, во второй части романа, полностью построенной как собрание писем юного Харри Либенау с фронта в 1944 году (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, 2008с, 146] (ср. с упоминаниями о месте службы Грасса в «Луковице памяти»: «Юноше, мнившему себя мужчиной, важнее был род войск: если уже не довелось попасть на подводный флот, то пусть я стану танкистом в дивизии... “Йорк фон Фрундсберг”» [Грасс, 2008в, 145]); «Моя мать...была родом из Кошнадерии, <...> с февраля двадцатого деревни Кошнадерии стали деревнями Республики Польша, ... вошли в состав округа Данциг – Западная Пруссия» [Грасс, 2008с, 156] (см. в «Луковице памяти»: «В годы моего детства мы часто ездили за границу Вольного города в сторону Кокошкен ..., чтобы навестить мою ...бабку Анну» [Грасс, 2008в, 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, 2008с, 420], (См. в «Луковице памяти»: «Опорожнив овальный барабан противогаза, я наполнил его клубничным ...джемом» [Грасс, 2008в, 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, 162], «предполагалось...сформировать новую группировку для прорыва ... кольца вокруг столицы Рейха. Говорили, будто Вождь остается на своем боевом посту» [Там же, 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 карнавальной усмешкой образы. Автобиографичен даже род художественных занятий Амзеля - авангардная скульптура, рисунки животных и фантазмагорических птиц, рыб, которые заполняли и выставки самого Грасса (См. о творческой деятельности Грасса-скульптора, графика: Arnold, 1997, 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, 132], «Барачная тягомотина на зенитной батарее неподалеку от порта отражена в романе «Собачьи годы», хотя там рассказаны совсем иные истории...» [Там же, 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, 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» [Там же, 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»: «Однако мне время трудовой службы запомнилось не так, как его описывает Пиленц, повинувшись своей неудержимой потребности рассказать о Великом Мальке» [Там же, 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: «Стоит ли упомянуть, что в октябре пятьдесят девятого я ездил в Регенсбург, где проходил слет тех, кто выжил на войне и вроде тебя удостоился Рыцарского креста? В зал меня не пустили. Там играл или устаивал перерывы оркестр бундесвера. Через лейтенанта, командовавшего охраной, я попросил вызвать тебя во время очередного перерыва объявлением с эстрады: «Унтер-офицер Мальке, Вас ожидают у входа!» Но вынырнуть ты не пожелал» [Грасс, 2010, 251]. Так, с лирической грустью завершает Грасс свою повесть. Мальке погиб не на фронте, а вернувшись на побывку, от мальчишеской дерзости, нырнув в чрево полузатонувшего траулера.

Сравнивая мемуары Грасса («Луковица памяти») и сюжет повести «Кошки-

мышки», можно отметить близость характера юного Гюнтера (с его тихим, непроявленным романтизмом, покладистостью и дисциплинированностью) с рассказчиком Пиленцем, в то время как образ «великого Мальке» видится нам скорее авантюрно-героической «компенсацией» собственного «Я» автора в далеком прошлом. Дерзость и авантюрный дух Мальке – это своего рода внутреннее «Я» Грасса-подростка, которое реализовалось лишь в фантазиях, а не в жизни.

Далее, анализируя мотивы «данцигской трилогии», следует отметить, что и к теме судьбы еврейского народа в годы нацизма Грасс будет возвращаться на протяжении всего своего творчества. В образах друзей-врагов, немца Матерна и еврея Амзеля Грасс изображает и свое сложное отношение к еврейству, а в своем воображаемом «я» - преследователя и жертву. Автор снова вернется к этой тематике в романе «Траектория краба» (2002), где будет изображено убийство «символического» еврея, то есть драма Холокоста будет спроецирована на персонажа-немца. Далее уже в 2000-е годы, в своем стихотворении об Израиле «О чем стоит говорить» Грасс скажет: «Правда о земле Израиля, с которой я связан и хочу оставаться на связи... Вердикт «антисемитизм» мне знаком...» (Grass, эл. ресурс). Тем самым происходит, с одной стороны, личное и художественное изживание вины самим Грассом за все, совершенное немцами против еврейского народа в годы нацизма, а, с другой стороны, Грасс снова раскрывает неизвестные страницы своей биографии (этническое родство Грасса с еврейским народом).

О судьбе евреев Г. Грасс уже писал в своей «данцигской трилогии»: так, в «Жестяном барабане» мать Оскара недоумевает, чем так не угодили евреи новой власти, тем самым показывая толерантное отношение простых бюргеров Данцига к жившим с ними по соседству веками представителями еврейского народа; в романе «Собачьи годы» один из героев-«протогонистов» Эдди Амзель, еврей, расплачивающийся за свою национальную идентичность здоровьем и свободой (сцена избиения и бегства Амзеля из Данцига). Грасс делает виновным в

унижении Амзеля его ближайшего друга – Вальтера Матерна, который участвует в налете на дом Амзеля, закрыв лицо маской. Преодолевать эту вину Вальтер будет всю жизнь.

Проблематика, связанная с судьбой еврейского народа раскрывается Грассом не только на образном уровне (взаимоотношения героев трилогии с «еврейским вопросом», вина одних и страдания других), но и на уровне философском, в частности своеобразным «героем» романа «Собачьи годы» является книга О.Вейлингера «Пол и характер». В соответствии с ее постулатами (относительно евреев как «женской» нации и др.) вытесняет «еврейское» в себе отец Эдди Амзеля. Примечательно, что именно эта книга передается по наследству как своеобразная «программа жизни», приобщая уже Эдди Амзеля к переходящему по наследству комплексу национальной неполноценности (См. 1 часть романа «Собачьи годы» «Утренние смены»). Объектом критической рефлексии как в «Луковице памяти», так и в «Собачьих годах» становится личность и философия М.Хайдеггера. Иронизируя над его работой «Бытие и время» Грасс невольно отсылает читателя к документальной правде – попустительству Мартина Хайдеггера в антиеврейских репрессиях в период его ректорства во Фрайбургском университете («Для нас, переживших ...период национал-социализма, экзистенциализм стал подходящей маской, которой соответствовали трагические позы...Цитаты заимствовались у ...Готфрида Бенна и Мартина Хайдеггера» [Грасс, 2008в, 381]; «Фельдфебель либо...ни слова не говорил, либо цитировал...всегда одного и того же философа. – Экзистани-ка мне сигаретку. – Я в кино, кто хочет созэкзистировать? – Если не заткнешься, ...схлопочешь по экзистенции» [Грасс, 2008с, 364-365]).

В этом контексте открываются новые, отчасти автобиографические смыслы в известном стихотворении Грасса, критикующем политику современного Израиля (2012 г.) [Grass, эл. ресурс]:

Но почему я молчал до сих пор?

Как я уже говорил, в моем прошлом есть один недостаток,

Который запрещает мне это, как и запрещено говорить правду о Земле Израиля, С которой я связан и хочу оставаться на связи¹⁴.

Почему я говорю только сейчас,
состарившийся и с последними чернилами:
Ядерное оружие Израиля опасно для
и без того хрупкого мира во всем мире?
Потому что надо сказать,
что завтра может быть слишком поздно.

Здесь важен не только пацифистский пафос Грасса, но и признание в несвободе от табу, в данном случае - на критическое отношение к «еврейскому» после Холокоста. При этом, как известно, Грасс категорически не принимал любого догматизма: «не склоняться ни перед каким алтарем и не принимать никакую веру» [Грасс, 2008в, 109].

Таким образом, след военных и послевоенных событий, которым посвятил Грасс свое первое масштабное эпическое произведение «данцигскую трилогию», содержит множество явных и имплицитных отсылок к автобиографии писателя, а также к ключевым проблемам его поколения «трагикомических героев» [Там же, 108].

3.4. Произведения Г.Грасса 1970-1980-х г.г.: трансформация автобиографического материала.

Для произведений зрелого Грасса (рубеж 60-70-х – 80-е г.г.) характерно тяготение к политической злободневности. К этому периоду грассовского творчества относятся его романы «Под местным наркозом» (1969), в котором писатель говорит о фанатизме студенческого движения 60-х и умеренности старшего поколения; «Из дневника улитки» (1972) – своеобразный

¹⁴ Комментатор и переводчик М. Ошеров пишет: «Гюнтер Грасс частично – этнический еврей // <http://www.lebed.com/2012/art5992.htm>

автобиографический отчет о предвыборной кампании СДП в контексте истории жизни некоего Германа Отта при нацистском режиме; «Камбала» (1977), «Крысеха» (1986), а также повести «Встреча в Тельgte» (1979) и «Головорожденные, или Немцы вымирают» (1982).

В целом творчество Грасса 1970-1980 г.г. демонстрирует его активную вовлеченность в политическую и художественную жизнь Европы и непосредственно Германии. Можно говорить даже о некотором отходе Грасса от базовых направлений литературного процесса и литературной моды и о выходе в общеевропейское пространство постмодерна и, в результате, к поиску новой аутентичности, не ограниченной национально-культурной памятью.

Этот период наполнен важными, хотя и достаточно неравнозначными событиями личной и общественной жизни Грасса: это путешествия в Индию; основание совместно с Г. Бёллем журнала «L 76» (впоследствии - «L 80»); учреждение премии Альфреда Дёблина (что стало своего рода официальной «легитимацией» неоднократно выраженной Грассом высокой оценки творчества немецкого классика модернизма); экранизация «Жестяного барабана» режиссером Фолькером Шлёрдорфом; развод с Анной Грасс (первой женой, одним из прототипов Йенни Брунис – девочки-балерины «данцигской трилогии»); вступление в 1982 году в Социал-демократическую партию Германии (т.е. официальное закрепление «левых» политических взглядов); деятельность в качестве президента Берлинской Академии искусств (1983-1986); выход из состава Академии (1989).

Все эти события, так или иначе, прямо и иносказательно отображены в литературном творчестве Грасса. В 1970-1980-е он развивает «документальную» и «гротескную» линии – т.е. два разнонаправленных начала своей поэтики.

Определенный интерес представляет в «автобиографическом» контексте повесть «Под местным наркозом» (1969), в которой, впрочем, автобиографизм присутствует лишь в некоторых штрихах, и читателю, не знакомому с биографией

Грасса, эти штрихи могут быть незаметны. Но они все-таки есть. Сам автор ни разу не выступает в произведении от первого лица, как это будет в романе «Из дневника улитки» или в повести «Встреча в Тельгте», но он переносит некоторые факты собственной судьбы в судьбы героев своей повести (прежде всего студента Штаруша, но также и Крингса). В качестве автобиографических «следов» в произведении можно выделить следующие события собственной судьбы Грасса:

1) Город Данциг как родной город главного героя – студента Штаруша («Молочные зубы выпали у меня в портовом пригороде Нойфарвассер», - говорит Штаруш своему дантисту. А сам Грасс дает тут же примечание: «пригород г. Данцига» [Грасс, 1985, 124]);

2) Кашубские корни Грасса («Речь шла о моих последних еще оставшихся в живых родственниках... Мы посетили портовый пригород бывшего Данцига... Три поколения Штарушей жили в городе, ... были кашубами; в начале XIX столетия Штаруши селились неподалеку от Диршау...»[Там же, 193]);

3) Осмысление Грассом собственного военного опыта через другого своего героя – участника войны Харри Крингса («Лишь наполовину осмыслив свой фронтный опыт, восемнадцатилетний Харри в августе сорок пятого был отпущен из американского плена...» [Там же, 138]). Сам Грасс тоже был в американском плену и вернулся из плена в конце 1945 года.

4) Занятия Грассом на кулинарных курсах в американском плену (Штаруш: «Когда мне было восемнадцать, я сидел в американском лагере поблизости от Бад-Айблинга, усердно посещая всевозможные учебные курсы» [Там же, 190]). Далее в повести следует подробный пассаж о курсах кулинарного искусства для голодных военнопленных. Подобное описание занятий теоретической кулинарией существует и в романе «Луковица памяти» (глава «С гостями за столом»), причем рецепты некоторых блюд приведены практически одинаково (например, холодец из свиной головы [Грасс, 2008в, 238]).

5) Работа Грасса в качестве помощника каменотеса по изготовлению надгробий (Штаруш: «Придумай что-то новое. И ты сможешь заняться своим

хобби – например, кельтскими орнаментами на надгробьях...Мысленно я уношусь к базальтовым карьерам на Майенском поле» [Там же, 130])

б) Постоянные размышления Грасса о собственной вине, о причастности к нации, породившей фашизм, о грузе прошлого, который невозможно преодолеть на протяжении всей жизни (Штаруш: «Это не поможет. Станет твоим воспоминанием, небывало огромным. Ты через него не перешагнешь. Всегда будешь повторять: когда мне стукнуло семнадцать, я это сделал... Тогда шла война» [Там же, 253])

Таким образом, несмотря на сюжет и «крупный план» повести – коллизия «ученик-учитель» - мы всегда слышим собственно грассовский «голос за кадром», слышим его подчас невольные и случайные комментарии не только по поводу происходящих в повести событий, но и его размышления о прошлом как о постоянном источнике боли (которую герой и сравнивает с болью зубной) и о настоящем как о болезненном лечении, дающем лишь временную, искусственную анестезию (местный наркоз в процессе лечения) – «потом я оставил в покое прошлое (временно) и вернулся к настоящему – к боли» [Там же, 185]. Таким образом, диалоги Штаруша с дантистом предстают перед читателем как история внутренних противоречий самого Грасса, его постоянный мысленный диалог и спор с самим собой.

Сложное переплетение притчи, метафоры, иносказания и публицистичности, апеллирующей к фактам современности и прошлого, реализовано Грассом в его произведении «Из дневника улитки» (1972). Выбор дневниковой формы композиции и повествования, очевидно, обозначил определенный перелом в грассовском «автобиографизме». Стратегия ускользающих, ветвящихся на «Я» и «не-Я» персонализаций, которой он следовал и в «данцигской трилогии», и в повести «Под местным наркозом» (1969), на время исчерпывает себя. Нельзя сказать, что писатель полностью отказывается от художественных перевоплощений своего биографического «Я». Так в романе «Из дневника улитки» присутствует персонаж по имени Скептик, который выполняет функцию отчужденного, отстраненного «Я» автобиографического рассказчика.

