

4. Geschichte der Literatur der Deutschen Demokratischen Republik. – 1. Auflage. – Berlin: Volk und Wissen, 1976. – 907 S.
5. Fühmann, F. Erzählungen 1955–1975 / F. Fühmann. – 2. Auflage. – Rostock: Hinstorff Verlag, 1980. – 551 S.
6. Kindlers Literatur Lexikon: 18 B. / Red. H.L. Arnold. – Weimar: J.B. Metzler Stuttgart, 2009. – B. 5. – 822 S.
7. Zwischen Erzählen und Schweigen. Ein Buch des Erinnerns und Gedenkens: Franz Fühmann zum 65. – Rostock: Hinstorff Verlag, 1987. – 230 S.

А.В. Добряшкина (Москва, ИМЛИ РАН)

В ПОИСКАХ «ДРУГОЙ ИСТИНЫ»: БИБЛЕЙСКИЙ МИР ГЛАЗАМИ ГЮНТЕРА ГРАССА

По данным социологических опросов (2002–2005), Гюнтер Грасс возглавляет список ведущих интеллектуалов Германии и считается *«самым значительным»* немецким писателем послевоенного поколения [1, с. 249]. Противников Грасса, которых у лауреата Нобелевской премии ни чуть не меньше, а скорее, даже больше, чем почитателей (особенно после очередного PR-хода – скандального саморазоблачения в автобиографии «Счищая с лукавицы шелуху»¹ [2]), такой факт статистики вряд ли удивил. Обладатель многогранного таланта (график, скульптор), для одних – «совесть нации» и «апостол морали», для других – «сочинитель невообразимых порнографических свинств и осквернитель католической церкви», а также «собственного гнезда», Гюнтер Грасс – безусловно, феномен современной культуры. Однако в истории немецкой литературы счастливый лауреат многих, но, прежде всего, двух знаковых премий – «Группы 47» (1958) и Нобелевской (1999), занимает определенную, обусловленную своим весьма специфическим авторским сознанием, нишу.

Вряд ли будет преувеличением сказать, что интерпретаторов творчества «самого значительного немецкого писателя» гораздо больше, чем просто читателей. Знаменитый гротеск (так одни называют то, что другие именуют «свинствами») и непреодолимая тяга Грасса к интертекстуальному использованию текстов других авторов делают его собственные книги неприятными и сложными для восприятия и перевода. Западных толкователей традиционно привлекают в гротескных сочинениях модные ракурсы: политика, гендер, психоанализ... Однако совсем не это позволяет писателю создать единый художественный космос (что не такое уж и частое явление в литературе), функционирующий по определенным правилам и имеющий хотя и полностью искаженную, но цельную онтологическую организацию.

Чтобы пересмотреть сущность художественного космоса Грасса, следует вернуться к отправной точке его творческого пути, к тому моменту, когда стали выходить в свет книги «Данцигской трилогии». В самом начале творчества Грасса известный издатель Курт Вольф, которому, кстати, мастер гротеска обязан своей популярностью у американского читателя, пророчески заметил, что «многочисленные blasphemische пассажи» [4, S. 9] вряд ли останутся незамеченными. И вот в 1960 году Грассу было *отказано* в присуждении Бременской премии: за него проголосовало жюри, против него – сенат; причем основанием отказа была, как подчеркивалось, этическая сторона. В 1962 году появилась статья Курта Цизеля «Прикасаться только щипцами» («Nur mit der Zange anzufassen»), после которой повесть-исповедь «Кошки-мышки» едва не пополнила список литературы, запрещенной для чтения юношеством из-за специфической грассовской «манеры говорить об аспектах религии и веры»: «Грасс, который оценивается определенными литературными критиками как носитель могучего эпического дара, прославился тем, что он не отступает ни перед неаппетитными подробностями, ни перед скабрёзностями. Автор, без всякого сомнения, развил в себе мастерство порнографа, о котором нельзя сказать, что он поднимает читателя на более высокий нравственный уровень, как это обычно свойственно литературе» [5, S. 66]. Противникам и сторонникам Грасса потребовалось немало времени, сил и денег, чтобы выяснить, насколько необходимы для повествования провокационные сцены сексуального и религиозного характера. Цизель, обвинивший писателя в «сочинительстве свинств и осквернении церкви», сегодня – стараниями нескольких поколений возмущенных литераторов и германистов – известен как злобный журналист-нацист, который решил на корню загубить восходящий талант юного автора, критически смотрящего на недавнее прошлое Германии. В итоге, если сократить изложение интереснейшего литературно-судебного процесса до одного предложения, запрет цензуры с повести был снят, а клейменному позором Цизелю в 1969 году официальным постановлением было разрешено именовать будущего нобелеата указанными титулами, но «только в литературном контексте». Это все очень известные, ставшие классическими, факты биографии Грасса, в изолированном виде упрощающие понимание его творчества, однако имеется и другая информация, не столь популярная, но столь же доступная.

