



А. Воротникова

*Система образов-символов
в романе Т. Грасса «Жестяной барабан»*

Среди выдающихся произведений немецкой литературы XX века роман лауреата Нобелевской премии писателя Гюнтера Грасса «Жестяной барабан» (1959) по праву занимает одно из центральных мест. Успех произведения был воистину ошеломляющим. Вчера еще малоизвестный автор нескольких стихотворений и пьес в одночасье стал общепризнанной знаменитостью. Полярность отзывов, даваемых «Жестяному барабану» читателями и критикой, не могла повлиять на главный вывод – кризис немецкого романа кончился с приходом в большую литературу Гюнтера Грасса.

Необходимо отметить, что и в творчестве самого писателя его первенец оказался вершинным произведением, в то время как последующие творения, несомненно претендующие на самые высокие оценки, являют собой более или менее удачные попытки автора приблизиться к созданному им же самим образцу.

Говорить о причинах популярности «Жестяного барабана» можно бесконечно долго, однако было бы правильнее остановиться на важнейшей из них, заключающейся в двойственном наполнении идейно-образной системы романа. С первых же страниц читателя захлестывает стихия материального, подчас плотского бытия. Общеизвестна любовь Грасса к вещественной конкретике жизни, его повышенное внимание к реалиям. В представлении действительности писатель тяготеет к указанию точных дат, географических названий, настоящих имен политиков. Внешний мир предстает в «Жестяном барабане» во всей его полноте, осязаемости, фактологичности и вещности.

Но на поверку за непосредственно данными образами и ситуациями скрывается второй, более значимый пласт бытия – онтологическое, непреходящее содержание. Экзистенциальная проблематика неизменно прорастает сквозь быт. Потайной, глубинный смысл грассовских образов часто оказывается парадоксально-шокирующим, но без него невозможно постичь всей полноты авторского замысла, реконструировать его мировоззренческую парадигму.

Созданию второго – философского – плана грассовского произведения служит система образов-символов. Одновременно она придает структурную четкость мозаичным эпизодам, на которые распадается «Жестяной барабан». Центральное место в системе романа принадлежит фигуре главного героя, к которой стягиваются и вокруг которой группируются все остальные образы.

Деталь вещного мира, вмещающая в себя емкое символическое содержание, жестяной барабан выступает в роли неотъемлемого атрибута главного героя и позволяет многое прояснить в его характере. Младенец Оскар, наблюдающий бесцельно кружащегося вокруг электрической лампочки мотылька, улавливает в звуке трепещущих крылышек сходство с барабанным боем – этой наиболее совершенной формой протеста против бессмысленности существования. Осознав с самого момента рождения, что жизнь ничего не значит, Оскар пытается наполнить ее «шумом и яростью», переложив свою историю на язык барабанного боя. Вербальные средства, изначально призванные упорядочить реальность, вместить ее в четкие понятийные рамки, обнаруживают свою беспомощность перед лицом абсурдного мира.

Барабан служит выразителем правдоискательских устремлений амбивалентной натуры главного героя. Оскар, категорически отрицающий собственную принадлежность к движению Сопротивления, вопреки самому себе, своей обывательской позиции невмешательства, оказывается на какое-то время борцом против фашизма, когда, забравшись под трибуны, заглушает своим барабанным боем нацистскую пропаганду, увлекает за собой мелодиями Штрауса собравшихся на митинг.

Нелицеприятную правду о мире жестяной барабан продолжает вещать и после войны. В обществе возрожденного бидермайера его дробь вызывает катарсис: посетители Лукового погребка, уважаемые бюргеры, привыкшие подавлять в себе естественные проявления натуры, становятся участниками затеянной Оскаром вакханалии, благовоспитанные старики и старушки впадают в детство, обретая вновь невинность и простоту.

Выбор барабана в качестве символического атрибута неслучаен. Резкое звучание именно этого инструмента способно передать жестокость и бесчеловечность эпохи.