«От Скептика не отвертишься. Я знаю его дольше, чем самого себя. ...Когда Скептик попытался подняться, я взял над ним шефство: завися от меня, он ставит мне условия...» [Грасс, 1997в, 353]. Но вместе с тем именно в романе «Из дневника улитки» Грасс впервые последовательно использует прием прямого повествования о себе как исторически конкретном лице. «Ну, хорошо: о себе... Кроме умения рассказывать истории и истории против историй, я умею вклинивать паузы после фразы, ... не умею ездить на велосипеде, играть на рояле. Зато умею обтесывать камни (в том числе, гранит), формировать сырую глину, осваиваться в хаосе... и довольно хорошо стряпать» [Там же, 392-393].

Дневниковая форма позволила автору решить одновременно несколько задач. Во-первых, роман отобразил реальные события жизни самого Грасса конца 1960-х – начала 1970-х: здесь и участие в политических дебатах («Моя предвыборная борьба началась в морозящий дождь на Нижнем Рейне. Я выступил в штадтхалле города Клеве с речью «Двадцать лет Федеративной Республики», которая в дальнейшем тут сжималась, там перенасыщалась злобой дня, но так и не достигла завершенности» [Там же, 340]), и общение со своими детьми и женой («...Похоже на то, как мы с Анной задним числом рассчитываемся с нашим браком» [Там же, 338], «Франц-Рауль-Лаура-Бруно. Узел, завязанный в нашей постели, - все вокруг него вертится» [Там же, 342]), и многочисленные отступления назад, в данцигскую «предысторию» личного настоящего рассказчика («Как вы знаете, я родился в Вольном городе Данциге, который после Первой мировой войны был отторгнут от Германского рейха и был...под мандатом Лиги Наций» [Там же, 345], «В гитлерюгенде пели, и я вместе со всеми: «Вперед, вперед – звонко зовут фанфары...» [Там же, 357]).

Во-вторых, «плавающая» точка зрения – между документальностью и фикцией – позволяет автору достраивать воображаемый ход событий, насыщать плоскую картинку детской и юношеской памяти и сформированного ею «Я»-образа («Когда мне было семнадцать, я, стянутый портупеей, познал под своей стальной каской страх...» [Там же, 396]) выпуклой пластикой опыта зрелого

Грасса («Писатель – это человек, пишущий против уходящего времени» [Там же, 448]). Ход улитки, не торопящейся в будущее, является кодовой метафорой всей книги. И самого себя («Я – штатская, ставшая человеком улитка. Я подобен улитке своим стремлением вперед, вглубь, своей склонностью к дому,... своим беспокойством и опрометчивостью в чувствах» [Там же, 387]), и окружающую действительность («Выступая..на Фортайплац, я сразу же, во вступлении, истолковал улитку в гербе города как символ прогресса» [Там же, 367]), и людей («Наши реформаторы – словно улитки, передвигающиеся по неровной местности, руководствуются дальней перспективой, а видят только то, что под носом» [Там же, 540]) Грасс отождествляет с улиткой и ее движением.

Как и улитка, мысль рассказчика курсирует «между руинами и стройками» [Там же, 339], овеществляясь в знаках прогресса и регресса, суть которых перестала быть очевидной для европейца, разочаровавшегося в рационально-оптимистическом «проекте модерна». Грасс, участвующий в предвыборной компании, Грасс, борющийся за место на литературном и интеллектуальном рынке, Грасс, разочаровывающийся в своих любовных увлечениях, – все эти биографические ипостаси идущего вперед деятельного героя подвергаются скептическому самонаблюдению. Под сомнение ставятся сама способность человека видеть ясно свое будущее, способность отыскивать истину в новых научных системах и радикально преобразовывать действительность.

Третья художественная задача, которую решает Грасс своей дневниковой формой, может быть сформулирована как концептуализация картины мира, т.е. как выражение жизненной философии. В рассматриваемой книге это философия «улитки»: «Она побеждает лишь частично и редко. Она ползет, прячется, ползет на своей ноге дальше, рисует на историческом ландшафте свой быстро высыхающий слизистый след, смазывая грамоты и границы, ползет между стройками и руинами, сквозь продуваемые всеми ветрами научные системы, в стороне от роскошных теорий, в обход отступлений и мимо иссякающих революций» [Там же, 339]. Жизненная философия Грасса определяется идеалом

открытости, непредсказуемости, незавершенности, отчасти чуждым рационализму и детерминизму принятых парадигм. «Никогда не финишировать, дети» [Там же], - говорит рассказчик своим постоянным собеседникам-сыновьям, и их детская, не зависящая от общей системы позиция ценна для Грасса как еще не утраченная открытость.

Именно в романе «Из дневника улитки» апробируется грассовская концепция истории – истории, которая никогда не завершена, ибо постоянно дописывается очевидцами и потомками. «Человек, имеющий прошлое. Человек, который, поднимаясь виражами по спирали, собирал, увязывал и тащил за собой свои поражения. ...Предпринимая какие-то шаги, он выворачивает камни из фундамента своего и нашего национального прошлого» [Там же, 545]. Гипотетичность, возможность исторического моделирования утверждается здесь и развивается автором впоследствии в повести «Встреча в Тельgte» (1979) и романах «Крысиха» (1986), «Мое столетие» (1999), «Траектория краба» (2002).

Вот весьма характерный ход размышлений дневникового рассказчика, способного одновременно фиксировать события, происходившие в Данциге далеких военных лет, в частности выезд последних евреев из города в 1940 году (как историк, он ссылается на документальный источник – некоего «д-ра Лихтенштейна, который цитирует дневник торговца Бертольда Вартского» [Там же, 457]), и предполагать психологически вероятное: «Многие горожане, столпившиеся на тротуарах, выглядывавшие из-за цветочных ящиков из окон или высыпавшие на балконы, во все горло орали вслед свои бывшим согражданам. Со всех сторон хохот, издевательские стишки, плевки. Особенно усердствовала молодежь. (Меня при этом не было, дети; но в свои тринадцать лет я вполне мог бы там быть)» [Там же].

Доверительная и одновременно морализаторская интонация дневника Грасса сигнализируют о значимой остановке автора в творческом пути, обусловленной исчерпанностью его исторического оптимизма, необходимостью глубокого размышления и ценностях и целях, отказом от телеологической модели

истории, столь свойственной западному мышлению тех лет. В некотором смысле, используя метафору Адорно, можно говорить о кризисном и все-таки продуктивном «часе ноль» [Ивлиева, 4-7] в картине мира писателя. Фиксация неустойчивости, сомнения и разрыва («Zwiespalt») – магистральная тема дневника. Так, в качестве примера приведем фрагмент из интервью Грасса некоему неназванному журналисту в романе «Из дневника улитки»:

«- Скажите, вам не приходится разрываться на части между тем и другим?

- Да, приходится.

- Значит, я могу написать: вы рветесь на части.

- Можете.

-И не жаль?

- Чего?

- Того, что раньше вы были как-никак целым.

- Совсем целым никогда не был. Только пучком осколков» [Грасс, 1997в, 559-560].

Эта беседа может быть как фиксацией действительно произошедшего события, так и экспликацией внутреннего диалога с собой: характерно, что автор не дает никаких прямых пояснений относительно подлинного происхождения этого текста-фрагмента.

Таким образом, можно сделать вывод, что даже в достаточно «личных» жанрах, таких как дневник, Грасс не ограничивается традиционной психологической исповедальностью: она служит лишь одним из регистров моделирования авторского видения и образа мира. Но более важную роль в автобиографическом тексте Грасса позднее будет играть поиск философских и культурно-исторических оснований современности, органической частью которой автор себя мыслит.

Интересен в контексте обнаружения автобиографического «следа» и другое

произведение Г. Грасса данного периода – повесть «Встреча в Тельгте» (1979). Здесь Грасс продолжает развивать стратегию соотнесения личного и коллективного, истории и современности. Показательна уже экспозиция повести: «Что было завтра, то будет и вчера. Не от нашего времени те истории, кои случаются ныне. Эта вот началась более трехсот лет назад. Как и многие другие. Так уж глубоки корни всего, что происходит в Германии. О затеявшемся некогда в Тельгте я пишу теперь потому, что один мой друг, который сплотил вокруг себя коллег в сорок седьмом году нашего столетия, намерен праздновать семидесятилетний юбилей; а ведь на самом деле он старше, много старше, и мы, нынешние его друзья, отнюдь не впервые седем и старимся вместе с ним» [Грасс, 1997а, 7].

В присущей Грассу манере прятать биографические следы, здесь не названы имена и не обозначены реалии жизни повествователя, но, исходя из биографии писателя, речь идет о знаменитой «Группе 47» - новаторском объединении послевоенных писателей Германии и Австрии (из австрийцев туда вошли, например, молодые И. Бахман и П. Хандке). Грасс с первых же строк повести устанавливает аллюзивную связь личной истории и истории немцев эпохи Тридцатилетней войны. («В сорок седьмом году горестного столетия нашего поверх опостылевшей болтовни о мире и под непрерывный рев кровавых ристалищ прозвучал и наш давно подавляемый голос...» [Там же, 20]).

Повествовательная манера повести – документально-историческая (вспомним образ летописца Браукселя, документирующего историю Данцига в романе «Собачьи годы»). Здесь рассказывается о вымышленном событии – встрече немецких поэтов в городе Тельгте, которая тем не менее, представлена в произведении как реальное событие времен Тридцатилетней войны («Городку Тельгте... издавна не в диковинку видеть толпы паломников, и для паломников-пиитов там сыщется местечко...» [Там же, 11]). Среди персонажей фигурируют Симон Дах, Грифиус, Гофмансвальдау, Шпее, Рист, Цезен и др. Поэты зачитывают стихи, обсуждают вопросы искусства и нравственности в

непринужденной атмосфере литературной вечеринки («Собрание, посвященное судьбам выхолащиваемого языка и заботам о мирных переговорах. Они будут заседать до тех пор, пока не обговорят все до последнего: и пиические радости, и горести, и беды отечества» [Там же, 15-16]), а после дебатов состоится ужин из непременно традиционного немецкого супа с клецками и колбасками.

«Личные» истории здесь тесно переплетены с «публичными», и «речи Грифиуса, на все лады возвещавшего гибель литературы и воцарение созидającego порядок разума...» [Там же, 32], следует прочитывать не столько как историческую аллюзию, сколько как аллюзию на современные Грассу дебаты о кризисе литературы (бурная полемика участников «Группы 47» о путях развития послевоенной литературы переносится в исторический колорит XVII века). Аллюзии на современность более чем прозрачны. Это и споры о «национальном» и «общеевропейском» в немецкой литературе (в декорациях эпохи Тридцатилетней войны «общеевропейское» – это классицизм, латынь): «Хотя мы никак не могли договориться о том, писать ли нам «немецкий» или «неметский», однако ж всякая хвала «немецкого» или «неметского» была нам по сердцу» [Там же, 28]; «а Рист требовал покончить...с античным хламом, со всем этим нечестивым заклинанием муз и прочим языческим непотребством» [Там же]. Это и описание финансовых затруднений типографий, для преодоления которых предлагалось «...упорядочить в манифесте и гонорарный вопрос, установив таксу на вирши в зависимости от сословия и состояния заказчика» [Там же, 86]. Это и трагическое оплакивание бед Германии и оптимистическое преодоление их («Немцам вменялось в вину то, что они выдали отечество чужеземным ордам, а чужеземцам – то, что они превратили Германию в свой манеж, и теперь страну – раздробленную, утратившую...всякую добродетель и красоту – было не узнать. И только пииты...выдают еще, что именно достойно называться немецким... Они – другая, истинная Германия» [Там же, 61]).

Финал повести и вовсе создает прозрачную эпохальную параллель истерзанной войной и виной Германии: «Сомнений больше не было. Все — даже

Гергардт — стояли за то, чтобы продолжить свою литературную миссию во что бы то ни стало. Война научила их жить вопреки всему. Не только Дах, но и все остальные хотели довести начатое до конца, ... никто не хотел срывать встречу...Никто не хотел бежать оттого лишь, что реальность в очередной раз заявила о своих правах, забрызгав искусство грязью» [Там же, 94].

В этой проблематике постоянно ощущается присутствие Грасса-писателя и Грасса-публициста, активного общественного и политического деятеля Германии («Положение отечества нельзя было представить с большей наглядностью. ...Чертополох лежал невредимым среди земли и осколков. Смотрите, вскричал Целен, наша родина способна пережить любое падение!» [Там же, 108]). Периодически Грасс упоминает и себя самого в некоторых ситуациях и диалогах: «Слово Гергардту...не давали. Не получил его и я, хотя сдержаться не было мочи» [Там же, 57], «И я смеялся вместе со всеми, вострил уши да подзадоривал весельчаков на скабрез» [Там же, 37].

На наш взгляд, данную повесть отчасти, разумеется, очень условно можно отнести к исторической прозе. Но в то же время произведение предстает и как грандиозная притча, отображающая сущностную автобиографическую ипостась Грасса – его причастность к искусству. («Коли уж я всему был свидетель с самого начала, то и конец мне бы не хотелось упустить. Все, все на заметку!» [Там же, 99], «пройдут, может, годы и годы, и еще годы, и поднакопит он <Грасс> знаний, ... и потом настанет день, и он вернется – живехоньким, невредимым на страницах печатных книг!» [Там же, 97]). Символичен и конец повести, где писатель признается, что сам был на той встрече в Тельgte: «Откуда мне все это известно? Я был там, сидел среди них... Кем я был? Не Логау и не Гельнгаузенем... Но, кто бы я ни был, я знал достоверно, что бочки с вином были монастырские...Ухо мое улавливало слова и намеки... Я видел, как Шюц вышел во двор... Я знал даже то, чего никто не знал... Я был тут, сидел вместе со всеми – и вместе со всеми сложил руки для вечерней молитвы» [Там же,74-75], «В том веке собраться еще раз в Тельgte или где-нибудь в другом месте нам не пришлось.

