

Крученок Ирина Викторовна

**РОЛЬ ЛИТЕРАТУРНОГО ПАРОДИРОВАНИЯ В СОЗДАНИИ ТРАГИФАРСОВОГО КОНТИНУУМА  
В РОМАНЕ "ЖЕСТЯНОЙ БАРАБАН" Г. ГРАССА**

Адрес статьи: [www.gramota.net/materials/1/2010/4/74.html](http://www.gramota.net/materials/1/2010/4/74.html)

Статья опубликована в авторской редакции и отражает точку зрения автора(ов) по рассматриваемому вопросу.

Источник

**Альманах современной науки и образования**

Тамбов: Грамота, 2010. № 4 (35). С. 208-210. ISSN 1993-5552.

Адрес журнала: [www.gramota.net/editions/1.html](http://www.gramota.net/editions/1.html)

Содержание данного номера журнала: [www.gramota.net/materials/1/2010/4/](http://www.gramota.net/materials/1/2010/4/)

**© Издательство "Грамота"**

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: [www.gramota.net](http://www.gramota.net)

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: [almanac@gramota.net](mailto:almanac@gramota.net)

но карнавальным персонажем. Он «бессознательный» шут, агеласт - враг смеха и веселья [4, с. 114] и не случайно видит в себе дар трагика, признавая, что «по части комического... хромает» [2, с. 221]. Несоответствие самооценки и фактической ценности усиливает сатирический комизм этого образа.

Анализ игрового поведения героев в романе приводит к модели «игры в Бога»: сначала Матерн «наказывает» зарвавшегося шутника, затем сам Амзель, манипулируя действиями товарища, зло мистифицирует разыскивающего его Матерна, направляя его поиски. Налицо типичная карнавальная смена верха и низа: жертва и мучитель меняются местами. В сцене встречи бывших товарищей после войны Грасс, сопоставляя их игровое поведение, подчеркивает общее (игра в незнакомцев) и различное. Цель Амзеля, уличив друга в предательстве, вернуть в сферу своего влияния, восстановить *ante status quo*: «...Вы-то конечно помните. В январе это было» [Там же, с. 627]. Матерн изображает нарочитое непонимание: «О чем я должен? Разыграть меня решили?» [Там же]. Являя собой тип фарсового простака, он осознанно или невольно, выступает как шпильбрехер, что влечет разрушение игровой атмосферы.

Идейный смысл романа вырисовывается тем отчетливее, чем явственнее обозначаются грани игрового статуса произведения. Игра ради власти - такое осознание игры не находит поддержки у автора: снижение этой концепции совершается в процессе иронического развенчания поступков друзей.

В романе «Собачьи годы» игровое начало совмещено с авантюрным: здесь особо значим момент плутовства. Герои, при их видимом различии - проявление одной и той же сути - шуты, плуты, игроки по природе и по жизненной судьбе. Истоки игрового импульса их поступков коренятся в бунте против жизнепорядка, нивелирующего личность, что обуславливает социальную мотивацию игры. Важно отметить и врожденный артистизм протагонистов, что свидетельствует о биологической подоплеке их игровой тактики (потребность в лицедействе). Все эти факторы корректируют семантику игры, ее принципы и цели. Использование игрового начала создает многофокусный масштаб восприятия и оценки героев: они выступают как фарсовые персонажи и как трагедийные характеры. Образ шута становится в трилогии символом трагичности мира.

#### Список литературы

1. **Владимирова Н. Г.** Условность, созидающая мир. Поэтика условных форм в современном романе Великобритании. Великий Новгород, 2001. 272 с.
2. **Грасс Г.** Собачьи годы / пер. с нем. и комм. М. Л. Рудницкого // Грасс Г. Собр. соч.: в 4 т. Харьков, 1997. Т. 2. 717 с.
3. **Михайлов А. В.** Поэтика барокко: завершение риторической эпохи // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994. С. 326-391.
4. **Пинский Л. Е.** Магистральный сюжет: сборник. М., 1989. 410 с.
5. **Хализев Е. В.** Теория литературы. М., 1999. 398 с.
6. **Эпштейн М. Н.** Игра в жизни и в искусстве // Парадоксы новизны: о литературном развитии XIX-XX вв. М., 1988. С. 276-305.
7. **Tank K. L.** Günter Grass. Berlin, 1965. 87 S.