¹ В переводе Б.Н. Хлебникова – «Луковица памяти» [3]. Здесь Гюнтер Грасс впервые указал на свою причастность к службе в дивизии СС.

Скульптурой и графикой Гюнтер Грасс, не пожелавший закончить школу, занимался в дюссельдорфской Художественной Академии и в берлинском Институте изобразительных искусств, все остальные науки он постигал самостоятельно и – тому множество свидетельств – преуспел в них. На одном из первых мест среди книг, «которые толкнули его к тому, чтобы писать, произнося слова вслух, мешая чернилами со слюной» [6, S. 321], стоит не что иное, как Библия. Творчество Грасса, в отличие от большинства его коллег-соотечественников, буквально переполнено религиозными реалиями: «от постоянно изображаемых в "Данцигской трилогии" месс, таинств и святых, включая разнообразные ссылки на Библию, лирические контрафактуры литургических текстов в стихотворениях, и до исторических пассажей в "Палтусе" и "Крысех", в которых история предстает по большей части как история церкви, история "Спасения" и / или "гибели"» [7, S. 108]. Грасс вырос в атмосфере либерального католицизма, подростком помогал священнослужителям при совершении месс, увлекался историей христианства. Даже если бы уже взрослый и ставший знаменитым писатель подробно и обстоятельно не делился своим опытом соприкосновения с католицизмом, о его основательной осведомленности в вопросах религии можно было бы судить по его книгам. А «книги подтверждают, что даже сейчас, после некоторого раздумья, он наверняка смог бы без ошибок отслужить Тридентскую мессу на латыни, как это в любое время могут сделать Мальке, Пиленц, Амзель, Оскар и чистильщики» [7, S. 109]. Действительно, если удалить из многочисленных томов Гюнтера Грасса все библейские цитаты и иного рода ссылки на Библию (его собственные и из привлеченных им чужих текстов), можно убедиться в полной зависимости гротескного художественного космоса от библейского Бытия. По мнению Фолькера Нойхауза, автора многих интересных работ о творчестве Гюнтера Грасса, «церковное воспитание, уроки религии в гимназии [...] и продолжавшееся долгие годы документально подтверждаемое изучение христианства обеспечили ему солидное теологическое знание, достаточное, по крайней мере, для того, чтобы воспринимать Грасса как серьезного противника церкви» [7, S. 109]. Вера, религия, церковь – вот то, к чему снова и снова, с почти болезненным интересом, возвращается писатель. Также в автобиографии Грасс не проходит мимо воспоминаний о своих, мягко говоря, пикантных фантазиях («Плотская близость с Девой Марией» [2, S. 48], «Блуд с ангелами» [2, S. 66]), «приводивших исповедника отца Винке, уху которого не было чуждо ничто человеческое, в изумление» [2, S. 67].