Я знаю, как недоставало нам дальнейших встреч. Знаю, кем я тогда был. Знаю много всего» [Там же, 114].

В целом, в 1970-1980-е гг. Грасс лишь начинает осваивать собственно автобиографический жанр («Из дневника улитки»). Грасс в это время продолжает осмыслять пути взаимодействия коллективного и индивидуального бытия, еще не решаясь на полное документальное «саморазоблачение». Так, в романе «Камбала» («Der Butt» (1977)) Грасс снова предпринимает опыт смешения документальной истории и фантасмагории: историю Данцига рассказывает гигантская камбала на фоне квазиисторического события – съезда гейдельбергских романтиков (ср. встречу в Тельгте немецких классицистов). Однако и здесь, в монтаже исторических и псевдоисторических событий, обнаруживается неявный автобиографический «след» самого Грасса: путешествие в Индию, описание Данцига, поездка на социалистический конгресс в Париж, съемки документального фильма. Тем не менее, эти вмонтированные фрагменты автобиографического характера теряются в сказочно-лирическом нарративе романа, пронизанного духом абсурда.

В завершение следует добавить, что кризис грассовского видения рациональной модели мира и модели истории в 70-80-е годы XX века остро обозначился и в романе «Крысиха» (1986), где художественная картина реальности явно подвержена влиянию апокалиптической образности и пафосу. Повествование доверено здесь зооморфному существу (ср. персонализации авторской философии в образах улитки, краба, камбалы) – крысе, которая реализует свое «низовое» видение человеческих дел и устремлений. Осознание кризиса цивилизации ощутимо и в повести «Головорожденные» (1982), и, собственно, в хронотопе повести «Встреча в Тельгте», где эпоха Тридцатилетней войны как символ хаоса и смятения становится трагическим фоном немецкой современности.

3.5. Творчество Грасса в 1990-2000-х гг.: парадоксы трансформации автобиографического материала

(на примере романа-притчи «Фотокамера»)

Историческая и биографическая правда, раскрывающиеся в результате работы памяти и воображения составляют в творчестве Грасса синкретичное, неразделимое единство. В 1990-2000-х гг. выходят его романы «Широкое поле» (в других переводах «Долгий разговор») (1995), «Траектория краба» (2002), «Фотокамера» (2008), а также уже рассмотренные в предыдущей главе работы «мемуарные» произведения «Мое столетие» (1999) и «Луковица памяти» (2006). Типическое сменяется правдивым, правдоподобное – документальным, и такая писательская стратегия трактуется самим Грассом как неизбежная работа сознания по детальной реконструкции прошлого и настоящего, а также по моделированию будущего. Данный период является наиболее продуктивным для создания писателем автобиографического нарратива. Если в произведениях 60-70-х гг. он лишь подходил к документально-мемуарному жанру (роман «Из дневника улитки») и автобиографическое начало было еще редуцировано, а в ряде произведений («Камбала», «Встреча в Тельгте», «Крысиха») читатель сталкивался даже с гротескно-аллегорической трансформацией авторской биографии в контексте истории Германии или современности, то в позднем периоде творчества Грасс решается на прямой автобиографический документализм.

Таким образом, в творчестве «позднего» Грасса можно выделить три тенденции:

1) прямой «мемуарный» автобиографизм¹⁵ («Мое столетие», «Луковица памяти»);

2) внеавтобиографический документализм¹⁶ («Широкое поле», «Траектория

¹⁵ Рассмотрению данной тенденции посвящены 1 и 2 главы нашей диссертации (см. в особенности анализ книги «Луковица памяти»).

краба»);

3) специфическая притчевая трансформация автобиографического материала (данную тенденцию мы рассмотрим на примере романа «Фотокамера»).

Две первые тенденции уже рассмотрены нами в ходе анализа предшествующих произведений Грасса. В позднем творчестве наиболее влиятельной является первая из этих тенденций («Луковица памяти», «Мое столетие»), а вторая тенденция выражена слабее, однако также присутствует в произведениях «позднего» Грасса (романы «Широкое поле» (1995), «Траектория краба» (2002)). В своих поздних произведениях Грасс предлагает читателю сложный «гибрид» фикции и документа, публицистики и исповеди. И такая синкретичность становится типичной повествовательной формой для произведений «позднего» Грасса.

Так в романе «Траектория краба» Грасс снова возвращается к теме прошлого, по-прежнему, как показывает сюжет о неонацисте, не преодоленного, но теперь Грасс впервые позволил себе высказаться о жестокости антигитлеровской коалиции, давшей «добро» на бомбардировку морского судна с беженцами, мирным населением. «Почему лишь сейчас, не раньше?» - спрашивает Другой, не я. Потому что когда над головой разнесся вопль, я хотел закричать, но не мог... Потому что лишь теперь...» [Грасс, 2004, 5].

«Прошлое всегда найдет способ догнать нас, и своими победами в этом состязании с настоящим оно не в последнюю очередь обязано литературе. Какую бы память ни оставил нам по себе прошедший век - войны и геноцид, голод и инфляция, долгое всевластие идеологий и их бесславное и внезапное банкротство, - о ней свидетельствовали писатели, в большинстве случаев противореча официальной историографии, иногда - вынужденно - шифруя свои сообщения и иногда опережая свое время... Это, во всяком случае, литература

¹⁶ Данного аспекта мы касались в ходе всей работы, иллюстрируя его различными примерами из романистики Г. Грасса.

умеет - она и правда ни на что не закрывает глаза, она и правда ничего не забывает, она и правда прорывает молчание» [Грасс, эл. ресурс] скажет Грасс позднее в одном из своих интервью.

При этом исследовательница В.В. Котелевская подчеркивает условную природу «документальности» «позднего» Грасса, указывая на фиктивность фотографии (добавим – так же фиктивна и диктофонная запись в «Фотокамере», призванная якобы документировать беседу писателя с детьми): «Амбивалентность фотографии, обладающей и фактографическим качеством, и сюрреальным эффектом, свойством сохранять и исказить след времени, транслируется Грассом на саму природу художественного повествования <...> (ср. о художественной функции документа у П. Эстерхази). Как и странная фотокамера, оно затемняет и выводит на свет смыслы человеческих поступков, репрезентирует и утаивает. Именно в таком ключе трактуют фотографию современные теоретики медиа и искусствоведы, признавая за этим техническим визуальным устройством способность порождать неожиданные смыслы в зазоре между тривиальностью технической процедуры и магией конечного продукта» [Котелевская, 2012в, 87-91].

Исходя из вышесказанного, синтетическая природа грассовских текстов позволяет писателю создать особый мир «на границе» между вымыслом и документом, между историей и личным восприятием происходящего отдельным человеком. Такой феномен «пограничного» вымысла – специфической притчевой трансформации автобиографического (документального) материала мы находим в романе «Фотокамера. Истории из темной комнаты» (2008).

Роман посвящен Марии Рама – реальной женщине из жизни писателя, его подруге-фотографу. Однако в ходе повествования реалистические и фантазмагорические черты героини перемешаны, а ее образ вырастает до своего рода аллегории. Фотограф Мари воплощает тип художника, фиксирующего действительность, однако, в силу иррациональных законов работы воображения, памяти, творческой фантазии, искажающего и преобразующего ее одновременно.

Уже в мемуарной «Луковице памяти» Грасс писал о мучительности хронологического порядка повествования для его вспоминающего сознания, уповал на силу монтажной склейки и свободного движения памяти. Однако там ход повествования сохранял довольно жесткую хроникальную рамку. В «Фотокамере» Грасс отказывается от этой дани хронологизму и выбирает свободное курсирование воображения вокруг фактологии своей жизни, тематики и смыслов своего творчества. Стихийный, метафорически, а не фактографически оформленный порядок развертывания сюжета передается уже в самой системе заглавий: они ничего не сообщают о датировках, о последовательности и вехах авторской «биографии», они никак не пронумерованы. Их логика – исключительно поэтическая и указывает в большей мере на интенцию притчевого иносказания, утаивания, ускользания, чем обнажения и разоблачения: «Уцелевшие», «Без вспышки», «Чудесным образом», «Морока», «Загадай желание», «Оглядываясь назад», «Моментальные снимки», «Темные делишки», «Из поднебесья». Таким образом фотографическая съемка уподобляется работе художественного воображения как такового.

Сам замысел романа раскрывается в первой главе: «Жил-был отец; состарившись, оно позвал к себе сыновей да дочерей...» [Грасс, 2009в, 9]. Далее описывается намерение отца выслушать всех детей по очереди, записать их воспоминания и суждения об отце на диктофон и разобраться в самом себе. Грасс возвращается к актуальной для него теме суда, ответственности, только теперь роль «судей» передоверена его детям: «Щадить отца они не намерены» [Там же]. Иносказательная стилистика «Фотокамеры», на наш взгляд, ближе всего роману «Из дневника улитки», где тоже была выбрана метафора-лейтмотив (медленно ползущая в будущее улитка, оставляющая след прошлого): здесь такой метафорой становится фотокамера.

Образы детей показаны с множеством психологических деталей, а тема фиксации жизни на пленку является ключевой: «Ну, положим, щелкала она не только нас, детей. Папочкины женщины тоже попадали в объектив, одна за

другой; вот смотрите – сначала наша мама, которая на каждом фото выглядит так, будто исполняет балетный номер, потом идет мать Лены – у нее всегда обнаженное лицо, за ней следует мама Наны, она всегда над чем-нибудь смеется, а дальше – последняя из четырех женщин: мать Яспера и Пауля, с кудряшками которой любит играть ветер» [Там же, 16]. По обилию реалий из жизни Грасса этот роман можно сопоставить лишь с «Луковицей памяти», однако данный роман носит более приватный, интимно-семейный характер: в нем разворачивается образ именно семейного фотоснимка.

Роль повествователя переходит то к разным детям Грасса, то к нему самому, показывающему свою семью в колоритных реалистических подробностях (например, образ сына Тадделя, любящего блошиные рынки, его жены, несущей дымящийся гуляш; образ сына Георга, пытающегося исправить свои «финансовые косяки» [Там же, 94]; и пр.). Из романа можно почерпнуть информацию о любовных перипетиях писателя, его удачах и неудачах с издателями, о ссорах детей, и все эти личные страницы погружены в историческое время, даны в выпуклой, пластичной манере.

Однако мотив недосказанности и аллегоричности изображаемого также проходит через весь роман. И ярче всего он воплощен в фантазиях «чудо-ящичка» Марии, фиксирующей прошлое, настоящее и будущее. «Все это сказки, сказки» [Там же, 264]. «Сказочным» является и мотив вознесения фотографа Марии на небо, и ее чудо-камера, и само художественное воображение. Грасс демонстрирует основную идею своего творчества – идею незавершенного прошлого, вечно длящегося рассказа о нем. Отсюда – иносказательный открытый финал романа: «...быстрый обмен взглядами. Недоговоренные, оборванные на полуслове фразы: заверения в любви, но и накопившиеся за долгие годы упреки. Уже отменяется то, что запечатлено на снимках. Уже снова детей зовут настоящими именами. А отец скукоживается, чтобы исчезнуть совсем. Уже слышится шепоток, отца подозревают в том, что он, дескать, прибрал к рукам

наследство Марихен, фотокамеру и все остальное, припрятал у себя: впрок, чтобы отработать то, что в нем колобродит, покуда он еще жив...» [Там же, 264-265].

Таким образом, одно из последних автобиографических произведений Грасса продолжает развивать концепцию «четвертого времени» (*Vergegenkunft*), демонстрируя его бесконечную открытость интерпретациям.

Подводя итог, отметим, что тенденция автобиографизма в 1990-2000-х гг. выходит у Грасса на первый план, это период, наиболее плодотворный в отношении именно жанрового воплощения «биографии писателя» (романы «Мое столетие» и «Луковица памяти»). Но и в этих, и в остальных текстах данного периода писатель отказывается от стратегии целостного воплощения одной жанровой установки, монтируя несовместимые в классической эстетике приемы и жанровые модальности.

Таким образом, автобиография, как материал художественного творчества, предстает у Грасса в виде инструмента познания и изображения коллективной правды нации и истории, в свете которых откровения и ошибки отдельной личности (в частности, автора) обладают не меньшей ценностью, чем плоды его артистического воображения. Грасс предлагает такую модель персонального нарратива, в котором акцентирована историческая картина мира, а личная - служит лишь инструментом в моделировании Истории.

ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 3.

1. Соотношение надындивидуального (образ Германии) и индивидуального (меняющийся образ авторского биографического «Я») в художественном мире Грасса составляет предмет нашего изучения в данной работе. Рассмотрение автобиографического «следа» в сюжетной фактуре, образах персонажей и общей психологической модальности «немемуарных» произведений Грасса основывается на биографическом исследовательском подходе в литературоведении XIX-XX в.в. В связи с этим мы рассматриваем развитие и становление данного исследовательского подхода, начиная с романтической эстетики XIX века и вплоть до настоящего времени.
2. Далее нами рассматриваются факты биографии Г.Грасса, которые в той или иной степени были отражены позднее в его творчестве, а также трансформировались в художественные сюжеты его произведений, в отдельных персонажей и их образы мира (связь с родным городом Грасса Данцигом, травматический опыт войны в войсках СС, художественное образование Грасса, участие в политической жизни страны в 1960-70 г.г., специфика семейной жизни писателя, активная общечеловеческая деятельность, публичные выступления и интервью Грасса вплоть до настоящего времени).
3. Автобиографический «след» в произведениях Грасса можно выявить, начиная с первого романа писателя «Жестяной барабан» (1959), но такое «реконструирующее» чтение-расследование удастся лишь благодаря его позднейшим текстам (в том числе «мемуарным»), изобилующим фактами жизни и творчества писателя, а также опоре на многочисленные интервью Грасса. В своих ранних произведениях (1950-60 г.г.) Грасс распределяет собственный пережитый опыт по сюжетным линиям различных

персонажей, раскрывающих ту или иную ипостась «биографического» автора.

