

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ НАУКИ  
ИНСТИТУТ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ ИМ. А. М. ГОРЬКОГО  
РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК

*На правах рукописи*

Кузнецов Артём Сергеевич

**АРХЕТИП ТРИКСТЕРА В ПУБЛИЦИСТИКЕ  
И ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОЗЕ Г. ГРАССА**

Специальность 10.01.03 – литература народов стран зарубежья  
(литературы Европы)

Диссертация на соискание ученой степени  
кандидата филологических наук

Научный руководитель:  
д.ф.н. Корнилова Елена Николаевна

Москва – 2021

## Содержание

<b>Введение. «Гениальный трикстер»</b> .....	3
<b>Глава I. Концептуальные подходы к архетипическому образу трикстера</b>	
1.1. Архетипический образ в психологии и литературоведении.....	15
1.2. Архетипический образ трикстера.....	16
1.3. Архетипический образ трикстера в немецкой литературе.....	22
<b>Глава II. Образ трикстера в романе «Жестяной барабан»</b>	
2.1. Протагонист как трикстер.....	27
2.2. Барабан и пение как источники трюков трикстера .....	43
2.3. Демоническое и героическое в трикстере .....	50
2.4. Интертекстуальные игры трикстера .....	56
2.5. Фобия трикстера: образ Черной кухарки.....	59
2.6. Всеобщая трикстериада.....	64
2.7. Трикстер в эпоху постмодерна и необарокко .....	73
<b>Глава III. Трикстерство в повести «Встреча в Тельgte»</b>	
3.1. Возрождение барокко .....	77
3.2. Образ Гельнгаузена: мудрый паяц.....	78
3.3. Образ Либушки: обаятельная плутовка.....	83
3.4. Черты меннипеи в повести «Встреча в Тельgte».....	90
<b>Глава IV. Актуализация трикстерства в публицистике Г. Грасса</b>	
4.1. Гюнтер Грасс как публицист.....	96
4.2. Трикстерство в поэтике .....	97
4.3. Тематизация трикстерства.....	103
4.4. Автор как трикстер.....	107
<b>Заключение</b> .....	118
<b>Библиография</b> .....	127

## Введение. «Гениальный трикстер»

В 2006 году в центре Берлина был установлен 20-метровый арт-объект в виде стопки огромных книг. На корешках – фамилии 17 великих философов, писателей и поэтов Германии. На верхней книге начертана фамилия литератора, скульптора и художника Гюнтера Грасса (1927 – 2015).

При жизни Грасса признавали «самым сильным и многогранным из <...> писателей»<sup>1</sup>, величайшим из современных романистов (журнал Time) и «самым влиятельным интеллектуалом Германии»<sup>2</sup> (согласно рейтингам газеты Frankfurter Allgemeine Zeitung и журнала Cicero).

Нобелевский комитет удостоил Грасса награды с формулировкой «за то, что его игривые и мрачные притчи освещают забытый образ истории»<sup>3</sup> (1999). Представитель комитета отметил, что образ наиболее известного героя писателя – Оскара Мацерата – связан с переосмыслением трикстерской проблематики: «Независимо от всех трикстеров фольклора <...> Оскар Мацерат – совершенно оригинальное творение...»<sup>4</sup>.

Упоминание трикстеров при рассмотрении грассовской поэтики крайне важно. Трикстер (trickster – трюкач, плут) – мифологический персонаж и архетипический образ, сочетающий шутовские, демонические и героические черты. Произведения с персонажами-трикстерами стали визитной карточкой писателя. Гюнтер Грасс также обращался к архетипу трикстера в своей публицистике, нередко полемической по характеру.

Как в художественных, так и в публицистических произведениях ярко проявилось провокаторское, игровое, сатирическое начало Гюнтера Грасса, что позволяет отнести его к типу «авторов-трикстеров». Прозаик А. Тёрлвелл неслучайно описал Грасса как «гениального трикстера»<sup>5</sup> (trickster genius).