УДК 82-31

*Ирина Викторовна Крученок*

*Волжский гуманитарный институт (филиал) Волгоградского государственного университета*

#### РОЛЬ ЛИТЕРАТУРНОГО ПАРОДИРОВАНИЯ В СОЗДАНИИ ТРАГИФАРСОВОГО КОНТИНУУМА В РОМАНЕ «ЖЕСТЯНОЙ БАРАБАН» Г. ГРАССА<sup>©</sup>

Для традиционных определений пародии характерен акцент на ее комическом аспекте (литературоведческие словари, Ю. Бореев, В. Я. Пропп, В. И. Новиков). Ю. Н. Тынянов, автор базовых работ по данной проблеме, не исключая комическое из парадигмы структурных элементов пародии, разграничивает термины «пародийность» и «пародичность», связывая это, прежде всего, с вопросом о пародической форме и о пародийной функции [7, с. 290].

Ученый пишет о «внепародийных» пародиях, использующих форму какого-либо произведения или ее отдельные элементы в качестве макета, «пародийного костяка» для создания нового произведения.

Особый аспект пародии раскрывает М. М. Бахтин, усматривая в ней «намеренный диалогизированный гибрид» [1, с. 439]. В этом случае пародирование является не столько формой критической борьбы с пародируемой литературной традицией, но и выступает как условие возникновения ситуации диалога с ней, ее переосмысления, что приобретает актуальность в художественной практике постмодерна.

В контексте эстетических исканий последних десятилетий немаловажным представляется и вопрос о соотношении пародии и игры, общая природа которых отмечается многими литературоведами за рубежом и в нашей стране (М. Брэдбери, А. З. Вулис, А. В. Млечко, В. А. Пестерев, М. Ю. Шульман).

Все это значимо для понимания специфики пародии у Г. Грасса, основной признак которой - ее масштабность. Трудно найти сферу жизни человека, на которую не устремлялись бы пародийные намерения автора. К нему в какой-то мере применимы слова М. М. Бахтина, сказанные о средневековых пародистах, чей смех был «направлен на мировое целое, на историю, на все общество» [2, с. 97]. Очевидна органическая

связь грассовской пародии с миром народной культуры, но смех в ней порой редуцируется до голой сатиры.

Главный объект критического осмысления писателя - «немецкий идеализм». При этом, как справедливо отметил А. В. Карельский, Грасс, борясь с идеологией «немецкого идеализма», часто не делает различий между формами идеологического мышления, причастными к становлению фашизма в Германии (философия Хайдеггера) и идеализмом как системой «немецкого мышления» вообще, в том числе и его гуманистической традицией [5, с. 362].

Пародия играет значимую роль в поэтике «Жестяного барабана», многоварианты и способы актуализации в ней пародийного начала. Грасс ориентируется при построении своего романа-первенца на модель «романа воспитания», уточняя при этом, что его произведение, используя мотивы и образы классического варианта романа, сохраняет по отношению к нему ироническую дистанцию [11, S. 34]. Так, Е. Маннак проводит явную параллель между образом бабки героя в «Жестяном барабане» и сходными образами в «Вильгельме Мейстере» и «Зеленом Генрихе» Г. Келлера, подчеркивая важную роль матриархов в становлении главных героев [Ibidem, S. 38]. Как и Мейстер, Оскар стоит перед выбором «торговля или искусство» - здесь явен пародийный намек на личность самого Гёте, оказавшегося в свое время перед подобной дилеммой. И увлеченность я-повествователя гороскопом так же отсылает нас к фигуре писателя (кроме того, и Оскар, и Гёте по гороскопу Девы), что свидетельствует об игровых интенциях автора.

Гастролирование вместе с театром лилипутов, предпринятое героем, этапы его «любовного» образования, изображенные в романе в фарсовом, натуралистическом ракурсе, наводят на мысль, что перед нами пародия на сюжетную схему жанра. Это впечатление усиливается в типичной для романа воспитания сцене ночного прощания с «отчим домом», поданной автором в бурлескном плане: «До чего ж... можно привязаться к кухонным запахам... квартиросъемщиков. Я прощался с каждым этажом, каждой дверью» [4, с. 357].

Смеховому переосмыслению и радикальной смысловой трансформации подвергаются такие элементы как структура образа героя классического романного жанра. Изначальна установка Грасса на нарочитую условность фигуры протагониста - карлика Оскара Мацерата, подозреваемого в совершении убийства обитателя психиатрической клиники. По словам Оскара, он был младенцем, «чье духовное развитие уже завершено к моменту появления на свет» [Там же, с. 63], что позволило ему уже при рождении принять решение «остаться «вечным трехлеткой», не выпускающим из рук жестяной барабан. Комическая абсурдность этого заявления очевидна, ибо реальность не совпадает с тем, как ее трактует я-повествователь. Об «искусственности» этого образа пишет Г. Майер, верно раскрывая за пародией гротеск [13, S. 77].