4. Перед тем, как перейти к автобиографическому аспекту в ранних романах Грасса, мы проанализировали интертекстуальный аспект этих произведений (романа «Жестяной барабан» (1959), повести «Кошки-мышки» (1961), романа «Собачьи годы» (1963)), объединенных критиками и литературоведами в «данцигскую трилогию»:

- соединение историко-документальной основы и гротескной деформации реальности в романе «Жестяной барабан»;
- выстраивание Грассом самостоятельной знаковой системы, в которой образы и символы, имеющие культурно-историческое происхождение, получают новое, преобразованное значение;
- образ главного героя романа «Жестяной барабан» как носителя фантастического недуга условного свойства, в котором концентрируются и реализуются все художественные связи романа, изображение двойственной природы человека;
- повесть «Кошки-мышки» и роман «Собачьи годы» - произведения, написанные в более реалистической манере, но оба развивают амбивалентную поэтику «Жестяного барабана» (нравственная двойственность в образах подростков в повести «Кошки-мышки» и в образах друзей в романе «Собачьи годы»); при этом объектом исследования в данных произведениях является уже сам Грасс в прошлом.

Таким образом мы приходим к выводу, что в своей ранней прозе Грасс использует прием трансформации автобиографического (собственного) «Я» в маски персонажей и рассказчиков, осуществляя тем самым синтез реалистической и гротескной поэтики. Грасс населяет мир своих ранних

произведений ипостасиями собственной личности, но ни одна из них не тождественна его личному «портрету».

5. Романы «данцигской трилогии» являются наиболее «автобиографическими» из «немемуарных» текстов Грасса. Ключевые этапы становления самого писателя раскрываются в жизненных историях отдельных персонажей: детство в довоенном Данциге (во всех романах трилогии), привычные ритуалы окружающей повседневности («Жестяной барабан», «Собачьи годы»), утрата веры и «прозрение» героя (во всех романах трилогии), увлечение искусством («Жестяной барабан», «Собачьи годы»), попытки самореализации в разных профессиях («Жестяной барабан», «Собачьи годы»), герой-Художник, творящий историю («Жестяной барабан», «Собачьи годы»). Автобиографическим «ключом» ко многим эпизодам «трилогии» становится рассмотренный выше роман «Луковица памяти», в котором достаточно сходных описаний жизни семьи Грасса, его военной службы, увлечения искусством, становления его собственно как писателя.

Новые, отчасти автобиографические смыслы раскрываются Грассом позднее в его стихотворении, критикующем политику современного Израиля (2011), при этом мы должны отметить, что и в своей «данцигской трилогии» Грасс неоднократно возвращался к судьбе еврейского народа, писал о вине немецкой нации перед евреями («Жестяной барабан», «Собачьи годы»). Тем самым, с одной стороны, происходит личное и художественное изживание вины самим Грассом за все, совершенное немцами против еврейского народа в годы нацизма, а с другой стороны, Грасс снова раскрывает неизвестные страницы собственной биографии (этническое родство Грасса с еврейским народом).

6. Произведения «зрелого» Грасса (рубеж 1960\1970 – 1980 г.г.) демонстрируют активную вовлеченность писателя в политическую и художественную жизнь Европы и непосредственно Германии. К этому периоду относятся его повесть «Под местным наркозом» (1969), романы

«Из дневника улитки» (1972), «Камбала» (1977), историко-фантастическая повесть «Встреча в Тельгте» (1979), повесть «Головорожденные» (1982) и роман «Крысиха» (1986).

В контексте автобиографизма особый интерес представляет повесть «Под местным наркозом» (1969), в которой автобиографизм присутствует лишь «в штрихах» и читателю, не знакомому с биографией Грасса, эти «штрихи» могут быть незаметны. В качестве автобиографических «следов» в произведении мы выделяем следующие события судьбы Грасса: родной город Данциг; кашубские корни Грасса; военный опыт Грасса и его дальнейшие размышления о собственной вине, о немецкой нации, породившей фашизм, о «непреодоленном» грузе прошлого; занятия Грассом на кулинарных курсах в американском плену; работа Грасса в качестве помощника камнетеса.

Таким образом мы постоянно слышим «за кадром» голос самого Грасса, его комментарии, его размышления, переданные в монологах и диалогах персонажей повести.

Следующий проанализированный нами роман «Из дневника улитки» (1972) является собственно первым автобиографическим произведением Грасса, в котором писатель выступает от собственного имени. Этот роман также отображает реальные события жизни писателя: участие в политических дебатах и в предвыборной кампании В.Брандта, общение с членами собственной семьи, а также многочисленные отступления назад, в данцигскую «предысторию» рассказчика-Грасса. Именно в романе «Из дневника улитки» писатель впервые апробирует собственную концепцию истории: история никогда не завершается, а все время дописывается как очевидцами, так и потомками.

В качестве обнаружения автобиографического «следа» интересно и другое произведение Грасса данного периода – повести «Встреча в Тельгте» (1979),

в которой автор повествует о вымышленном событии – встрече немецких поэтов в городе Тельgte в 1647 году, при этом указывая, что и сам был на этой встрече. Собственное имя и реалии жизни Грасса в повести не названы, но исходя из биографии писателя, читатель понимает, что речь идет о знаменитой «Группе 47», членом которой являлся и сам Грасс. В повести создана прозрачная эпохальная параллель послевоенной Германии 1940-1950 г.г. и Германии периода Тридцатилетней войны. При этом сама повесть представлена как грандиозная притча, отображающая сущностную автобиографическую ипостась Грасса – его причастность к искусству.

В целом в 1970-1980 г.г. Грасс лишь начинает осваивать собственно автобиографический жанр, еще не решаясь на полное документальное «саморазоблачение».

7. В 1990-2000 г.г. Грасс решается на автобиографический документализм. В данном периоде творчества Грасса можно выделить следующие тенденции:

- прямой «мемуарный» автобиографизм (романы «Мое столетие» (1999), «Луковица памяти» (2006))
- внеавтобиографический документализм (романы «Широкое поле» (1995), «Траектория краба» (2002))
- специфическая притчевая трансформация автобиографического материала (роман-притча «Фотокамера. Истории из темной комнаты» (2007)).

Две первые тенденции уже рассмотрены нами в ходе анализа предшествующих произведений Грасса, при этом первая тенденция является в творчестве Грасса наиболее влиятельной, вторая – выражена слабее, однако несомненно присутствует в произведениях «позднего» Грасса. Притчевая трансформация автобиографического материала на примере романа «Фотокамера» опирается на техническое визуальное

устройство – фотокамеру, способное порождать неожиданные смыслы и ракурсы человеческих поступков.

Уже в «Луковице памяти» Грасс говорил о мучительности хронологии для его вспоминающего сознания и уповал на силу монтажной склейки и свободного движения памяти. В романе «Фотокамера» Грасс отказывается от хронологизма и выбирает именно свободное курсирование памяти вокруг фактологии его собственной жизни. Данный порядок развертывания сюжета и указывает на интенцию притчевого иносказания.

Основная тема данного романа – это тема вины и ответственности, но роль «судей» передана детям Грасса. По обилию реалий из жизни писателя этот роман можно сопоставить лишь с романом «Луковица памяти», но «Фотокамера» носит более приватный, семейный характер: в нем разворачивается образ семейного фотоснимка.

Однако мотив недосказанности также проходит через весь роман и ярче всего воплощается в фантазиях «чудо-ящичка», фиксирующего прошлое, настоящее и будущее. Таким образом Грасс продолжает развивать концепцию «четвертого времени»(Vergegenkunft), демонстрируя его бесконечную открытость интерпретациям.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В центре нашего исследования – автобиографизм как явление синтеза документального и художественного начал, рассмотренное на примере прозы Гюнтера Грасса. В ходе работы мы опирались на различные методологические установки современных гуманитарных наук, включая биографизм, новый историзм, интермедиальность, нарратологию, жанрологию и др. Мы рассмотрели эволюцию грассовской поэтики автобиографизма на примере его мемуарных произведений «Мое столетие»(1999), «Луковица памяти»(2006), «Фотокамера»(2008), а также в сопоставлении с произведениями «данцигской трилогии» и другими текстами, в которых впервые обнаруживаются автобиографические «следы» («Под местным наркозом» (1969), «Из дневника улитки» (1972), «Встреча в Тельgte» (1979)). Творчество Г. Грасса проанализировано нами в широком контексте послевоенной истории немецкой и европейской литературы. В результате проведенного исследования мы пришли к ряду историко-литературных, поэтологических и жанрологических выводов.

Нами были рассмотрены особенности поэтики документализма в немецкой литературе второй половины XX века. В этот период в немецкой литературе возникает интерес к феномену исторической памяти, причем особое внимание уделяется не столько отражению фактов, сколько субъективизации исторического повествования и усилению оценочного компонента, на первый план выступает проблема соотношения «истории» и «вымысла», а ракурс изображения переходит с фабулы непосредственно на повествователя. Общей чертой послевоенной исторической литературы становится именно субъективно-личный, авторский вариант прочтения «большой» истории. Магистральной темой становится тема личного участия и личной вины отдельного человека в проекте Третьего Рейха. Эти вопросы ставились уже в литературе Германии первого послевоенного десятилетия (Г.Белль, В. Борхерт, З. Ленц, Г. Рихтер) и продолжают осмысляться в более «поздних» произведениях немецких писателей

(Б. Шлинк, Э. Носсак, Г. Казак, Г. Кляйн, М. Грубер, Г. Грасс).

В процессе работы нами были выявлены принципы соотнесения документализма и исповедальности в послевоенной немецкой литературе, которая синтезировала в себе художественное и документальное начало. Возвращение к исповедальности, в частности, к автобиографической прозе становится, таким образом, одной из значимых тенденций западной литературы XX века. Именно исповедальная интенция позволила писателям трансформировать собственно фактуру произведения в личностный «текст жизни». Попытки субъективного осмысления мира и истории проявляются через биографию того или иного персонажа, поэтому можно говорить о стремлении писателей на первый план вывести именно рассказчика-писателя, наделив его собственными биографическими чертами, связав его личную историю с событиями своей жизни. Идеальной формой для художественного и документального изображения истории становится форма биографии, в том числе и автобиографии. Призма писательской автобиографии становится ключом к пониманию как его собственной истории, акт и истории его поколения и его времени.

Одной из задач нашего исследования является анализ основных приемов трансформации истории в воспринимающем и оценивающем сознании носителя автобиографического «Я» в «мемуарных» романах Г. Грасса «Мое столетие» (1999) и «Луковица памяти» (2006), которые являются интересным вариантом синтеза «малой биографии» и «большой истории» при их взаимной включенности. В работе мы выделили следующие черты грассовского автобиографизма в романе «Мое столетие»: 1) перенос композиционного и аксиологического акцента с личности рассказчика на истории персонажей; 2) стратегия «маскировки» самого автора, перепоручение повествования многочисленным персонажам; 3) построение текста идет по принципу ретроспективы-воспоминания; 4) установка автора на передачу устной речевой манеры повествователей (создание коллективного, полисубъектного, полистилевого портрета немецкой нации XX века, в которой Грасс занимает свое

историческое и гражданское место).

Данные черты документальной «фактуры» позволяют Грассу создавать необходимый исторический «антураж» и обладают предельной силой убедительности, а также могут трактоваться как опыт создания Грассом собственной версии немецкой истории XX века.

Роман «Луковица памяти» - самый полный на сегодняшний день автобиографический текст Г.Грасса. На его материале нами исследована еще один грассовский прием трансформации истории в сознании отдельного человека – своеобразная ретроспективно-исповедальная стратегия воспоминания, с рядом авторских отступлений, ремарок, ретро- и проспективных вставок. В центре повествования – не просто автобиография, но опосредованно собственная судьба автора как судьба «обобщенного» человека. «Исповедальная интенция» пронизывает роман как в личных переживаниях главного героя-Грасса, так и в документально-историческом пласте собственно повествования. Нами проведен анализ данной стратегии воспоминания и выявлено соединение трех планов событий одновременно: отстраненность от собственного «Я» в прошлом и взгляд на себя-«прошлого» со стороны, идентификация себя сегодняшнего и себя прошлого, а также сегодняшний анализ себя-«прошлого» уже «зрелым» автором, при этом критика некого «Другого» трансформируется у Грасса в самокритику и самоисследование. Заданная таким образом дистанция позволила автору менять позицию собственного восприятия событий и самого себя и делать постоянную «оглядку» на работу непосредственно в процессе написания автобиографии.

В процессе работы нами были прослежены этапы эволюции автобиографического «Я»-образа и в «немемуарной» прозе Г.Грасса, и прежде всего в его «данцигской трилогии». Рассмотрение автобиографического «следа» в сюжетной фактуре, образах персонажей и общей психологической модальности «немемуарных» произведений Грасса основывается на биографическом исследовательском подходе в литературоведении XIX-XX в.в. Для этого нами были изучены факты биографии Г.Грасса, которые трансформировались в

художественные сюжеты его произведений, в отдельных персонажах и их образы мира (связь с родным городом Данцигом, травматический опыт войны в войсках СС, художественное образование Грасса, участие в политической жизни страны в 1960-70 г.г., специфика семейной жизни писателя, активная общечеловеческая деятельность, публичные выступления и интервью Грасса вплоть до настоящего времени). В ходе анализа нами отмечено, что в своих ранних произведениях (1950-60 г.г.) Грасс распределяет собственный пережитый опыт по сюжетным линиям различных персонажей, раскрывающих ту или иную ипостась «биографического» автора. Таким образом мы приходим к выводу, что в своей ранней прозе Грасс использует прием трансформации автобиографического (собственного) «Я» в маски персонажей и рассказчиков, населяя мир своих ранних произведений ипостасиями собственной личности, при этом ни одна из них не тождественна личному «портрету» писателя.