---

<sup>1</sup> Ирвинг Д. Гюнтер Грасс: король торговцев игрушками // Чужие сны и другие истории. М.: «Эксмо», 2012. С. 204.

<sup>2</sup> Хлебников Б. Н. Феномен Грасса // Иностран. лит. 1. 2007. С. 243-259.

<sup>3</sup> Нобелевская премия. Лауреаты. М.: Эксмо, 2009. С. 269.

<sup>4</sup> Award ceremony speech. URL: <https://www.encyclopedia.com/arts/culture-magazines/1999-nobel-prize-literature-presentation-speech> (дата обращения: 17.10.2020).

<sup>5</sup> Orhan Pamuk, John Irving and other writers salute Günter Grass, who died this week // The Guardian. 18 Apr 2015.

**Актуальность исследования** обусловлена пятью факторами.

Во-первых, Гюнтер Грасс – один из самых часто издаваемых и изучаемых в мире немецких писателей. Согласно крупнейшей в мире библиографической базе данных WorldCat, произведения Гюнтера Грасса и о нем составляют массив из 12,5 тысяч публикаций на 37 языках и содержатся в 144 тысячах библиотечных фондов<sup>6</sup>. Его дебютный роман «Жестяной барабан» (1959) к 2020 году переиздавался 952 раза на 18 языках. Роман не раз признавался величайшим послевоенным романом Германии, а в некоторых случаях и главным романом всего XX века. Мировой тираж книг Грасса к 2011 году насчитывал более 12 млн экземпляров<sup>7</sup>. 16 октября 2020 года, в день рождения литератора, вышло первое полное собрание его сочинений в 24 томах<sup>8</sup>.

Во-вторых, существует потребность научного знания в рассмотрении соответствующей проблематики: архетипический образ трикстера недостаточно изучен в зарубежном и российском грассоведении. Несмотря на интерес российских исследователей к гротескной образности Г. Грасса, попыток детального осмысления творчества писателя через призму трикстерства в отечественном литературоведении до сих пор не предпринималось.

В-третьих, в последние два десятилетия в России наблюдается рост интереса к «публицистиковедению» в связи с нарастающей медиатизацией общества.

В-четвертых, динамично формируется новая междисциплинарная область исследований – трикстерология, или трикстероведение (tricksterology<sup>9</sup>). Образ трикстера изучают антропологи, литературоведы, культурологи, религиоведы, психологи, философы, историки искусства,

---

<sup>6</sup> Grass, Günter 1927-2015. URL: <http://worldcat.org/identities/lccn-n80-85270/> (дата обращения: 06.11.2020).

<sup>7</sup> Grass G. Ein glücklicher Sisyphos. URL: [https://www.deutschlandfunk.de/guenter-grass-ein-gluecklicher-sisyphos.1295.de.html?dram:article\\_id=193339](https://www.deutschlandfunk.de/guenter-grass-ein-gluecklicher-sisyphos.1295.de.html?dram:article_id=193339) (дата обращения: 14.12.2020).

<sup>8</sup> Grass G. Werke. Neue Göttinger Ausgabe in 24 Bänden. Göttingen: Steidl Gerhard Verlag, 2020.

<sup>9</sup> Horvath A., Szokolczai A. The Political Sociology and Anthropology of Evil: Tricksterology. N.Y.: Routledge, 2019.

киноведы, театроведы, социологи, политологи, экономисты и исследователи масс медиа. Ученые дискутируют о трикстерском дискурсе и трикстерском тропе, совершенствуют понятийную и расширяют методологическую базу для анализа трикстера. В то же время, в трикстероведении пока еще много лакун, требующих заполнения.

По данным цифровой базы данных полнотекстовых научных журналов JSTOR, понятие «трикстер» содержат более 19 тысяч статей в авторитетных зарубежных научных журналах и более 10 тысяч глав монографий<sup>10</sup>.

Из них более 10,3 тысяч публикаций относятся к сфере литературоведения и лингвистики, остальные – к антропологии, социологии, религиоведению, фольклористике, истории искусств, философии, психологии и пр.