В произведении травестируется также идея о возможности духовного развития героя, принципиально важная для концепции романа воспитания. Вопрос о самосовершенствовании Оскара снимается а priori: ведь он уже в утробе матери (по его утверждению) обладал интеллектом взрослого человека, а цель его жизни - «возвращение к пуповине» [4, с. 204]. Здесь не исключены, как полагает А. В. Карельский, пародийные ассоциации с мотивом «возврата к материнскому началу» у Носсака и Казака [5, с. 365]. Нарочито снижен автором также образ учителя: первым «наставником» юного барабанщика становится бьющийся о стекло мотылек (при рождении героя), а позже цирковой артист карлик Бебра с философией приспособленца.

Тема «ученичества», ключевая для романа воспитания, получает у Грасса смеховое развитие. Занимаясь самообразованием, герой создает азбуку-коллаж из двух книг («Избирательное родство» Гёте и произведение бульварной литературы «Распутин и женщины»): «после... раздумий... я выхватил, даже и не зная, что выхватываю... Распутина, а потом Гёте» [4, с. 110]. Далее он признается: «и по сей день... я... колеблюсь между Гёте и Распутиным» [Там же, с. 111]. Немецкий критик Д. Крумме предлагает не искать глубокий смысл в выборе имен, ибо «Гёте и Распутин... со временем превратились в клише» [9, S. 57]. В этом ему вторит французский исследователь Р. Леруа, полагая, что Грасс лишь «играет темой двойственности» [10, S. 112].

Это мнение небесспорно. Ибо Оскар лукавит - его шаг неосознан лишь внешне, не случайна и последовательность выбора. Упоминание о Гёте в ироническом контексте, да и сам факт определения ему в «напарники» столь одиозной фигуры и при этом явное предпочтение Распутина - суть игровой способ пародийного снижения, как классика, так и традиций бюргерской квазиобразованности.

Данная тенденция со всей очевидностью реализуется в финале романа, когда Черная кухарка, воплощающая для героя весь ужас мира, предстает, то как Распутин, то в образе Гёте. Их абсурдная взаимозаменяемость порождает сатирический комизм этого гротескного образа.

Психологической предпосылкой пародийных нападков на великого гуманиста стал тот факт, что в годы диктатуры его имя было поднято на щит и превращено фашистской пропагандой в символ нации - так открывается трагическая сторона этой пародии. Иронично снижая Гёте, автор метит в тех, кто по его убеждению является «приемниками» идеологии идеализма. Умышленная «десакрализация», дискредитация «прародителя» романа воспитания приводит к тому, что «Жестяной барабан» оказывается, по верной мысли А. В. Карельского, грандиозной пародией на этот жанр [6, с. 365].

Особый интерес представляет мнение Ф. Р. Рихтера, который рассматривает «Жестяной барабан» как пародию на традицию особой разновидности романа воспитания - буржуазного романа воспитания художника [12, S. 137]. Не следует упускать из виду, что повзрослевший Оскар - талантливый музыкант-барабанщик. Но воздействие его музыки на людей дается Грассом в нарочито-сниженной форме: «Старикашкам это нравилось... Не одна почтенная дама, не один почтенный господин мочил белье и сиденье кресла» [4, с. 606] - в этой сцене гротескный мотив марионетки получает наиболее интенсивное смеховое наполнение.

Использование скатологических образов, порождающих физиологизм изображаемого в тесном соседстве с возвышенным, придает этой сцене отчетливо выраженные фарсовые черты. Оскар не претендует на статус духовного лидера нации (здесь, по всей вероятности, не исключена автопародия Грасса), предпочитая в конечном

итоге детскую кроватку в спецлечебнице для душевнобольных, и в данном выборе и заключается его трагедия как художника. В этом ракурсе протагониста можно рассматривать как комический субститут творческой личности, а его «жестянку», как карикатуру на музыкальный инструмент - «пародию на поэтическую лиру» [8, S. 143].

Ряд исследователей усматривали в похождениях современного пикаро Оскара пародию на жанр плутовского романа (М. Дурзак, Г. Майер). В данном случае уместно говорить, скорее всего, о «непародийной пародии», ибо критические устремления Грасса вряд ли направлены на эти литературные явления. Здесь в большей степени воплощается один из вариантов его игровой тактики: используя как «костяк» традиционные жанровые схемы, известные мотивы и образы, автор создает пародию на явления общественного порядка.