В заключение анализа «данцигской трилогии» мы приходим также к выводу, что автобиографическим «ключом» ко многим эпизодам «трилогии» становится рассмотренный выше роман «Луковица памяти», содержащий множество сходных описаний из жизни семьи Грасса, его военной службы, увлечения искусством, становления его собственно как писателя.

В ходе работы нами также были проанализированы тенденции трансформации автобиографического материала в прозе Г.Грасса рубежа 1960\1970 – 1980 г.г. В контексте автобиографизма особый интерес для нас представила повесть «Под местным наркозом» (1969), в которой автобиографизм присутствует лишь в незначительных «штрихах» (родной город Данциг; кашубские корни Грасса; военный опыт Грасса; американский плен; работа Грасса в качестве помощника камнетеса).

Следующий проанализированный нами роман «Из дневника улитки» (1972) является собственно первым автобиографическим произведением Грасса, в котором писатель выступает от собственного имени. Этот роман также отображает реальные события жизни писателя: участие в политических дебатах и

в предвыборной кампании В.Брандта, общение с членами собственной семьи, а также многочисленные отступления в данцигскую «предысторию» Грасса. Именно в романе «Из дневника улитки» писатель впервые апробирует собственную концепцию истории: история никогда не завершается, а все время дописывается очевидцами и потомками.

В качестве обнаружения автобиографического «следа» интересно и другое произведение Грасса данного периода – повесть «Встреча в Тельgte» (1979). Собственное имя и реалии жизни Грасса в повести не названы, но исходя из биографии писателя, становится очевидным, что речь идет о «Группе 47», членом которой являлся и сам Грасс. При этом сама повесть представлена как грандиозная притча, отображающая сущностную автобиографическую ипостась Грасса – его причастность к искусству.

Исходя из анализа вышеуказанных произведений рубежа 1960/1970-1980 г.г., мы приходим к выводу, что в этот период Грасс лишь начинает осваивать автобиографический жанр, еще не решаясь на полное документальное «саморазоблачение».

В работе нами также анализируются и тенденции трансформации автобиографического материала в прозе Грасса 1990-2000 г.г., когда писатель уже решается на собственно автобиографический документализм. В данном периоде творчества Грасса мы выделили следующие тенденции:

- прямой «мемуарный» автобиографизм (романы «Мое столетие» (1999), «Луковица памяти» (2006));
- внеавтобиографический документализм (романы «Широкое поле» (1995), «Траектория краба» (2002));
- специфическая притчевая трансформация автобиографического материала (роман-притча «Фотокамера. Истории из темной комнаты» (2008)).

По обилию реалий из жизни писателя этот роман можно сопоставить лишь с романом «Луковица памяти», но «Фотокамера» носит более приватный характер: в нем разворачивается образ семейного фотоснимка. Однако мотив недосказанности, незавершенности проходит через весь роман. Таким образом Грасс продолжает развивать концепцию «четвертого времени» (*Vergegenkunft*), демонстрируя его бесконечную открытость интерпретациям.

В целом работа Грасса с собственным опытом прошлого представляет интерес не только для литературоведения, но и для всего комплекса гуманитарных наук рубежа XX-XXI в.в., поскольку анализ собственного авторского сознания в переосмыслении отношений между документом и вымыслом, историей «личной» и историей «коллективной» может служить продуктивным материалом для дальнейших исследований.

В перспективе материал автобиографической прозы Грасса может быть подробно проанализирован в рамках новейшей немецкоязычной литературы, и шире – европейской «литературы памяти», научное осмысление которой началось сравнительно недавно.

В ходе работы нам удалось выявить характер «автобиографического» в прозе Г.Грасса в контексте взаимодействия авторского «Я»-образа, образа Германии и образа мира. Художественная реконструкция прошлого в соединении «личной биографии» и «большой Истории» выполняет в произведениях Г.Грасса особую смыслообразующую и сюжетоорганизующую функцию: автобиография как материал художественного повествования становится инструментом познания самого себя и изображения коллективной правды истории, при этом размышления и поступки отдельного человека не менее ценны, чем объективные документы и хроники того или иного периода времени. При этом образ Германии предстает у Грасса как трагифарсовый, увиденный сквозь призму гротеска, что с одной стороны позволяет писателю выразить боль собственной вины, а с другой стороны – сделать наглядными и поучительными исторические ошибки немецкой нации.

Именно в способности подняться до философско-эстетического обобщения даже и в переработке собственной биографии и заключается мощь и острота художественного таланта Гюнтера Грасса – живого классика немецкой и мировой литературы.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ**Художественные тексты**

1. Акرويد, П. Лондонские сочинители / П. Акرويد – М.: Иностранка, 2008. – 272 с.
2. Бёлль, Г. Мое грустное лицо [Электронный ресурс] // Г.Бёлль Избранное. – М.: Радуга, 1988 //Режим доступа: http://lib.ru/INPROZ/BELL/sad_face.txt_with-big-pictures.html
3. Бёлль, Г. Мое печальное лицо. Рассказы: Сборник / Г. Белль [На нем. яз.] – М.: ОАО Издательство «Радуга», 2003. – 288 с.
4. Бенн, Г. Перед концом света: собрание стихотворений / Г. Бенн – СПб.: Владимир Даль, 2008. – 296 с.
5. Борхерт, В. Останься, жираф. Избранное / В. Борхерт – М.: Худ. лит., 1977. – 304 с.
6. Брехт, Б. Истории господина Койнера / Б. Брехт. Пер с нем. С. Шлапоберской. [На нем. и русск. яз.] – М.: Текст, 2007. – 160 с.
7. Виан, Б. Пена дней / Б. Виан – М., Художественная литература, 1983. – 319 с.
8. Воннегут, К. Бойня номер пять, или Крестовый поход детей // К. Воннегут Колыбель для кошки. Бойня номер пять, или Крестовый поход детей. Рецидивист. Галапагосы: романы / К. Воннегут – М.: АСТ МОСКВА, 2010. – 736 с.
9. Грасс, Г. Жестяной барабан / Гюнтер Грасс – СПб.: Амфора. ТИД Амфора, 2008а. – 639 с.
10. Грасс, Г. Из дневника улитки. Собр.соч.в 4-х тт. Т. 3 / Гюнтер Грасс – Харьков: Фолио, 1997в. – 605 с.
11. Грасс, Г. Кошки-мышки. Под местным наркозом. Встреча в Тельгте / Гюнтер Грасс – М.: Радуга, 1985. – 416 с.
12. Грасс, Г. Луковица памяти / Гюнтер Грасс – М.: Иностранка, 2008в.

– 592 с.

13. Грасс, Г. Мое столетие / Гюнтер Грасс – СПб.: Амфора. ТИД Амфора, 2009а. – 350 с.

14. Грасс, Г. Кошки-мышки / Гюнтер Грасс – М.: Астрель: CORPUS, 2010. – 288 с.

15. Грасс, Г. Встреча в Тельгте. Собр. соч. в 4-х томах. Т.4./ Гюнтер Грасс – Харьков: Фолио, 1997а. – 591 с.

16. Грасс, Г. Собачьи годы / Гюнтер Грасс – СПб.: ТИД Амфора, 2008с. – 736 с.

17. Грасс, Г. Траектория краба / Гюнтер Грасс – М.: АСТ Фолио, 2004. – 288 с.

18. Грасс, Г. Фотокамера: Истории из темной комнаты / Гюнтер Грасс – М.: АСТ: Астрель: CORPUS, 2009в. – 288 с.

19. Ишервуд, Д. Прощай, Берлин! / Д. Ишервуд – М.: Независимая газета, 1996. – 192 с.

20. Кёппен, В. Голуби в траве. Смерть в Риме: Романы / В. Кеппен – М.: Прогресс, 1990. – 512 с.

21. Кляйн, Г. Либидисси / Г. Кляйн // Иностранная литература. – 2008. – № 6. – С. 3–102.

22. Манн, Т. Собрание сочинений. В 10 тт. Т. 10. Статьи 1929-1955 / Томас Манн – М.: Гос. Изд-во художественной литературы, 1961. – 696 с.

23. Моруа, А. Олимпио, или Жизнь Виктора Гюго / А. Моруа – М.: Кириллица, 1992. — 528 с.

24. Моруа, А. Прометей, или Жизнь Бальзака / А. Моруа – М.: Радуга, 1983. — 672 с.

25. Набоков, В. Дар / Владимир Набоков – СПб.: Азбука, 2007. – 416 с.

26. Пруст, М. Обретенное время / Марсель Пруст – СПб.: Амфора, 2006. – 476 с.

27. Пруст, М. Против Сент-Бёва. Статьи и эссе / Марсель Пруст – М., ЧеРо, 1999. – 49 с.

28. Роб-Грийе, А. Собрание сочинений. Дом свиданий: Романы. Рассказы / А. Роб-Грийе – СПб.: Симпозиум, 2000. – 496 с. – с.449-492.
29. Руссо, Ж.-Ж. Исповедь. Прогулки одинокого мечтателя. Рассуждение о науках и искусствах. Рассуждение о неравенстве: сборник / Ж.-Ж. Руссо – М.: Издательство АСТ, 2004. – 884 с.
30. Сент-Бев, Ш. Литературные портреты. Критические очерки / Ш. Сент-Бев – М.: Художественная литература, 1970. – 607 с.
31. Тарковский, А. Мартиролог: Дневники. 1970-1986 / А. Тарковский – М.: Международный институт имени Андрея Тарковского, 2008. – 625 с.
32. Толстой, Л.Н. Исповедь. О жизни / Лев Николаевич Толстой – СПб.: Азбука, 2013. – 288 с.
33. Фейхтвангер, Л. Собр. соч. В 20 тт. Иеффай и его дочь. Дом Дездемоны, или Мощь и границы исторической художественной литературы. Том 18 / Л. Фейхтвангер – М.: Терра, 2002. – 432 с.
34. Фейхвангер, Л. Собр. соч. в 6 тт. Т. 6 кн. 1. / Л. Фейхтвангер – М.: Художественная литература, 1990. – 766 с. – с. 543-681. –с. 558.
35. Фриш, М. Избранные произведения. В 3 тт. / Макс Фриш – М.: Художественная литература, 1991. – 1500 с.
36. Фриш, М. Назову себя Гантенбайн / Макс Фриш – М.: АСТ Фолио, 2000. – 576 с.
37. Хандке, П. Учение горы Сан-Виктуар / Петер Хандке – СПб.: Азбука-классика, 2006. – 384 с.
38. Цвейг, С. Борьба с демоном: Гёльдерлин, Клейст, Ницше / Стефан Цвейг – М.: Республика, 1992. – 304 с.
39. Цвейг, С. Три певца своей жизни: Казанова, Стендаль, Толстой / Стефан Цвейг – Ростов н/Д: Феникс, 1997. – 352 с.
40. Шлинк, Б. Чтец / Б. Шлинк – М.: Азбука, 2013. – 256 с.
41. Юнгер, Э. В стальных грозах [Пер. с нем. Н.О. Гучинской, В.Г. Ноткиной] / Эрнст Юнгер – СПб.: Владимир Даль, 2000. – 336 с.
42. Юнгер, Э. Рабочий. Господство и гештальт [пер. с нем. и послесловие

А.В. Михайловского] / Эрнст Юнгер – СПб.: Наука, 2002. – 546 с.

43. Beyer, M. Kaltenburg / M. Beyer – Frankfurt a. M.: Suhrkamp Taschenbuch, 2008. – 400 S.

44. Grass, G. Beim Häuten der Zwiebel / Guenter Grass – Göttingen: Steidl, 2006. - 479 S.

45. Grass, G. Die Blechtrommel / Guenter Grass – München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1993а. – 816 S.

46. Grass, G. Die Box. Dunkelkammergeschichten / Guenter Grass – Goettingen: Steidl Verlag, 2008. – 216 S.

47. Grass, G. Hundejahre / Guenter Grass – München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1993. – 752 S.

48. Grass, G. Katz und Maus / Guenter Grass – München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1993в. – 192 S.

49. Grass, G. Mein Jahrhundert / Guenter Grass – Muenchen: Deutscher Taschenbuch Verlag. - 2001. – 384 S.

50. Grass, G. Was gesagt werden muss. [Электронный ресурс] / Sueddeutsche Zeitung. – 2012. – 10. April / - Режим доступа: www.sueddeutsche.de/kultur/gedicht-zum-konflikt-zwischen-Israel-und-Iran-was-gesagt-werden-muss-1.1325809 (подстрочник: www.Lebed.com/2012/art5992.htm)

51. Hacker, K. Eine Art Liebe: Roman / K. Hacker – Frankfurt a. M.: Suhrkamp Taschenbuch, 2003. – 268 S.

52. Hensel, J. Zonenkinder / J. Hensel – Hamburg: Rowohlt Verlag, 2002. – 172 S.

53. Jünger, E. In Stahlgewittern / Ernst Juenger – Stuttgart, Klett-Cotta, 2007. – 324 S.

54. Schlink, B. Der Vorleser / B. Schlink – Zürich: Diogenes Verlag, 1997. – 207 S.

Научные, литературно-критические и теоретические работы

55. Абалонин, Т.Б. Проза Гюнтера Грасса 1980-х – 1990-х годов (проблема субъекта): дис. ... канд. филол. н.: 10.01.03 / Тимофей Борисович Абалонин. – Казань, 2003. – 216 с.
56. Августин. Исповедь / Св. Августин. – М.: Гендальф, 1992.
57. Адорно, Т. Негативная диалектика / Т. Адорно – М.: Научный мир, 2003. – 374 с.
58. Андреев, Л.Г. Жанр «романа-реки» во французской литературе. Зарубежная литература XX века: учебное пособие / Л.Г. Андреев, А.В. Карельский, Н.С. Павлова и др.: под ред. Л.Г. Андреева. 2-е изд., испр. и доп. - М.: Высшая школа, 2004. – 559 с. - С. 97-126.
59. Базен, А. Что такое кино? Сборник статей / А. Базен – М.: Искусство, 1972. – 384 с.
60. Барт, Р. Семиотика: Поэтика. (Составитель, общая редакция и вступительная статья Г.К. Косикова) / Р. Барт – М.: Прогресс, 1989 – 616 с.
61. Бахтин, М. М. Проблемы поэтики Достоевского / М. М. Бахтин – М.: Художественная литература, 1972. – 470 с.
62. Бахтин, М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья / М. М. Бахтин – М.: Художественная литература, 1990. – 546 с.
63. Беньямин, В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе / В. Беньямин – М.: Культурный центр имени Гете, Медиум, 1996. – 240 с.
64. Беньямин, В. Рассказчик / В. Беньямин Маски времени: эссе о культуре и литературе – СПб.: Симпозиум. – 2004. - 480 с. – С. 383-418.
65. Беньямин, В. Теории немецкого фашизма / В. Беньямин Маски времени: эссе о культуре и литературе. – СПб.: Симпозиум, 2004. – 480 с. – с. 359-376.
66. Беньямин, В. Учение о подобию. Медиаэстетические произведения:

сборник статей / В. Беньямин – М.: РГГУ, 2012. – 288 с.