Пробелы филологического образования восполнило пребывание Грасса в католическом общежитии во время обучения в Академии. Один францисканский священник, заметив увлеченность Грасса литературой, не только разрешил пользоваться монастырской библиотекой, но и подробно обсуждал с ним прочитанное. А беседы и переписка с куратором общежития, хотя и не смогли обратить талантливого молодого человека ни к вере, ни к церкви, стали самым значительным в жизни писателя источником его обширных знаний в области религии. Итак, серьезный противник церкви, а не случайный богохульник. Следовательно, и «порнографические свинства» и «осквернение католической церкви» в творчестве Грасса – момент также не случайный, не просто художественная необходимость, как это доказывалось во время судебного разбирательства. Об этом свидетельствует и эстетическая программа писателя, которой, в свою очередь, строго придерживаются персонажи.

Давая пояснения к своему творчеству, Грасс называет целый ряд философов, выстраивающихся в стройную логическую цепочку. Один из важнейших концептов – «амбивалентность правды» («Ambivalenz der Wahrheit»), сопряженный с «поиском другой правды» [8, S. 440], которая смогла бы «разоблачить человека, разрушить клише, сорвать фасады, чтобы стало видно собственное существование» [9, S. 6]. Грасс готовит для читателя трудный ребус: такие разные понятия, как «правда» и «истина», в немецком языке звучат одинаково. Однако истина, будучи философско-религиозным понятием единственности, в амбивалентной форме существовать не может. Кроме того, иудео-христианская догматика, раз уж речь идет о писателе, чье творчество буквально пропитано библейскими категориями, целиком построена на одной-единственной и неоспоримой ветхозаветной Правде и на одной-единственной новозаветной Истине. В четкой и однозначной структуре христианских смыслов и ценностей, организации всего Бытия «другая правда» (и тем более «другая истина») для теолога будет означать анти-правду и анти-христианство, так как отрицание совершенного подразумевает разрушение шкалы нравственности, меры добра и зла. В тексте Грасса философема «амбивалентность правды» преобразуется в догмат этического релятивизма. В расшатывании христианской догматики заинтересованность Грасса хорошо ощутима. Его католическое воспитание, детальная и глубокая осведомленность во многих религиозных аспектах формируют при отходе от веры очень личностное, богоборческое отношение к религии. В произведениях Грасса читатель сталкивается с полностью и в агрессивной манере перетолкованной историей Священного Писания от процесса Творения до Второго пришествия. Весь гротескный художественный мир основан на перевернутом христианстве; отсюда – признаки всеобъемлющей демонизации, пародийная игра с традиционными формами Добра, «буффонное выворачивание наизнанку всех высших ценностей» [10, с. 9]. Идет ли речь о человеческом подвиге, об искусстве, о классической литературе и о любви к ней, о детской непосредственности и чистоте, – прекрасное окарикатурируется до последней детали.

И все же, гротескный мир, полный «порнографии» и «скверны», во многом каноничен, устойчив в своей системности, а структурой имитирует библейский космос, становится *подобием* или даже *подменной* Бытия. На первый взгляд может показаться (обвинителям Цизеля и защитникам Грасса так и показалось), что изображаемые писателем катастрофы и трагедии минувшего столетия суть главный предмет его творческого интереса, в то время как пародирование отдельных мест Священного Писания носит эпизодический и чисто прагматический характер. Но если рассмотреть внимательнее модель бытия, основанного на «другой правде-истине», то станет очевидным обратное. Не кризисы истории и так называемое осмысление прошлого – цель автора, а гротескная *Civitas Diaboli*, создаваемая произведениями писателя не сюжет за сюжетом или хронологически, а симультанно, и обнаруживающая все составляющие Божьего Бытия. Здесь есть видимый, земной, и невидимый, горный, мир, имеющий тварное происхождение; венец творения изгоняется из райского сада; человеческое беззаконие смыывается всемирным потоком, от спасенных людей и тварей происходит современное человечество и ожидаемый мессия; человеческий мир посещают Спаситель и Дева Мария, этот мир знаком и с догматом о католической Троице; «преемник Христа», именующий себя «Иисус», оставляет описание своего жизненного пути; человечество получает пророчества о конце света и Втором пришествии. «Пародирование Библии, которому Грасс отдает особое предпочтение» [11, S. 68], последовательно и логично вытесняет божественное из картины бытия, именно оно обеспечивает художественному миру структурную и идейную цельность.