Помимо выше обозначенных смыслов в символическом образе барабана чрезвычайно важна еще одна его ипостась – а именно, его принадлежность игрушечному миру. Действительно, как бы громко ни стучали барабанные палочки Оскара, его любимый инструмент предназначен всего-навсего для детских забав. В связи с этим активная деятельность маленького барабанщика, его энергичный протест против действительности оборачиваются полной бессмыслицей.

Барабан не единственный игрушечный образ в произведении Грасса. Примечательно, что все эти образы появляются, как правило, в мрачные, трагические моменты романного повествования. Так, Ян Бронски увлека-

ется перед расстрелом строительством карточных домиков, олицетворяющих хрупкость и беспомощность единичной жизни перед лицом злого рока. Грефф взвешивает собственный труп на хитроумно придуманных музыкальных весах. Герберт Тручински, друг и сосед Оскара, находит свою смерть, бросившись в порыве страсти на деревянную галионную фигуру Ниобеи. Торговец игрушками еврей Маркус кончает жизнь самоубийством в своей лавке среди разбросанных кукол, выпотрошенных плюшевых медведей, искореженных жестяных барабанов.

Игрушки, окружающие погибших героев Грасса, призваны вызвать у читателя ощущение ужаса и абсурдности человеческого существования. Благодаря введению игрушечных образов не только жизнь, но и смерть обрягается в одежды фарса, буффонады, шутовства, утрачивая смысл, наполняясь призрачным, лживым содержанием. Рождается двуплановость происходящего, взаимоисключающие начала проникают друг в друга, жизнь и смерть утрачивают четкие границы. Трагизм их восприятия усиливается.

Своего апогея он достигает в главе «Вера. Надежда. Любовь», рассказывающей о еврейских погромах в «хрустальную ночь». Это один из немногих эпизодов в романе, где происходит смена повествовательной перспективы: самоубийство Маркуса, близкого знакомого Оскара, хранителя жестяных барабанов, служит отправной точкой в размышлениях героя о преступлениях фашизма. Здесь исторический фон выходит на первый план, затемняя собой частное событие, единичный случай становится источником далеко простирающихся обобщений.

Глава о хрустальной ночи написана в стилизованной под рождественскую сказку манере, что может рассматриваться как дальнейшее развитие темы игрушечного, «невсамделишного» мира. Благодаря стилизации возникает эффект очуждения читателя от описываемых роковых событий. Автор пытается таким образом не столько заставить читателя понять происходящее разумом (как то было у Брехта), сколько воссоздать зловещую атмосферу.

Черная сказка о массовом уничтожении людей в газовых камерах звучит гораздо убедительнее, чем традиционное реалистическое описание. Ощущение кошмара нагнетается введением в повествование изначально светлых лучезарных образов Деда Мороза и Младенца Иисуса. В главе «Вера. Надежда. Любовь» можно говорить о возникновении символической ситуации. Основы христианской религии полностью дискредитируют себя в эпоху тотального уничтожения целых народов. Любовь обращивается не чем иным, как эгоизмом, надежда сменяется безнадежностью, вера уступает место безверию. Спаситель Иисус и Дед Мороз – главные персонажи рождественской мистерии – сбрасывают маски и открывают свои истинные дьявольски-отпугивающие личины небесных газовщиков. Весь мир вокруг оказывается газовой камерой, которую приводит в действие Бог или некто, на кого наивно привык уповать читатель.

Образ Христа, обнаруживая свою неоднозначность, оборачивается темной стороной, отождествляется с фигурой Черной кухарки. Автор приписывает Сыну Божьему слова: «Я спаситель этого мира, без меня вы не сможете стряпать»¹. Действительность в трактовке Оскара предстает гигантской кухней, на которой каждый стремится только к насыщению своего желудка, к удовлетворению естественных потребностей. Бог в этом биологическом миропорядке выступает антигуманным началом, бездушным экспериментатором, главным поваром, поддерживающим жизнь и лишаящим ее.

Из мира, где стряпает Господь, изгнана справедливость: в смерти доброго волшебника Маркуса повинен живодер Мейн – нацист, убивающий своих четырех котов. Палач остается безнаказанным, жертва неотомщенной. Отсюда тотальный пессимизм, раздвигающий рамки конкретного временного периода и распространяющийся на всю историю человечества. Гибель Маркуса знаменует окончательную потерю Оскаром веры: «Он унес с собой все игрушки из этого мира» (252).