Согласно базе ProQuest Dissertations & Theses, с тематикой трикстерства связаны более 600 диссертаций<sup>11</sup>.

В немецкоязычных исследованиях термин Trickster тоже постепенно входит в широкий оборот, в том числе в литературоведении, где до недавних пор для обозначения персонажей-трикстеров наиболее часто употреблялся термин Schelm (плут).

Обилие исследований о фигуре трикстера способствует, с одной стороны, конкретизации термина, а с другой – размыванию и максимальному расширению его значения. Отсутствие единой точки зрения на феномен трикстера приводит к тому, что поведение трюкача по-разному именуется в отечественных исследованиях, встречаются такие вариации, как: трикстерство, трикстеризм, трикстерианство, трикстериада. В связи со значительными разночтениями в литературоведческой трактовке термина возникает необходимость уточнения его смысла.

---

<sup>10</sup> URL: <http://www.jstor.org/action/doBasicSearch?Query=trickster&acc=off&wc=on&fc=off&group=none> (дата обращения: 06.12.2020).

<sup>11</sup> URL: <http://www.proquest.com/> (дата обращения: 26.01.2020).

В-пятых, в числе магистральных тенденций современности – рост влияния архетипа трикстера на общественное бытие. Трикстеризация характеризуется карнавализацией культуры и театрализацией политики, пост-правдой и инфодемией (информационной эпидемией и бумом фейковых новостей), распространением «метанормативного поведения» (эпатаж, фриковство, троллинг, «шизокультура» и пр.).

Драйверами современной трикстеризации стали плюрализация и секуляризация общественной жизни, цифровизация информационного пространства, рост числа плутократических, имитационно демократических и авторитарных режимов, глобализация и развитие индустрии развлечений.

Фигура трикстера становится всё более популярной в современной литературе, искусстве, массовой культуре. Примеры трикстеризации в медиа – сатирическая публицистика (например, *Charlie Hebdo*), трюкалика, пранк-журналистика, шоковая реклама, развлекательная журналистика (российский кабельный телеканал TR!СК полностью посвящен авантюрно-трикстерской тематике и даже вручает видеоблогерам премию в номинации «Трикстер года»).

Таким образом, тема, находящаяся на стыке грассоведения, трикстероведения и публицистиковедения, актуальна с точки зрения современных научных и социокультурных тенденций.

На наш взгляд, архетипический образ трикстера является смысло- и системообразующим в творчестве Гюнтера Грасса, ключевым для понимания его гротескно-фантастической поэтики, его новаторства в художественной прозе и публицистике. Обращение к дихотомии культурный герой-трикстер позволяет по-новому взглянуть на публичный образ писателя Гюнтера Грасса и более глубоко осмыслить психологию его творчества.

**Объект исследования** – роман Г. Грасса «Жестяной барабан» (1959), повесть «Встреча в Тельgte» (1979), а также его публицистические произведения 1960 – 2010-х годов.

**Предмет исследования** – проявления архетипа трикстера в романе Г. Грасса «Жестяной барабан», повести «Встреча в Тельgte» и в его публицистике: статьях, эссе, речах и интервью.

**Цель диссертации** – выявить своеобразие воплощения архетипа трикстера в художественной прозе («Жестяной барабан», «Встреча в Тельgte») и публицистике Г. Грасса.

Достижение цели предполагает **решение следующих задач**:

– выделить трикстерские черты в образах персонажей романа «Жестяной барабан» и повести «Встреча в Тельgte», а также трикстерские архетипические мотивы в этих произведениях;

– проследить интертекстуальные связи романа «Жестяной барабан» и повести «Встреча в Тельgte» с другими произведениями мировой литературы, актуализирующими архетипический образ трикстера;

– раскрыть проявления трикстерства в публицистических произведениях Г. Грасса.