«Все творчество Грасса служит возведению той церкви, чей камень – Оскар»² [7, S. 110], – читаем мы у Фолькера Нойхауза. Это поразительно тонкое и глубокое наблюдение. Невозможно понять систему философско-религиозных и художественных взаимосвязей мира Гюнтера Грасса, не поняв Оскара Мацерата, главного героя «Жестяного барабана» и «Крысих»; и невозможно разобраться в идейно-эстетической программе писателя, не осознав и не прочувствовав, что создание гротескного бытия – это создание *гротескной церкви*. Не очередной картины светской реальности, основанной, предположим, на исторических фактах и идеях гуманизма или Просвещения, а художественной реальности религиозного института, который должен был бы, как хотелось Грассу, разрушить старую духовную систему, но вместо этого утвердился как самостоятельный цельный мир. В этом мире всегда на вопрос Бога: «... любишь ли ты меня?» – следует прямой и грубый ответ: «Я тебя терпеть не могу, тебя и все твои штучки-дрючки» [12, с. 414]. Чтобы вникнуть в архитектурный проект строительства гротескной церкви, следует начать с ее незыблемого фундамента – Оскара Мацерата.

По определению профессора дюссельдорфской Художественной Академии, у которого главный герой всего грассовского космоса работал моделью, горбатый Оскар «выражал разрушенный образ человека, обвиняющего, вызывающего, вневременного и, однако же, выражающего все безумие нашего века» [12, с. 533]; причем «выражение» это было «полное отчаяния» и «черное как ночь».

Свидетельство о «разрушении образа человека» содержит «евангелие» от Оскара, *сочиненные* им мемуары, которые образуют парафрастическую структуру «Жестяного барабана». Лукавый циник и горбатый урод, претендующий на роль «преемника Христа» [12, с. 416], стилизует себя под бога, а свою автобиографию – под жизненный путь Христа (то есть в апокалиптическом смысле – под антихриста). Составляя свое жизнеописание, Оскар всегда идет от противоположного евангельскому содержанию. Как бог он появляется на свет с заверченным внутренним развитием; у него прекрасная мать-блудница и два предполагаемых отца, причем такая комбинация отцов и сына, в соответствии с католическим *Filioque*, обеспечивает исхождение «Святого Духа», которому Оскар приписывает свои сверхъестественные способности [см. 12, с. 159]: прекращение роста в трехлетнем возрасте и использование жестяного барабана вместо речи. Добровольное прекращение роста Оскар, кстати, хотя и объясняет как бунт против непривлекательного мелкобуржуазного мира взрослых, но в первую очередь говорит о нем как о вынужденном принесении себя в жертву [12, с. 78]. Только через жертву «преемник Христа» мог стяжать свой фантастический талант, позволивший ему выйти на проповедь к миру. Жизнь Оскара поэтому – «подвиг» мессии. Во время крестин Оскар препятствует изгнанию из себя сатаны и искушает впоследствии на Страстной неделе скульптуру Христа в церкви, подтверждая тем самым свой демонический статус. Став главарем банды местных данцигских чистильщиков, называя себя Иисусом, а их – учениками, Оскар организует черную мессу, прощальную трапезу, которая завершается арестом всех участников и подтверждением на суде непричастности к ней Оскара. Вот общий абрис псевдо- и антиевангельской структуры.

Читателю Гюнтера Грасса следует всегда помнить, что официально и однозначно гротескный мир представлен героем, заключившим дружеский пакт с дьяволом и именно благодаря этому наделенным экстраординарными способностями. Оскар, символ зла и присяги сатане, апокалиптический «лже-пророк», с легкостью обнажает демоническое начало во всех доступных ему аспектах действительности.