Нигилизм и разочарование Оскара – черты, конституирующие облик современного человека, в котором уживаются Бог и дьявол, Аполлон и Дионис, святой и грешник, художник и филистер.

Образ главного героя воспринимается некоторыми критиками не только как символ целого поколения, но и как карикатура на него². Думается, если Оскар и выступает в подобной роли, то только в эпизодах его работы натурщиком в Академии художеств, в которых Г. Грасс высмеивает принципы экспрессионистского искусства, доводящего путем чрезмерной акцентуации те или иные черты до абсурда.

В целом же образ Оскара представляется гораздо более сложным, чем простая карикатура на человечество. Он способен вызвать в читателе насмешку, но и жалость своей беззащитностью и ранимостью, тщательно скрываемой за злой иронией тягой к любви, которая остается невостребованной.

Трагедия героя заключается в его глубоко скрываемом страхе перед изъяснением чувств, в вынужденном уповании на разум, а не на сердце в оценке действительности. По мнению В. Шварца, стержнем натуры Оскара является «высокомерие интеллекта», дающее ему основание претендовать на роль Мессии, готового указать человечеству истинный путь³. На место грандиозной фигуры Спасителя заступает символический образ карлика. Цинизм автора, дерзнувшего на подобное кощунственное сопоставление, порожден горьким осознанием того факта, что для ныне живущих нет больше спасения.

Роман построен в связи с этим как своеобразное новое евангелие, повествующее о рождении, взрослении, годах проповедничества и уходе из мира современного Иисуса. В текст романа вкраплены бесчисленные библейские аллюзии, призванные сформировать у читателя устойчивые ассоциации образа Оскара с Христом. Так, рождение героя сравнивается с сотворением Земли, образ матери Агнесс двойится, вмещающая в себя черты распутницы и Девы Марии,

приспешники Оскара из банды чистильщиков напоминают апостолов, возраст грассовского барабанщика, покидающего общество людей, приближается к возрасту, в котором принял мученическую смерть Сын Божий.

Все эти кощунственно звучащие параллели позволяют воспринимать роман как пародию на Священное Писание. Поэтому образ главного героя необходимо трактовать не как образ Мессии, а как Анти-Мессии.

На правомерность подобной интерпретации указывают многие детали в произведении. Это и языческое имя героя, и его дьявольские способности (голос, разбивающий стекло), и отношение к нему окружающих, которые склонны воспринимать его как представителя преисподней (Розвита осеняет Оскара крестом, сестра Доротея узнает в нем искусителя), и близость его преступному миру (участие в банде, совращение добропорядочных бургеров на путь воровства). Само умение Оскара провидеть глубинную суть повседневных, привычных явлений роднит его скорее с дьяволом, чем с Богом, поскольку пронизательность героя исключает всякое снисхождение к несовершенному миру.

Уход Оскара из общества людей в сумасшедший дом несет особую смысловую нагрузку. Образы, составляющие эту символическую ситуацию, как это часто бывает у Грасса, дwoятся, поворачиваются к читателю неожиданно новыми сторонами. Оскар предпочитает стать или, точнее, остаться дураком, хотя именно ему открывается истина.

Не случайно безумию героя предшествует знакомство с неким Витларом, чей противоречивый образ ассоциируется со Змеем Искусителем, предлагающим Оскару райское яблоко с древа познания. В чем же состоит вновь обретенное знание героя? В конце жизни в людском обществе он приходит к тому же самому выводу, который был сделан им при рождении: цель существования – возврат в эмбриональное состояние, то есть в ничто. Так круг замыкается, оставляя Оскара наедине с его тотальным одиночеством.

Уход из большого мира знаменует для грассовского барабанщика внутреннее освобождение, ценность которого не умаляет тот факт, что он становится узником психиатрической лечебницы. Но микромир, в котором Оскар надеется обрести опору и оправдание своей многострадальной земной жизни, оказывается непрочным, о чем свидетельствует и неотступный кошмар героя – демоническая фигура Черной кухарки, порожденная сном его разума. Это один из образов-лейтмотивов, который возникает впервые в песенке, повторяемой соседскими детьми.