67. Блок, М. Апология истории или ремесло историка / М. Блок – М.: Наука, 1986 – 174 с.

68. Большой энциклопедический словарь. Под ред. А.М. Прохорова [Электронный ресурс] / А. М. Прохорова – М.: Норинт, 2000 – Режим доступа: <http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc3p/121842>

69. Борозняк, А.И. Прошлое, которое не уходит: очерки истории и историографии XX века / А. И. Борозняк – Екатеринбург, изд-во Уральского университета (УрГУ), 2004. – 328 с.

70. Борозняк, А.И. ФРГ: Волны исторической памяти [Электронный ресурс] / А. И. Борозняк. Неприкосновенный запас. 2005. № 2-3 (40-41) – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nz/2005/2/boro6.html>

71. Ботникова, А.Б. Феномен фашизма в зеркале немецкой литературы первых послевоенных лет: сборник научных трудов, посвященных 85-летию проф. Л.С. Кауфман. Составитель Д. Чугунов / А. Б. Ботникова – Тамбов, 2003.

72. Брехт, Б. Театр поучения. Теория эпического театра (статьи, заметки, стихи) / Б. Брехт – М.: Искусство, 1965. – 165 с.

73. Бродель, Ф. Материальная цивилизация, экономика и капитализм, XV-XVIII вв. Структуры повседневности: возможное и невозможное. Т. 1 / Ф. Бродель – М.: Весь мир. - 2007. – 592 с.

74. Бройтман, С.Н. Историческая поэтика / С. Н. Бройтман – М.: РГГУ, 2001. – 320 с.

75. Бурмистрова, Ю. Гюнтер Грасс: воспоминания обманывают... (интервью) [Электронный ресурс] / Ю. Бурмистрова // Интернет – газета «Взгляд». – 2007. – 31 мая – Режим доступа: <http://www.vz.ru/culture/2007/5/31/85321.html>

76. Вельцер, Х. История, память и современность прошлого: Память как арена политической борьбы [Электронный ресурс] / Х. Вельцер // Неприкосновенный запас. – 2005. – № 2-3 (40-41) – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nz/2005/2/vel3.html>

77. Вилисова, Т. Г. Немецкая историческая проза 70-80-х гг. XX века.

Поэтика жанров – дис. ... канд. филол. н.: 10.01.03 / Татьяна Геннадьевна Вилисова – Пермь, 2005. – 204 с.

78. Винокур, Г. Биография и культура. Русское сценическое произношение / Г. Винокур – М.: Русские словари, 1997. – 186 с.

79. Гадамер, Г. Г. Актуальность прекрасного / Г.Г. Гадамер – М.: Искусство, 1991. – 368 с.

80. Гинзбург, Л.Я. О литературном герое / Л.Я. Гинзбург – М.: Советский писатель, 1979. – 223 с.

81. Гладилин, Н.В. Постмодернизм в литературе стран немецкого языка: генезис и основные тенденции развития: автореф. дис. ... докт. филол. наук.: 10.01.03 / Никита Валерьевич Гладилин. – М., 2012. – 39 с.

82. Грасс, Г. Впредь молчания не будет [Электронный ресурс] / Гюнтер Грасс // Речь Г.Грасса на 67-м Конгрессе ПЕН-клуба. – Москва – 2000. – 23 мая. – Режим доступа: <http://www.index.org.ru/glavred/grasspen.html>

83. Голомшток, И.Н. Тоталитарное искусство / И. Н. Голомшток – М.: Галарт, 1994. – 296 с.

84. Данн, О. Нации и национализм в Германии 1770-1990 [пер. с нем. И.П. Стребловой.] / О. Данн. – СПб., Наука, 2003. – 472 с.

85. Данто, А. Аналитическая философия истории [под редакцией Л.Б. Макеевой.] / А. Данто – М.: Идея-Пресс, 2002 – 292 с.

86. Джеймсон, Ф. Постмодернизм и общество потребления / Ф. Джеймсон // Логос. – 2000. – № 4. – С 63-77.

87. Джеймсон, Ф. Историзм в сиянии / Ф. Джеймсон // Искусство кино. – 1995. – № 7.

88. Джумайло, О.А. Английский исповедально-философский роман 1980-2000 / О. А. Джумайло – Ростов н/Д: Изд-во ЮФУ, 2011. – 318 с.

89. Добряшкина, А.В. Гротеск в творчестве Г. Грасса: дис. ...канд. филол. н.: 10.01.03 / Анна Владимировна Добряшкина – М., ИМЛИ им. А.М. Горького, 2005. – 160 с.

90. Женетт, Ж. Повествовательный дискурс. Фигуры. В 2 т. / Ж. Женетт – Изд-во Савашниковых, 1998. – 944 с. – С. 180-224.
91. Затонский, Д. «Жестяной барабан», или Понимаем ли мы мир, в котором существуем? [Электронный ресурс] / Д. Затонский // Иностранная литература. – 2001. – № 12 // Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/inostran/2001/12/zaton.html>
92. Зачевский, Е.А. «Группа 47»: Страницы истории литературы ФРГ: 1954-1957. Том 3 / Е. А. Зачевский – СПб.: Нестор, 2007. – 256 с.
93. Зверев, А.М. XX век как литературная эпоха. Художественные ориентиры зарубежной литературы XX века / А.М. Зверев – М.: ИМЛИ РАН, 2002. – 571с.
94. Зимовец, С. Тургеневская девушка: генеалогия аффекта (опыт инвективного психоанализа) / С. Зимовец – Логос. – 1999. – № 2. – с.46
95. Ибатуллина, Г. «Исповедальное слово и экзистенциальный “стиль” (экзистенциальное сознание как неосуществленная исповедальность)» [Электронный ресурс] / Режим доступа : <http://www.philosophy.ru/library/ibatul/02.html>
96. Ивлиева, П.Д. Проблема аутентичности в новейшей немецкой литературе XX века / П. Д. Ивлиева //Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. – 2011. – № 6 (2). – С. 204-207.
97. Ишимбаева, Г.Г. Трагикомедия эстетических страстей: «Жестяной барабан» Гюнтера Грасса // Проблемы модерна и постмодерна: Материалы ХLI Международной филологической конференции в СПбГУ. – 2012. – 19-24 марта. Ред. А.В. Белобратов. / Г. Г. Ишимбаева – СПб.: Петербург. XXI век, 2012. – 124 с. – С. 53-61.
98. Камю, А. Бунтующий человек. Философия. Политика. Искусство / А. Камю – М.: Политиздат, 1990. – 415 с.
99. Кацис, Л. Траектория Гюнтера Грасса / Л. Кацис // Лехаим – 2006 – № 10. – с. 58-62.
100. Кёниг, Х. Память о национал-социализме, Холокосте и Второй мировой войне в политическом сознании ФРГ [Электронный ресурс] / Х. Кениг //

Неприкосновенный запас – 2005. – № 2-3 (40-41) – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nz/2005/2/ke11.html>

101. Кобрин, К. Реакция общественности Германии на признание лауреата Нобелевской премии. Гюнтер Грасс о службе в СС [Электронный ресурс] / К. Кобрин // Радио Свобода. – 2006. – 15 августа. – Режим доступа: www.svoboda.org/content/transcript/260758.html

102. Козлова, Н.Н. Социально-историческая антропология / Н. Н. Козлова – М., издательский дом «Ключ», 1999. – 188 с.

103. Козловски, П. Миф о модерне: Поэтическая философия Э. Юнгера / П. Козловски – М.: Республика, 2002. – 240 с.

104. Колесников, А.С., Ставцев В.С. Формы субъективности в философской культуре XX века / А.С. Колесников, В. С. Ставцев – СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2000. – 109 с.

105. Котелевская, В.В. Роман Г. Грасса «Фотокамера» в контексте постдокументализма 2000-х гг. // Проблемы модерна и постмодерна: Материалы ХLI Международной филологической конференции в СПбГУ – 2012. – 19-24 марта. Ред. А.В. Белобратов. / В.В. Котелевская – СПб.: Петербург. XXI век, 2012а. – 124 с. – С. 82-92.

106. Котелевская, В.В. Тема искусства и художника в гротескном исполнении (на материале творчества Г. Грасса и Э. Елинек). Литература в диалоге культур / В. В. Котелевская – Ростов н/Д: Foundation, 2010. – 236 с. – С. 81-87.

107. Котелевская, В.В. Фотография как средство художественного моделирования времени в романе Г. Грасса «Фотокамера» / В. В. Котелевская // Известия вузов. Северо-Кавказский регион (общественные науки). – 2012в. – № 4 (170). – С. 87-91.

108. Кристева, Ю. Бахтин, слово, диалог и роман / Ю. Кристева // Вестник МГУ. № 1. Сер. 9. Филология. – 1995. – с. 97-124.

109. Крученок, И.В. Трагифарсовая природа условной формы в «Данцигской трилогии» Г. Грасса. – Дис. ... канд. филол. н.: 10.01.03 / Ирина

Викторовна Крученюк – Волгоград, 2007. – 194 с.

110. Кузнецова, О.С. Система языковых образов в романах Г. Грасса: дис. ... канд филол. наук.: 10.02.04 / Ольга Сергеевна Кузнецова – СПб., 2001. – 140 с.

111. Кучумова, Г.В. Немецкоязычный роман 1980-2000 гг.: Курс на демифологизацию / Г. В. Кучумова – Самара: Самар. гуманитар. академия, 2009. – 152 с.

112. Лаку-Лабарт, Ф. Поэтика и политика: Альманах Французско-русского Центра социологических исследований Института социологии РАН. [Электронный ресурс] / Ф. Лаку-Лабарт – М.: Институт экспериментальной социологии, 1996. – С. 7-42. – Режим доступа: <http://sociologos.net/textes/lacoue/lacoue1.htm>

113. Лахманн, Р. Демонтаж красноречия / Р. Лахманн – М.: Академический проект, 2001. – 368 с.

114. Лахманн, Р. Дискурсы фантастического / Р. Лахманн – М.: Новое литературное обозрение, 2009. – 384 с.

115. Ле Гофф, Ж. Рождение Европы / Ж. Ле Гофф – М.: Александрия, 2008 – 400 с.

116. Леонова, Е.А. Немецкая литература XX века: Германия, Австрия: учебное пособие / Е.А. Леонова – М.: Флинта: Наука, 2010. – 360 с.

117. Лиотар, Ж.-Ф. Состояние постмодерн / Ж.-Ф. Лионар – СПб.: Алетейя, 2013. – 160 с.

118. Литература и язык. Современная иллюстрированная энциклопедия. Под ред. А.П.Горкина / А. П. Горкин – М.: Росмэн-пресс, 2006. – 1682 с.

119. Литературная энциклопедия терминов и понятий [Под ред. А.Н. Николюкина] – М.: НПК «Интелвак», 2001. – 1600 с.

120. Лихачев, Д. Поэтика древнерусской литературы / Д. Лихачев – М.: Наука, 1979. – 360 с.

121. Лосев, А.Ф. Гомер / А. Ф. Лосев – М.: Молодая гвардия. 2006. – 416 с.

122. Людтке, А. История повседневности в Германии: Новые подходы к изучению труда, войны и власти / А. Людтке – М.: РОССПЭН, 2010. – 271 с.

123. Мальчуков, Л.И. Нарратив в повести Гюнтера Грасса «Траектория краба» как траектория к постпостмодерну // Проблемы модерна и постмодерна: Материалы XL Международной филологической конференции в СПбГУ. – 2011 – 19-24 марта . – Ред. А.В. Белобратов. / Л.И. Мальчуков – СПб.: Петербург. XXI век, 2011. – 124 с. – С. 63-71.

124. Мальчуков, Л.И. Серийное письмо Гюнтера Грасса // Проблемы модерна и постмодерна: Материалы XLI Международной филологической конференции в СПбГУ. – 2012 – 19-24 марта. Ред. А.В. Белобратов. / Л. И. Мальчуков – СПб.: Петербург. XXI век, 2012. – 124 с. – С. 70-81.

125. Мамардашвили, М. Как я понимаю философию: избранные статьи, доклады, выступления, интервью / М. Мамардашвили – М.: Прогресс, 1992. – 416 с.

126. Мамардашвили, М. Психологическая топология пути: лекции о Прусте / М. Мамардашвили – М.: Ad Marginem, 1995. – 548 с.

127. Марголина, С. Конец прекрасной эпохи. О немецком опыте осмысления национал-социалистической истории и его пределах [Электронный ресурс] / Неприкосновенный запас. – 2002. – № 2 (22) – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nz/2002/22/mar.html>

128. Марсель, Г. Метафизический дневник / Г. Марсель – СПб.: Наука, 2005. – 592 с.

129. Медведев, К., Адибеков К. Борьба на два фронта. Жан-Люк Годар и группа «Дзига Вертов» 1968-1972 / К. Медведев, К. Адибеков. – М.: Свободное марксистское издательство. 2010. – 111 с.