² Здесь Нойхауз ссылается на используемую Грассом евангельскую цитату: «Ты, Оскар, камень, и на сем камне я создам Церковь мою» [12, с. 414].

Банду чистильщиков, протестантов и католиков, Оскар пленяет тремя отвергнутыми Иисусом Христом предложениями сатаны, которые он, Оскар, принимает. Это, как известно, совершение чуда (голос Оскара разрушает любое стекло, включая витрины), авторитет (Оскар устанавливает, что он и скульптура Младенца Иисуса в церкви похожи друг на друга как две капли воды – «двойняшка», «однойцовый близнец», «брат», «двойник» [12, с. 168 – 189], и чистильщики единогласно признают его Иисусом) и материальные дары (их сулил в годы военной разрухи грабеж домов и магазинов режущий стекло голос Оскара). «Евангельское» общение Оскара и чистильщиков венчает черная месса, во главе которой Оскар стоит в двойном статусе – как инициатор и как ее духовный центр. Из всех возможных служб он выбирает литургию с совершением таинства евхаристии. Две сакральные фигуры главного алтаря церкви – Иоанна Крестителя и Младенца Иисуса – спиливаются для того, чтобы место Бога занял «преемник» Оскар. Произносимые молитвы Оскар сопровождает звуками своей жести, тем же барабаном вино и хлеб превращаются в своеобразные «Святые Дары», которыми причащаются присутствующие. Уже эти факты свидетельствуют о том, что это «не какая-то жалкая пародия, а истинная месса [...], пусть даже черная» [12, с. 439]. Но есть и еще одна сторона сущности Оскара, этого «гнома» [12, с. 201; 13, с. 240], «мальчика-с-пальчик» [12, с. 131], определяемая часто как фаллическая. «Преемник Христа» действительно окружает себя фаллической символикой. Это барабанные палочки, угри, лаковый пояс медсестры, на «гигиенические упражнения» [12, с. 91] с которым соблазнился Оскар в шкафу, а также многие заявления героя о непропорциональности роста «неизменно трехлетнего барабанщика Оскара» [12, с. 78] и его гениталий («Но при этом – тут даже Оскар не может отрицать процесса развития – у него все-таки росло нечто, и не всегда мне на пользу, росло, достигло в конце концов мессианских размеров» [12, с. 78]). Тут можно провести параллель с другим имитатором Бога, героем повести «Кошки-мышки», пораженным всех именно таких «мессианских размеров» половым органом, «достойным преклонения» [14, с. 31]. Стало быть, Оскар в образе носителя фаллического содержания вовсе не выдумка фрейдистски ориентированных интерпретаторов. Этот вывод позволяет изменить перспективу восприятия героя. То, что происходит ночью в церкви, – поклонение фаллической сущности, занявшей место Бога в алтаре, – есть не что иное, как традиционная практика сатанизма, и Оскар принимает в ней участие и как организатор-искуситель, и как выразитель откровенно сатанинского начала.

В образе Оскара, помимо фаллической семантики, сконцентрировано множество деталей, по форме заимствованных из Евангелия, по сути же – противопоставляемых чертам образа Божьего, начиная с происхождения и семьи и заканчивая несомой вестью. Пожалуй, самая главная ипостась Оскара, ставящая с ног на голову представления об образе Бога, – это ипостась Оскара-барабанщика. Имеющий внешность трехлетки барабанщик в мемуарах Оскара «не умеет как следует говорить» [12, с. 94], он находит замену слову – нечеловеческий крик, бьющий стекла, и глухой звук жести. Оскар программно *отвергает* человеческую речь, отвергает слово, а Слово, Логос, в религиозном понимании и понимании Гюнтера Грасса – это имя Бога: «В начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог» (Ин 1:1).