Последнее кажется неслучайным, поскольку мир детства, традиционно считающийся чистым и невинным, предстает в грассовском романе средоточием зла (вспомним хотя бы о том, что главный герой, в котором столь сильно сатанинское начало, навсегда остается ребенком). Именно детям, как носителям разрушительной энергии, открыта последняя истина

о темной стороне бытия. Сами того не осознавая, маленькие «крещеные язычники» (99) взывают в разгар своих игр к Черной кухарке – посланнице потустороннего хтонического мира.

Постепенно этот образ наполняется новыми мрачными коннотациями, обрастает трагическими ассоциациями, возникая, как правило, в моменты наиболее тяжелых для героя потрясений. Критики связывают символический образ Черной кухарки с чувством вины, которое сводит Оскара с ума и не отпускает его даже в лечебнице⁴. Оскар готов взять на себя ответственность за убийство двух своих отцов, смерть матери и гибель любовницы Розвиты, в которых он если и повинен, то только косвенно. Столь же недоказуемо убийство им сестры Доротеи. Однако во всех этих случаях речь идет не столько о конкретной вине юридического характера и даже не столько о вине целой немецкой нации (хотя такая трактовка не исключена), сколько о вине в ее широком экзистенциальном толковании. Это вина исконная, преследующая человека с самого его появления на свет и служащая в конечном счете причиной его ухода в мир иной.

Вечный неискупленный грех человечества тяготит Оскара. Он берет его на себя и несет как крест, в связи с чем его образ приобретает черты великомученика, тесно переплетенные, как это часто бывает у Грасса, с известными ироническими коннотациями.

Мысль о том, что Оскар в глубине души стремится к искуплению первородного греха человечества, воплощается художественно в символике цветов. В сне-фантазии, который привиделся прячущемуся в шкафу Оскару, возникает настоящий круговорот цветов. Красный, олицетворяющий жизнь страстей, моментально переходит в черный – символ смерти, из чего можно сделать вывод об их близости и взаимопроникновении, поскольку их основанием служит общий закон биологического существования.

Страсти, прежде всего любовные, предстают у Грасса исключительно в их плотской ипостаси. Любовь лишена в романе всякой духовности, оттого в ней отсутствует животворная, порождающая сила. Это позволяет автору поставить знак равенства между смертью и любовью, придав последней статус одного из звеньев биологического цикла.

Следующий цвет, возникающий в видении Оскара, – желтый – ассоциируется с тлением и развивает тему смерти. Синий – небесная краска – символизирует надежду на загробную жизнь, но отвергается героем-нигилистом как цвет лжи, поскольку закон тления, воплощенный в желтом, всемогущ, а вечность и рай – выдумка для верующих.

Оскар принимает только зеленый цвет природы, настоящего мира, в котором он пасется, подобно агнцу божьему (еще одна библейская аллюзия). Но Оскар тут же уточняет функцию зеленого – в этот цвет будет окрашен его гроб, из чего следует, что для главного героя реальностью об-

ладает только земная жизнь, после которой человек окончательно сольется с миром природы.

Физическое, телесное существование – это родина живых и мертвых, первый и последний приют, единственно в котором можно сохранить свою белизну, то есть невинность. Но невинность сродни бесплодной смерти – черному цвету.

Калейдоскопический круговорот, столь полно вобравший в себя мировоззрение Оскара, завершается возвратом к красному, а именно к красным крестам на халатах медсестер. Этот цвет оказывается универсальным, поэтому он символизирует медицину, отвечающую за поддержание жизни, но имеющую в то же время самое непосредственное отношение к смерти.

Красный, черный, белый, варьируясь, бесчисленное количество раз всплывают на страницах романа. Большинство критиков склонны придавать им более узкое значение, чем это было предложено выше⁵. При этом они трактуют черный как символ вины, красный – зла, а белый как тягу Оскара к чистоте.