Очевидно смеховое переосмысление автором некоторых традиционных для эстетики и поэтики романтизма образов, мотивов, идей. К примеру, мотив «волшебного дара» Оскара можно возвести к жанровой традиции романтической сказки. Но комизм романной ситуации заключается в том, что герой использует свой талант - чудо-голос («мой крик убивал... вазы, ... пение крушило оконные стекла, ... голос ... резал стеклянные горки» [4, с. 82]), - в прагматических (манипуляция окружающими с целью добиться желаемого) и в игровых целях, реализуя их в забавах с обывателями. Вечерами, вырезая своим «стеклорежущим» голосом отверстия в витрине магазина, герой провоцировал прохожих на кражу, убеждаясь в несовершенстве человеческой природы: ибо, как он с иронией констатирует, мало кто отказался стать «так никогда и не пойманным воров» [Там же, с. 153]. А в голодные военные годы, возглавив банду подростков, развивает свой дар и в криминальном направлении, скатившись до банального воровства: с помощью голоса он «проникал в ... лавки и ... даже меховой магазин» [Там же, с. 210], не без выгоды продавая похищенное. А. В. Карельский полагает, что Грасс пародирует в данном случае исконные претензии поэтов на магическую силу [5, с. 366].

Пародийно-ироническая дистанция выдерживается в романе и по отношению к современной литературной технике. В своеобразной поэтологической преамбуле Оскар размышляет: «рассказ можно начать с середины... , отважно двигаясь вперед либо назад... Можно работать под модерниста, отвергнуть все времена и расстояния...» [4, с. 31]. Грасс использует известный пародийный прием - мнение о явлении высказывается комическим героем, что свидетельствует о негативном отношении автора к пародируемому материалу. Полемическую заостренность своего романа против «литературы, осознающей себя - в кафкианской традиции - вне времени и пространства» открыто подчеркивал и сам писатель в своем интервью Г. Л. Арнольду в 1970 г. [5, с. 365].

Для многих исследователей, рассматривающих «Жестяной барабан» как пародийный инвариант романа воспитания, явен акцент на критическом аспекте. Но современные авторы все чаще обращаются к литературе прошлого, активно интегрируя традиции художественной прозы в различных целях. В полижанровой форме «Жестяного барабана» очевиден синтез элементов романа воспитания и романа барокко, задействованы образы и мотивы романтической литературы, приемы натуралистического и модернистского письма.

Поэтому, в данном случае можно констатировать не только критическую направленность на жанровый канон, но и своеобразный диалог с традицией и, одновременно, - сложную игру с ней. Интерпретационная сложность грассовских текстов дает возможность любой трактовки природы его пародирования. Следует учесть еще один немаловажный фактор: становящийся и «самокритичный» характер самого романного жанра, благодаря чему он не дает стабилизироваться ни одному своему виду: через всю его историю «тянется последовательное пародирование... господствующих и модных разновидностей этого жанра, стремящихся шаблонизироваться» [3, с. 197].

Итак, пародийное начало в поэтике романа выражено ярко и отчетливо, что объясняется комплексом не включающих друг друга причин, в основе которого лежит специфика мировидения самого автора. Принимая в некоторых случаях форму отрицания явлений литературы, грассовская пародия часто возникает и как обостренная реакция на «чужое слово». И не в последнюю очередь, пародирование становится проявлением игрового начала, свойственного самой природе творчества писателя. Все вместе взятое и определяет характер пародии Г. Грасса и позволяет говорить о его близости постмодернистской манере письма, хотя в своих мировоззренческих установках он далек от мировидения постмодерна.

#### *Список литературы*

1. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. 502 с.
2. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М., 1990. 543 с.
3. Бахтин М. М. Эпос и роман. СПб., 2000. 301 с.
4. Грасс Г. Жестяной барабан / пер. с нем. С. Л. Фридлянд // Грасс Г. Собр. соч.: в 4 т. Харьков, 1997. Т. 1. 654 с.
5. Карельский А. В. Гюнтер Грасс // История литературы ФРГ. М., 1980. С. 360-385.
6. Карельский А. В. От героя к человеку. Два века западногерманской литературы 19-20 вв. М., 1990. С. 357-386.
7. Тынянов Ю. Н. О пародии // Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 284-310.
8. Just G. Darstellung und Appel in der "Blechtrommel" von Günter Grass. Darstellungsaesthetik Versus Wirkungsasthetik // Literatur und Reflexion. Frankfurt a. M., 1972. Bd. 10. 233 S.
9. Krumme D. Günter Grass: Die Blechtrommel. München-Wien, 1986. Bd. 24. S. 57.
10. Leroy R. Die Blechtrommel: eine Interpretation. Paris, 1973. S. 112.
11. Neuhaus V. Günter Grass. Stuttgart, 1979. VIII. 182 S.
12. Richter F.-R. Günter Grass: die Vergangenheitsbewältigung in der Danzig-Trilogie. Bonn, 1979. 169 S.
13. Tank K. L. Günter Grass. Berlin, 1965. 87 S.