Знаменателен в этом смысле один из центральных эпизодов романа – искушение Христа. В церкви Сердца Христова Оскар искушает Христа дважды – терпя унизительное поражение в первый раз и воображая триумф во второй. Как анти-логос Оскар пытается навязать Богу Слова язык жести, повесив на скульптуру Младенца Иисуса, в котором он признает брата-близнеца и, конечно, соперника, барабан и требуя самовыражения, то есть чуда, должного сделать Иисуса последователем Оскара, а Оскара – законным «преемником». Чудо означало бы полную победу Оскара над Богом. Но чуда не происходит, и даже разбивающий стекло голос героя оказывается бессилем по отношению к витражам. С этого момента Христос – враг. Вторым искушением Оскар зло мстит унизившему его Богу: в мемуарах описывается барабанящий Иисус и назначение Оскара «преемником».

Какую же страшную весть несет этот анти-логос, превращающий мир в «адскую кузницу» [14, с. 17]? Оскар и все, кто следует за ним в других произведениях Грасса, проповедует «падение не спасенного человека» [7, S. 110], падшего человека, не имеющего надежды на иную жизнь. Об этом возвещают повесть-исповедь «Кошки-мышки» и парафразирующий историю творения роман «Собачьи годы». Пиленц, автор исповеди, образующей повествовательные рамки повести, буквально заиклен на «теа суфра», но заиклен на своем грехе (ответственности за смерть своего товарища Йоахима Мальке) не в смысле покаяния, поскольку не верит в возможность прощения и милости. «Также после окончания исповеди Пиленц остается наедине со своей виной» [7, S. 110] и со своими «хитроумными исследованиями, может ли богохульство в какой-то мере подменить собою молитву» [14, с. 93]. Исчезнувший в балтийских водах Мальке – одурманенный и в итоге погубленный болезненным самолюбием и тщеславием подросток с отталкивающей внешностью – до последнего дня жизни поклоняется женской сущности Девы Марии и, имея «пронзенную зубной болью мину Спасителя» [14, с. 20], неизменно обнаруживает физиогномическое сходство с Христом [15, S. 64]. Это сходство Мальке с традиционным в иконографии изображением Бога сочетается опять же с фаллической символикой (см. сцену группового онанирования [14, с. 29 – 31]). Зловещий образ Бога, сотворившего падшего человека, появляется в романе «Собачьи

годы». Здесь человеческая сущность переносится на кукольные механизмы: люди – это отпугивающие своим видом огородные пугала. Их пугальный бог – венец «пугалотворчества» Амзеля, ученика Оскара – особо жуткий конструкт, который, по заимствованному слову пророка Моисея, «горит, но никогда не сгорает» [13, с. 107]. В романе есть и театральная мистерия об изгнании из Рая, и описание «горного дела» Амзеля – искаженного до ада горнего мира с тридцатью двумя кругами кукольных чудовищ. Наконец, книга Откровения представлена пророчествами крысы, обитательницы клоак и канализаций, героини романа «Крысиха». Это, пожалуй, единственный положительный персонаж: из высказываний Гюнтера Грасса известна его симпатия к героине романа и его намерение вовсе освободить образ крысы от несправедливых негативных коннотаций [16, S. 353]. Конец Света, как свидетельствует Крысиха, наступит во время празднования 107-го дня рождения бабушки Оскара Мацерата, во время застолья, символизирующего Тайную вечерю во главе с Оскаром в образе Христа. Взрыв атомной бомбы, посягая на пародируемое таинство евхаристии и концептуально искажая развитие и смысл евангельских событий, произойдет в тот момент, когда Оскар, постаревший на 30 лет и теперь возглавляющий производство порнографических фильмов, возвестит о замене божественного промысла возможностями современной компьютерной техники. После Взрыва из недр земли на ее поверхность выйдут крысы, они перенесут тела Оскара и бабушки в церковь, где будет учрежден культ поклонения их останкам как мощам Девы Марии и Младенца Иисуса. Крысы приведут в исполнение то, к чему стремился Оскар в «Жестяном барабане», и что на суде было определено как «черная месса». В «Крысихе» элементы сатанинского мировоззрения приобретают еще более гиперболизированную гротескную окраску, поскольку крысы, будучи изначально синонимом теневой сферы, почитают не просто Оскара, а мертвого Оскара, который погиб во время своей Тайной вечери, который никогда не воскреснет и не будет живым Богом. Второе пришествие, ожидаемое крысами, – прибытие Крысочеловека, генетические предки которого произошли от детей легендарного Хамельна и их любимых крыс.