Ответ на вопрос, почему главный герой так до самого конца не может освободиться от собственной виновности, представляется очевидным. Не принимая существующий жестокий миропорядок, Оскар сам становится на сторону зла. Его методы противостояния бесчеловечному миру – от этого же мира, потому все его попытки выполнить предначертанную ему с момента рождения роль пророка терпят крах.

Особую смысловую нагрузку в связи с этим принимает на себя образ круга. Выше уже говорилось о круговороте цветов и замкнувшемся круге в движении авторской мысли. Лейтмотив круга возникает также в образах карусели и эскалатора, у которого отсутствует первая ступенька. Оскару, стоящему на эскалаторе, кажется, что он, подобно Данте, возносится из ада (читай: мира людей, который он должен наконец покинуть), но на верхней ступеньке его поджидает вовсе не представитель рая, а все та же Черная кухарка, исчадь преисподней, от которой он тщетно пытался спастись, живя в большом свете.

На повествовательной плоскости в финале романа также происходит слияние настоящего времени, в котором пребывает Оскар, барабанивший о жизни, и прошедшего времени, о котором он повествует на своей жестянке.

Не только личная жизнь героя, но и всемирная история движется по кругу, утверждая собой закон дурной повторяемости неизбывного в поколениях греха. На смену фашизму в общественной жизни Германии приходит торжество нового зла – бездуховного общества потребления.

Безверие Оскара в возможность поступательного прогрессивного развития отдельной личности и человечества в целом влечет его в убежище,

которое ему удавалось обрести на короткие мгновения то в шкафу, то под столом, то под трибунами, то в подворотне, то под юбками бабки Анны, но которое он окончательно нашел только в психиатрической лечебнице. Страх Оскара перед открытым пространством бытия, по верному замечанию В. Шварца, порожден его глубинной связью с миром зла⁶.

Несчастье героя, стремящегося к замкнутости, изолированности, одиночеству, вызвано отсутствием у него светлых гуманистических идеалов, попранием им божественных принципов мироустройства, неумением любить, чрезмерной самонадеянностью. Прижизненное бегство в смерть, в убежище, где хозяйствует Черная кухарка, ставшая порождением и неотъемлемой частью больного сознания Оскара, воспринимается как закономерный итог пути главного героя романа Г. Грасса «Жестяной барабан».

Романист прибегает к символическим образам как к активному средству художественного воплощения мировоззренческой концепции. Основанная на представлении общего, типичного через индивидуальное и единичное образная система произведения изображает гибельное состояние мира и человека в нем, проявляющееся в утрате веры (аллюзии, пародирующие библейские сказания), в иллюзорности и абсурдности жизни (сказочно-игрушечная символика), в ее обесценивании (фигура Черной кухарки и цветовые вариации), в отсутствии перспектив культурно-исторического развития (символ круга).

Образ главного героя, притягивающий к себе разрозненные художественные компоненты, придающий концептуальную целостность картине распадающейся реальности, собирает ее осколки лишь для того, чтобы показать их трагическую несоединимость, ведущую к утрате смысла бытия. Хаос, царящий в душе Оскара, повторяет, как в зеркальном отражении, упадническое состояние внешней действительности. Так в романе «Жестяной барабан» создается грандиозная эпопея всеобщего апокалипсиса.

¹ *Grass G.* Жестяной барабан. СПб: Азбука, 2000. С. 249. В дальнейшем произведение цитируется по этому изданию с указанием страниц в скобках.

² См., напр.: *Blöcker G.* Kritisches Lesebuch. Hamburg, 1962. S. 208 – 215.

³ *Schwarz W.J.* Der Erzähler Günter Grass. Bern; München: Francke Verlag, 1969. S. 42.

⁴ *Tank K.L.* Günter Grass. Berlin: Colloquium Verlag, Otto H. Hess, 1965. S. 72; *Willson A.L.* The Grotesque Everyman in Günter Grass's Die Blechtrommel // Monatshefte, LVIII, 2. P. 131 – 138.

⁵ См., напр.: *Willson A.L.* Op. cit.

⁶ *Schwarz W.J.* Op. cit. S.41.