130. Михайловский, А.В. Фотография и тотальная мобилизация: Фотографии Эрнста Юнгера о войне [Электронный ресурс] / А. В. Михайловский // Вестник Самарской гуманитарной академии. Серия «Философия. Филология». – 2010. – № 1 (7). – С. 42-60 – Режим доступа: <http://www.phil63.ru/fotografiya-i-totalnaya-mobilizatsiya-fotoalbomy-ernsta-yungera-o-voine>

131. Михалкович, В.И., Стигнеев Т.В. Поэтика фотографии / В. И. Михалкович, Т.В.Стигнеев – М.: Искусство, 1990. – 280 с.

132. Млечина, И. Соло на барабане. Предисловие к роману «Жестяной барабан» [Электронный ресурс] / И. Млечина – М.: Азбука, 2000. – Режим доступа : <http://lib.ru/INPROZ/GRASS/baraban1.txt>
133. Музиль, Р. Человек без свойств / Р. Музиль – М.: Эксмо, 2007. – 1088 с.
134. Называть вещи своими именами: программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века: сборник статей. Составитель Л. Андреев. – М., Прогресс, 1986. – 638 с.
135. Николина, Н.А. Поэтика русской автобиографической прозы / Н. А. Николина – М.: Флинта: Наука, 2011. – 424 с.
136. Олейников, А.А. История: событие и рассказ. Критический анализ философии нарративной формы: автореф. дисс. .. канд. филос. н.: 09.00.03 / Андрей Андреевич Олейников – М., 1999. – 26 с.
137. Орлов, И.Б. Устная история: генезис и перспективы развития / И. Б. Орлов // Отечественная история. – 2006. – № 2. – С. 136-148.
138. Ортега-и-Гассет, Х. Время, расстояние и форма в искусстве Пруста: Эстетика. Философия культуры / Х. Ортега –и-Гассет – М.: Искусство. 1991 – 588 с. – с. 176-185
139. Пекуровская, А. Страсти по Достоевскому: механизмы желаний сочинителя / А. Пекуровская – М.: Новое литературное обозрение, 2004. – 608 с.
140. Печерский, М. Спор немецких историков: между памятью, прошлым и историей [Электронный ресурс] // Интеллектуальный форум: международный журнал – 2000. – №. 3 – с. 27-61. – Режим доступа: www.if.russ.ru/2000/3/20010528_pech.html
141. Платицына, Н.И. Человек и война в малой прозе Вольфганга Борхерта: автореф. дис. ... канд. филол. н.: 10.01.03 / Наталья Игоревна Платицына – Тамбов, 2008. – 20 с.
142. Пономарева, О.Н. Жанр короткого рассказа в творчестве Г. Бёлля конца 1940-х – начала 1960-х годов: дис. ... канд. филол. н.: 10.01.03 / Ольга Николаевна Пономарева – Воронеж, 2006. – 209 с.

143. Рикер, П. Память, история, забвение / П. Рикер – М.: Изд-во гуманитарной литературы, 2004 (Французская философия XX века). – 728 с.
144. Рикер, П. Человек как предмет философии / П. Рикер // Вопросы философии. – 1989. – № 2. – С. 45.
145. Роганова, И. Немецкая литература: прошлое и настоящее: проблемы истории / И. Роганова // Современная Европа. – 2007. – вып.1 (29) январь-март. – М.: Институт Европы РАН – с. 87-101
146. Савельева, И., Полетаев, А. Историческая истина и историческое знание / И. Савельева, А. Полетаев. // Логос. – 2001. – № 2 (28). – с. 4-24
147. Сапожникова, Н.В. «Авторский голос» как элемент эпистолярно-историософской репрезентации личности (на материалах XIX века): к постановке вопроса / Н.В. Сапожникова // Известия Уральского госуниверситета. Проблемы образования, науки и культуры. Вып. 17. – 2005. – № 34. – с. 81-89
148. Сапожникова, Н.В. Философско-антропологическая природа эпистолярного дискурса: дис. ... докт. филос. н.: 09.00.13 / Наталья Васильевна Сапожникова – Екатеринбург, 2004 – 337 с.
149. Саррот, Н. Вы слышите их? / Н. Саррот // Бютор М. Изменение. Роб-Грийе А. В лабиринте. Симон К. Дороги Фландрии. Саррот Н. Вы слышите их? – М.: Художественная литература, 1983. – 672 с. – С. 573-670.
150. Сартр, Ж.-П. Бытие и Ничто: опыт феноменологической онтологии / Ж.-П. Сартр – М.: Республика, 2004. – 639 с.
151. Сартр, Ж.-П. Экзистенциализм – это гуманизм [Электронный ресурс] / Ж. – П. Сартр Сумерки богов. – М.: Политиздат, 1989. – с.319-344. – Режим доступа: <http://psylib.org.ua/books/sartr01/index.htm>
152. Сейбель, Н.Э. Традиции «Симплициссимуса» в современном немецком романе («Жестяной барабан» Г. Грасса). XVII век в диалоге эпох и культур: материалы научной конференции. Серия «Symposium». Выпуск 8. [Электронный ресурс] / СПб.: Издательство С.-Петербургского философского общества, 2000. – С. 134-136 / Режим доступа: http://www.anthropology.ru/ru/texts/seibel/symp08_50.html

153. Слепнёва, А.Ю. Театрализация мира как принцип художественного изображения реальности и человека в творчестве Гюнтера Грасса 1950-1960-х годов: автореф. дис. ... канд. филол. н.: 10.01.03/ Анна Юрьевна Слепнева – М., 2008. – 28 с.
154. Соколова, Е.В. «Диалог невозможен...»: Коммуникативная проблематика в современной литературе Германии (Б. Шлинк, М. Байер, К. Хакер, В. Генацино, К. Крахт): аналитический обзор / Е.В. Соколова – М.: РАН. ИНИОН. Центр гуманит. науч.-инф. исслед. Отдел литературоведения, 2008. – 128 с.
155. Тиллих, П. Избранное. Теология культуры / П. Тиллих – М.: Юрист, 1995. – 479 с.
156. Тлостанова, М.В. Гротеск в литературах Запада XX века // Художественные ориентиры зарубежной литературы XX века./ М.В. Тлостанова – М.: ИМЛИ РАН, 2002. – 568 с. – с. 408-439.
157. Топер, П.М. Свидетель и участник обновления: послесловие к сборнику избранной прозы / П.М. Топер // Бёлль Г. Избранные произведения. – М. Панорама, 1994. – 496 с.
158. Трубина, Е.Г. Нарратология: основы, проблемы, перспективы: материалы к спецкурсу / Е. Г. Трубина – Екатеринбург, издательство Уральского университета, 2002. – 104 с.
159. Трюффо, Ф. Трюффо о Трюффо. Фильмы моей жизни / Ф. Трюффо – М.: Радуга, 1987. – 275 с.
160. Туркина, В.Г. Мифологема героя и массовое сознание: дисс. ... канд. филос. н.: 09.00.11 / Виктория Григорьевна Туркина – Саратов, 2001. – 125 с.
161. Туровская, М. На границе искусств: Брехт и кино / М. Туровская – М.: Искусство, 1985.
162. Тынянов, Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино / Ю. Тынянов – М., Наука, 1977. – 576 с.
163. Уайт, Х. Метаистория: Историческое воображение в Европе XIX века / Х. Уайт – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2002. – 538 с.

164. Фарино, Е. Введение в литературоведение: Учебное пособие / Е. Фарино – СПб.: Издательство РГПУ им. А. И. Герцена, 2004. – 639 с.
165. Февр, Л. Бои за историю / Л. Февр – М.: Наука, 1991 – 635 с.
166. Хабермас, Ю. Философский дискурс о модерне / Ю. Хабермас – М.: изд-во Весь мир, 2003. – 416 с.
167. Хаге, Ф. Чувства, погребенные под обломками. Как немецкие писатели справлялись с темой бомбежек [Электронный ресурс] / Ф. Хаге // Неприкосновенный запас. – 2005. – № 2-3 (40-41) – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nz/2005/2/ha38.html>
168. Хайдеггер, М. Время и бытие: статьи и выступления / М. Хайдеггер – М.: Республика, 1993. – 447 с.
169. Хлебников, Б. Предыстория Туллы / Б. Хлебников // Г. Грасс. Траектория краба. – М.: Фолио, 2004. – 288 с. – с. 251-268.
170. Хлебников, Б. Феномен Грасса / Б. Хлебников // Грасс Г. Луковица памяти. – М.: Иностранка, 2008в, - 592 с.
171. Хрястунова, С. А. Поэтика романа Г. Казака «Город за рекой»: дис. ... канд. филол. н.: 10.01.03 / Светлана Александровна Хрястунова – СПб., 2004. – 139 с.
172. Чугунов, Д.А. Немецкая литература 1990-х годов: Ситуация «поворота» / Д. А. Чугунов – Воронеж: Изд-во Воронежского гос. ун-та, 2006. – 288 с.
173. Чугунов, Д.А. Новые лица немецкой литературы / Д.А. Чугунов – Воронеж: Изд-во «Институт ИТОУР», 2010. – 73 с.
174. Чугунов, Д.А. «От первого лица...» Литература в диалоге культур. Материалы 6-ой международной научной конференции / Д. А. Чугунов – Ростов н/Д.: НМЦ Логос, 2008. – 282 с.
175. Чужак, Н. Писательская памятка: литература факта. Первый сборник материалов работников ЛЕФа. Под ред. Н.Ф. Чужака (переиздание 1929) / Н. Чужак – М.: Захаров, 2000. – 285 с. – с. 9-33.

176. Шкловский, В.Б. Гамбургский счет: статьи – воспоминания – эссе (1914 – 1933) / В.Б. Шкловский – М.: Советский писатель, 1990. – 810 с.
177. Шлинк, Б. Роль права в преодолении прошлого. Память о войне 60 лет спустя: Россия, Германия, Европа (сборник). Ред. и сост. М. Габович / Б. Шлинк – М.: Новое литературное обозрение, 2005. – 780 с.
178. Шмид, В. Нарратология / В. Шмид – М.: Языки славянской культуры, 2008. – 304 с.
179. Янская, И.С. Кардин Э.В. Пределы достоверности. Очерки документальной литературы / И.С. Янская, Э. В. Кардин – М., Советский писатель, 1981. – 406 с.
180. Arnds, P. Representation, Subversion, and Eugenics in Günter Grass's «The Tin Drum» / P. Arnds – NY: Camden House, 2004. – 189 p.
181. Arnold, H.L. Gespräche mit Schriftstellern 1970 – 1974: Originaltonaufnahmen (Heinrich Boell, Günter Grass, Josef Reding, Erasmus Schoeffer, Martin Walser, Wolfgang Köppen, Max von der Grün) [Электронный ресурс] – 1 электронный опт. диск (MP 3 CD), 2011.
182. Arnold, H.L. Günter Grass / H. L. Arnold. – Heft 1 von Text + Kritik: Zeitschrift für Literatur. 7. Aufl. Edition Text+Kritik, 1997. – 138 S.
183. Assmann, A. Arbeit im nationalen Gedächtnis: Eine kurze Geschichte der deutschen Bildungsidee / A. Assmann – Frankfurt et al.: Edition Pandora Campus, 1993. – 116 S.
184. Assmann, A. Das kulturelle Gedächtnis an der Millenniumsschwelle. Krise und Zukunft der Bildung / A. Assmann – Konstanz: UVK, 2004. – 36 S.
185. Assmann, A. Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik / A. Assmann – München: C.H.Beck Verlag, 2006. – 320 S.
186. Assmann, A. Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses / A. Assmann – München: C.H. Beck, 2006. – 424 S.
187. Aust, H. Der historische Roman / H. Aust – Stuttgart; Weimar: Verlag J.B. Metzler, 1994. – 183 S.
188. Benet, W.R. Reader's Encyclopedia: second edition / W. R. Benet –

NY, Crowell company, 1965. – 1230 p.

189. Bertram, M. Literarische Epochendiagnosen der Nachkriegszeit // Heukenkamp U. (Hg.). Deutsche Erinnerung. Berliner Beiträge zur Prosa der Nachkriegsjahre (1945-1960) / M. Bertram – Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1999. – 419 S. - S. 11-100.

190. Bluhm, L. Realistisches Schreiben bei Else Lasker-Schüler und Ernst Jünger // (Hg.) Kyora S., Neuhaus S. Realistisches Schreiben in Weimarer Republik / L. Bluhm – Würzburg: Königshausen & Neumann, 2006. – 340 S. – S.165-179.

191. Böll, H. Bekenntnis zur Trümmerliteratur / H. Böll Hierzulande. Aufsätze zur Zeit. – München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1982. – 152 S.

192. Böll, H. Über mich selbst / H. Böll Hierzulande. Aufsätze zur Zeit. – München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1982. – 152 S.

193. Booth, W. The Rhetoric of Fiction / W. Booth – Chicago & London: The University of Chicago Press, 1983. – 552 p.

194. Böttiger, H. Die Gruppe 47. Als die deutsche Literatur Geschichte schrieb / H. Boettiger – München: Deutsche Verlags-Anstalt, 2012. – 480 S.

195. Bozzi, P. Langsame Heimkehr oder der Betrug der Dinge. Zu Affinitäten zwischen Herta Mueller und Thomas Bernhard, Franz Innerhofer und Peter Handke [Электронный ресурс] / P. Bozzi // Philologie im Netz. – 1998. – № 6. – S. 1-19. – Режим доступа: <http://web.fu-berlin.de/phin/phin6/p6t1.htm>

196. Bohrer, K. H. Die Ästhetik des Schreckens: die pessimistische Romantik und Ernst Jüngers Frühwerk / K. H. Bohrer – München: Carl Hanser Verlag, 1978. – 634 S.