По небольшому числу приведенных цитат и сюжетных деталей, можно судить о принципах возведения гротескной церкви антихриста. Книги Грасса – это настоящие «записки из подполья», колоритно, почти осязаемо выписывающие пространство без света и радости: грассовские герои ютятся под женскими юбками, столами, в глубоких шахтах, подземных тоннелях. Всем своим существом они устремлены прочь от горнего мира, в недра земли, мрак и холод. Главный герой Грасса Оскар специально – и буквально – бросается в погреб, чтобы стать первым из многих *падших* подпольных подвижников и погрузиться в тусклую реальность антибытия. За собой Оскар увлекает остальных: Мальке («Кошки-мышки») – под воду, Амзеля («Собачьи годы») – в шахты, детей средневекового города («Крысиха») – в пещеру, где они будут совокупляться с крысами, и так далее.

Грассовские персонажи будто запрограммированы на зло, открытость злу, жизнь во зле. Многомерный гротескный космос Грасса, эта *Civitas Diaboli* с «другой правдой», представляет собой паноптикум антигероев, от лукаво скорбящих мудрецов до шутов-подлецов. В них все сведено к изнанке человеческой души, низменным инстинктам, социально-животным рефлексам и непременно к той или иной форме богоборчества. В мире этих персонажей завершается эсхатологический процесс «полного обезчеловечивания» [17, S. 287] человека, некогда созданного по образу и подобию Бога, а теперь «редуцированного до себя самого» [17, S. 317], или «разоблаченного», как назовет это состояние Грасс в одном из манифестов своей идейно-художественной программы. Персонаж, подвергшийся подобному «разоблачению», а точнее, *расчеловечиванию*, постоянно пытается подогнать под себя меру Божественной личности: гном Оскар – Младенца Иисуса, гордец Мальке – Спасителя, постапокалиптический Крысочеловек – Богочеловека. Протест Грасса против Бога – личностно-импульсивный, *зеркальный*, всеосмеивающий. «Мир Грасса [...]», – замечает Фолькер Нойхаус, – «не дуалистичен: Бог и дьявол в нем – это компаньоны, а не противники» [18, S. 95], «кровные братья» [18, S. 96]. Грасс уподобляет дьявола (антихриста) Богу, однако в двуединстве они существовать не начинают и «компаньонами» не становятся.

Здесь придется столкнуться с одним из наиболее сложных художественно-этических моментов. Титул «совесть нации» Гюнтер Грасс получает за свое противостояние всеобщему желанию забыть жуткие, фантазмагорические картины истории и изжить сковывающее нацию чувство вины, коллективному вытеснению воспоминаний о Зле. При этом Грасс, однако, доходит до смакования и эстетизации Зла, холодного призвания его в свою гротескную действительность, где нет и тени сожаления о потерянной гармонии, жалости, снисхождения, любви к человеку в его «разрушенном образе», где, напротив, есть лишь потребность в его «разоблачении». Вопрос об этической цели создателя гротескного анти-бытия был поднят давно, за два года до статьи Цизеля. Вот отрывок из письма члена жюри Бременской премии, проголосовавшего в 1962 году против кандидатуры Грасса: «Роман "Жестяной барабан", написанный, бесспорно, одаренным автором, принадлежит к тем произведениям, которые способны не взволновать или испугать, а повредить, если вовсе не разрушить человеческую душу и человеческий дух. [...] Я не считаю, что художник не должен заниматься темными и мрачными силами, которые господствуют в мире. Он не только имеет на это право, но и должен этим заниматься, это даже необходимо. Книга, в которой

хотя бы поверхностно не отмечен уничтожающий потенциал этих сил, не может претендовать на то, чтобы быть настоящим произведением искусства. Гораздо важнее, что стоит за произведением, какова цель автора. [...] Та цель, которая проступает в "Жестяном барабане", – при условии, что я ее правильно понял, – противоречит моим представлениям об искусстве» [19, S. 170 – 171].

Остается лишь добавить, что бесстрастному читателю, выбирающему, к какому лагерю ему примкнуть – противникам или сторонникам Грасса, необходимо, прежде всего, запастись тем же багажом теологических знаний, каким располагает знаменитый мастер гротеска.

ЛИТЕРАТУРА

1. Хлебников, Б.Н. Феномен Грасса / Б.Н. Хлебников // Иностранная литература – 2007. – № 1. – С. 243 – 259.
2. Grass, G. Beim Häuten der Zwiebel / G. Grass. – Göttingen: Steidl Verlag, 2006.
3. Грасс, Г. Луковица памяти / Г. Грасс; пер. с нем. Б.Н. Хлебникова. – М.: Иностранка, 2008.
4. Grass, G. Helen Wolff. Briefe 1959–1994 / G. Grass; hg. von D. Hermes. – Göttingen: Steidl Verlag, 2003.
5. Buschmann, S. Zensur in der BRD nach 1945 / S. Buschmann. – Frankfurt a. M.: Peter Lang, Europäischer Verlag der Wissenschaften, 1997.
6. Грасс, Г. Продолжение следует... Речь по случаю присуждения Нобелевской премии, произнесенная 7 декабря 1999 года в Стокгольме / Г. Грасс // Мое столетие. – М.: Изд-во АСТ, 2001.
7. Neuhaus, V. Das christliche Erbe bei Günter Grass / V. Neuhaus // Text+Kritik. Hg. von Heinz Ludwig Arnold. – Heft 1, Aufl. 6: Günter Grass. – 1988.
8. Grass, G. Der Butt. Werkausgabe in 16 Bänden / G. Grass; hg. von V. Neuhaus, D. Hermes. – Göttingen: Steidl Verlag, 1997. – Bd. 8.
9. Den Menschen entlarven. Der Bildhauer-Dichter Günter Grass // Günter Grass. Werkausgabe in zehn Bänden. Darmstadt, Neuwied, Luchterhand, 1987. – Bd. 10.
10. Карельский, А.В. Предисловие / А.В. Карельский // Грасс, Г. Кошки-мышки / Г. Грасс. – М.: Радуга, 1985.
11. Schwarz, W.J. Der Erzähler Günter Grass / W.J. Schwarz. – Bern, München: Francke Verlag, 1969.
12. Грасс, Г. Жестяной барабан / Г. Грасс. – М.: Терра – книжный клуб, 2002.
13. Грасс, Г. Собачьи годы / Г. Грасс // Собр. соч.: в 4 т. Харьков: Фолио, 1997. – Т. 2: Собачьи годы.
14. Грасс, Г. Кошки-мышки / Г. Грасс // Собр. соч.: в 4 т. Харьков: Фолио, 1997. – Т.3: Кошки-мышки. Под местным наркозом. Из дневника улитки.
15. Rempe-Thiemann, N. Günter Grass und seine Erzählweise. Zum Verhältnis von Mythos und literarischer Struktur / N. Rempe-Thiemann. – Bochum: Dr. Brockmeyer Universitätsverlag, 1992.
16. Mir träumte, ich müsste Abschied nehmen. // Günter Grass. Werkausgabe in zehn Bänden. Darmstadt, Neuwied, Luchterhand, 1987. – Bd. 10.
17. Promies, W. Die Bürger und der Narr oder das Risiko der Phantasie / W. Promies. –München: Carl Hanser Verlag, 1966.
18. Neuhaus, V. Günter Grass «Die Blechtrommel» / V. Neuhaus. – München: Oldenbourg Verlag, 1982.
19. Neuhaus, V. Erläuterungen und Dokumente. Günter Grass «Die Blechtrommel» / V. Neuhaus. –Stuttgart: Reclam, 1997.