197. Braun, M. Die deutsche Gegenwartsliteratur: eine Einführung / M. Braun – Stuttgart, UTV, 2010. – 247 S.

198. Braun, M. Günter Grass, die Waffen-SS und die Rolle der Literatur in der deutschen Erinnerungskultur / M. Braun // Der Deutschunterricht. – 2006. – № 6. – S. 87-91.

199. Brussig, Th. Am kürzeren Ende der Sonnenallee / Th. Brussig – Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch, 2001. – 160 S.

200. Cepl-Kaufmann, G. Günter Grass: Analyse des Gesamtwerkes unter dem Aspekt von Literatur und Politik / G. Cepl-Kaufmann – Kronberg: Scriptor Verlag, 1975. – 305 S.
201. Chatman, S. Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film / S. Chatman - Ithaca & London: Cornell University Press, 1978. – 277 p.
202. Cohn, D. Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction / D. Cohn – Princeton: University Press, 1984. – 344 p.
203. Dräsner, U. Spiele / U. Draesner – Muenchen, Luchterhand Literaturverlag, 2005, - 494 S.
204. Engels, B. Das lyrischer Umfeld der «Danziger Trilogie» von Günter Grass / B. Engels – Würzburg: Königshausen & Neumann, 2005. – 208 S.
205. Friedemann, K. Die Rolle des Erzählers in der Epik / K. Friedemann – Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1965. – 245 S.
206. Georgopoulou, E. Abwesende Anwesenheit. Erinnerung und Medialität in Marcel Bayers Romantrilogie *Flughunde, Spione* und *Kaltenburg* / E. Georgopoulou – Würzburg: Königshausen & Neumann, 2012. – 186 S.
207. Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart. - München: C. H. Beck Verlag, 2006. – 1295 S.
208. Grass, G. Der Schriftsteller als Zeitgenosse: Reden, Interviews, Gedichte / Guenter Grass – München: Deutscher Taschenbuchverlag. 1996 – 336 S. – S. 156-158.
209. Ferguson, L. «Die Blechtrommel» von Günter Grass: Versuch einer Interpretation / L. Ferguson // Europäische Hochschulschriften: Reihe 1, deutsche Literatur und Germanistik (Book 147), Frankfurt a/M.: P. Lang, 1976. – 106 S.
210. Fischer, A. Inszenierte Naivität.Zur aesthetischen Simulation von Geschichte bei Guenter Grass, Alfred Drach und Walter Kempovski / A. Fischer – München: Wilhelm Fink Verlag, 1992. – 332 S.
211. Franck, J. Die Überwindung der Grenze liegt im Erzählen / J. Franck (Hrsg.). Grenzübergänge. Autoren aus Ost und West erinnern sich. – Frankfurt a.M.: S. Fischer Verlag, 2009. – 281 S.
212. Frank, M. Das individuelle Allgemeine: Textstrukturierung und

Textinterpretationen nach Schleiermacher / M. Frank – Berlin: Suhrkamp Verlag, 1985 – 383 S.

213. Frieze, H. (Ed.). Identities: Time, Diffrence, and Boundaries. (Making Sense of History. Vol. 2) / H. Frieze – NY: Berghahn Books, 2002. – 273 S.

214. Gruber, M. Ins Schloß / M. Gruber – Innsbruck, Haymon Verlag, 2004. – 232 S.

215. Guttermann, J. Mnemographische Konzepte in Günter Grass' Autobiographie «Beim Häuten der Zwiebel»: Diss... for degree of Master of Arts. – Amsterdam, 2008. – 95 S.

216. Hamburger, K. Die Logik der Dichtung / K. Hamburger – Stuttgart, Klett-Cotta, 1994. – 273 S.

217. Hecker, A. Geschichte als Fiktion: Alfred Döblins “Wallenstein” - eine exemplarische Kritik des Realismus / A. Hecker – Würzburg: Königshausen und Neumann, 1986. – 440 S.

218. Hein, Ch. Landnahme / Ch. Hein – Frankfurt a. M.: Suhrkamp Taschenbuch, 2004. – 360 S.

219. Hoenig, M. Grass' Beim Häuten der Zwiebel: Ein literarisches Meisterwerk [Электронный ресурс] / M. Hoenig // Stern. – 2006. – 16. August. – Режим доступа: <http://www.stern.de/kultur/buecher/grass-beim-haeuten-der-zwiebel-ein-literarisches-meisterwerk-567814.html>

220. Howarth, W.L. Some Princepes of Autobiography / W. L. Howarth //Autobiography: Essays Theoretical and Critical. Edited by J. Olney. – Princeton, Princeton University Press, 1980. – 376 p.

221. Jauß, H.-R. (Hg.). «Die nicht mehr schönen Künste»: Grenzphänomene des Ästhetischen / H.-R. Jauss – München: Wilhelm Fink Verlag, 1968. – 735 S.

222. Jendrowiak, S. Günter Grass und der Hybris des Kleinbürgers: Die Blechtrommel. Bruch mit der Tradition einer irrationalistischen Kunst- und Wirklichkeitsverlag / S. Jendrowiak – Heidelberg: Carl Winter; Unversitätsverlag Winter, 1979. – 376 S.

223. Kamper, D. Maske, Schminke, Mimikry. Über Strategien Nicht-Identität

[Электронный ресурс] / Dietmar Kamper – Режим доступа:
<http://www.cultd.eu/kamper/texte/maske1.htm>

224. Kanzog, K. Erzählstrategie. Eine Einführung in die Normeinübung des Erzählens / K. Kanzog – Heidelberg: Quelle & Meyer, 1976. – 204 S.

225. Klemperer, V. LTI: Notizen eines Philologen. 22. Aufl. / V. Klemperer – Stuttgart, Reclam Verlag, 2007. – 385 S.

226. Kloepfer, R., Janetzke-Dillner G. (Hrsg.) Erzählung und Erzählforschung im 20. Jahrhundert / R. Kloepfer, G. Janetzke-Dillner – Stuttgart: Kohlhammer, 1981. – 514 S.

227. Kokot, S. Erinnerung und Perspektive in Variation in Günter Grass' Beim Häuten der Zwiebel / S. Kokot // Mauerschau. – 2009. – № 1. Konstruktion / Dekonstruktion. – S. 92-103.

228. Komar, K.L. Pattern and Chaos. Multilinear Novels by Dos Passos, Döblin, Faulkner and Koeppen / K. L. Komar – NY: Camden House, 1983. – 150 p.

229. Koopman, H. Klassisch-moderne Roman in Deutschland: Thomas Mann, Alfred Döblin, Hermann Broch / H. Koopman – Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz: Kohlhammer, 1983. – 188 S.

230. Kosellek, R., Stempel W.-D. Geschichte, Ereignis und Erzählung / R. Kosellek, W.-D. Stempel Poetik und Hermeneutik, Bd. 5. – München: Wilhelm Fink Verlag, 1983. – 600 S.

231. Kroemer, R. Platutüden und Abziehbilder. Günter Grass' altersmüdes Resümee «Mein Jahrhundert» [Электронный ресурс] // Literaturkritik. – 1999. – 8/9 August. – Режим доступа:
http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=353@ausgabe=199908

232. Kyora, S., Neuhaus, S. (Hg.) Realistisches Schreiben in Weimarer Republik / S. Kyora, S. Neuhaus – Würzburg: Königshausen & Neumann, 2006. – 340 S.

233. Lämmert, E. Bauformen des Erzählens. 9. Aufl. / E. Laemmert – Stuttgart, Metzler Verlag, 1990. – 300 S.

234. Laemmert E. (Hrsg.) Erzählforschung: Ein Symposium / E. Laemmert -

Stuttgart: Metzler, 1982. – 729 S.

235. Landy, J. Proust, His Narrator, and the Importance of the Distinction [Электронный ресурс] / J. Landy // Режим доступа: [Poetics Today. Vol. 25, Number 1. Spring 2004. – Pp. 91-135.](#)

236. Lethe, W. H. Kunst und Kritik des Vergessens / W. H. Lethe – München: C.H. Beck, 2005. – 316 S.

237. Maldonado, Alemán M. Verortung der Erinnerung. Raumdarstellung und Geschichtskonstruktion in Günter Grass' *Ein weites Feld* / A. M. Maldonado // *Revista de Filología Alemana*. – 2010. – Vol. 18. – S. 163-180.

238. Mandel, B. Pull of Life Now / B. Mandel // *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*. Edited by J. Olney. – Princeton, Princeton University Press, 1980. – 376 p.

239. Mangold, I. Seht, wie meine Augen tränen [Электронный ресурс] // *Süddeutsche Zeitung*. – 2010. – 19 Mai. – Режим доступа: <http://www.sueddeutsche.de/kultur/rezension-des-neuen-grass-beim-haeuten-der-zwiebel-seht-wie-meine-augen-traenen-1.893577>

240. Moeller, H.-B., Lellis G. Volker Schlöndorff: adaptation, politics, and the “movie-appropriate” / H.-B. Moeller – Carbondale & Edwardsville: Southern Illinois University Press, 2002. – 385 p.

241. Moser, S. Günter Grass: Romane und Erzählungen (Klassiker Lektüren 4) / S. Moser – Berlin: Erich Schmidt Verlag, 2000. – 215 S.

242. Müller-Schwefe, H.-R. Sprachgrenzen: Das sogenannte Obszöne, Blasphemisches und Revolutionäre bei Günter Grass und Heinrich Böll / H.-R. Müller-Schwefe – München: Pfeiffer@Claudius Verlag, 1978. – 214 S.

243. Olney, J. *Methaphors of Self. The Meaning of Autobiography* / J. Olney – Princeton, Princeton University Press, 1972. – 312 p.

244. Pietsch, T.N. “Wer hoert noch zu?” Günter Grass als politischer Redner und Essayist / T.N. Pietsch – Essen: Klartext, 2006. – 395 S.

245. Rabe, A. Durch die Zwiebel gesagt: sich die Hände waschen [Электронный ресурс] / A. Rabe // *Poetenladen* – 2006. – 12, September. – Режим

доступа: <http://www.poetenladen.de/anne-rabe-grass.htm>

246. Ratzinger, J. Warum ich nach sechzig Jahren mein Schweigen breche. Eine deutsche Jugend: Guenter Grass spricht zum ersten Mal ueber sein Erinnerungsbruch und seine Mitgliedschaft in der Waffen SS // Frankfurter Allgemeine Zeitung. – 2006. – 12. August. – S.33.

247. Rensa, L.A. The Veto of The Imagination: A Theory of Autobiography//Autobiography: Essays Theoretical and Critical. Edited by J. Olney / L. A. Rensa – Princeton, Princeton University Press, 1980. – 376 p.

248. Rigney, A. Reconciliation and Remembering: (how) does it work? / A. Rigney // Memory Studies. – 2012. – July, Vol. 5, № 3. – Pp. 251-258.

249. Rink, Ch. Von Christian Kracht bis Günter Grass. Die Kritik am negativen Gedächtnis und der Wandel in der deutschen Erinnerungskultur: Monographie / Ch. Rink – Vaasa: Vaasan Yliopisto, 2012. – 181 S.

250. Rot, A. The Infantilization of Evil: *The Tin Drum* and the Intergenerational Dynamics of Remembrance of the Second World War in West Germany [Электронный ресурс] // The Center for German Studies. European Forum at the Hebrew University of Jerusalem. – Режим доступа: <http://www.cgs.huji.ac.il/Infantilization%20of%20Evil.pdf>

251. Rothmann, R. Milch und Kohle / R. Rothmann – Frankfurt a. M.: Suhrkamp Taschenbuch, 2007. – 210 S.

252. Ruhle, G. (Hg.) Bücher, die das Jahrhundert bewegten: Zeitanalysen — Wiedergelesen / G. Ruhle – München: Piper Verlag, 1978. – 280 S.

253. Schleiermacher, F.D.E. Hermeneutik und Kritik: Mit einem Anhang sprachphilosophischer Texte Schleiermachers (Hg. Und eingel. Von M. Frank) / F.D.E. Schleiermacher – Berlin: Suhrkamp Verlag, 1977. - 466 S.

254. Schulz, M. “Die Vernichtung der Menschheit hat begonnen”: Zivilisationskritik im Spätwerk von Günter Grass / M. Schulz – München: Grin Verlag, 2013. – 252 S.

255. Schütz, E. Zwischen Heimsuchung und Heimkehr: Gegenwartsromane und Zeitgeschichte des Nationalsozialismus / E. Schuetz // Bösch F., Goschler K. (Hg.). Public History. Öffentliche Darstellungen des Nationalsozialismus jenseits der

Geschichtswissenschafts. – Frankfurt a.M. & New York, 2009. – S. 252-280.

256. Selbmann, R. Der deutsche Bildungsroman / R. Selbmann – Weimar: Verlag J.B. Metzler, 1994. – 196 S.

257. Shumaker, W. English Autobiography: Its Emergence, Materials and Form / W. Shumaker – Berceley, University of California Press, 1954. – 276 p.

258. Starobinski, J. The Style of Autobiography / J. Starobinski // Autobiography: Essays Theoretical and Critical. Edited by J. Olney. – Princeton, Princeton University Press, 1980. – 376 p.

259. Stone, A.E. Autobiographical Occasions and Originals Acts / A. E. Stone – Philadelphia: University Pensilvania Press, 1982. – 349 p.

260. Timm, U. Am Beispiel meines Bruders / U. Timm – Köln: Kiepenheuer & Witch, 2003. – 160 S.

261. Wilpert, G. von. Sachwörterbuch der Literatur / G. Wilpert – Stuttgart: Kröner, 2001. – 925 S.

262. Wulf, J. Die bildenden Künste im Dritten Reich. Eine Dokumentation / J. Wulf – Berlin: Ullstein Verlag, 1999. – 458 S.

263. Yates, F. The Art of Memory / F. Yates – Chicago: University of Chicago Press, 2001. – 464 S.

264. Zeidler, A. *Mein Jahrhundert*. Geschichtstheorien, Historikerstreit und das Geschichtsbild eines Schriftstellers / A. Zeidler – Muenchen: Grin Verlag, 2013. – 140 S.