**Теоретико-методологическая основа исследования**

В исследовании применяется мифопоэтический метод, а также такие вспомогательные методы, как интертекстуальный, компаративистский, структурно-типологический, систематизация и классификация.

Мифопоэтический метод позволяет расшифровать архетипическую семантику литературных образов и литературных сюжетов, дать трактовку символам, определить ведущие лейтмотивы, используемые писателем, и раскрыть «мифологические коды» в его произведениях. Интертекстуальный и компаративистский методы позволяют проанализировать связи между текстами Грасса и творениями других авторов различных эпох, вписать героев-трикстеров Г. Грасса в общекультурный контекст и провести необходимые параллели, выявить влияние «духа времени» на злободневные публицистические произведения.

В исследовании используется системный, комплексный междисциплинарный подход к анализу трикстера, учитывающий

психосоциальные, структуралистские, культурно-герменевтические концепции.

Автор опирается на концепцию карнавализации и мениппеи М. М. Бахтина, на теорию архетипов коллективного бессознательного К. Г. Юнга и концепцию литературных архетипов Е. М. Мелетинского, на теорию интертекстуальности Ю. Кристевой, на труды культуролога Й. Хёйзинги, философа Э. Фромма и других.

Трикстерство понимается в исследовании как трюкачество и иные действия, репрезентирующие архетип трикстера. Применительно к литературным и публицистическим произведениям понятие трикстерство подразумевает:

1. обращение к традиционным «трикстерским» приемам: пародии, иронии, сарказму, юмору, гротеску, стёбу, парадоксу, алогизму, деконструкции, стилизации, остранению, мистификации и др.;

2. развитие и модификацию жанровых традиций псогоса, менипповой сатиры, эпиграммы, инвективы, памфлета, плутовского романа, комической, сатирической, сказочной, фантастической и авантюрной литературы, в том числе неожиданное нарушение жанровых конвенций (например, внедрение фантастического в реалистическое и публицистическое повествование) и экстравагантная гибридизация жанров;

3. интертекстуальные связи с другими произведениями мировой культуры о трикстерах, в том числе аллюзии, реминисценции, цитаты и др.;

4. обращение к традиционным трикстерским фигурам (трюкачи, провокаторы, лицедеи, шуты, юродивые, дураки, игроки, обманщики, плуты, маргиналы, авантюристы, безумцы, искусители, бунтари и т.д.);

5. использование авторской маски трикстера.

Таким образом, трикстерство будет рассмотрено в исследовании на уровне поэтики (формы произведений) и проблематики (содержания). В первом случае будут проанализированы экспрессивные художественные средства и образы произведений (автора и персонажей), во втором – случаи,

когда Грасс рассуждает о трикстерских проявлениях в политике, обществе и культуре. Автор не ставит своей целью исчерпывающе охватить в диссертации все обширное публицистическое наследие Г. Грасса, ограничиваясь лишь наиболее яркими примерами проявления архетипа трикстера.

### **Степень изученности темы**

Грассоведение богато содержательными исследованиями, однако редко обращалось к трикстерской проблематике.

Ю. В. Чернявская упомянула протагониста романа «Жестяной барабан» в ряду трикстеров<sup>12</sup>, но не привела аргументов.

В. А. Пронин обратил внимание на связь Г. Грасса с карнавальной традицией и с коллективным бессознательным<sup>13</sup>.

А. В. Добряшкина в своей монографии, посвященной поливалентной «расширенной реальности» Грасса, раскрывает интертекстуальный характер многочисленных гротескных эпизодов, акцентирует внимание на барочных корнях его поэтики и пародировании библейских мотивов<sup>14</sup>.

Интертекстуальные связи Грасса (с Рабле, Гриммельсгаузенем, Гёте и т.д.) также затрагиваются П. Арндсом<sup>15</sup>.

Ф. Нойхауз справедливо указал на обилие мифологических реминисценций в романе «Жестяной барабан»<sup>16</sup>.

А. Е. Качоровская отметила, что в творчестве Грасса органично воплотилось мениппейное начало<sup>17</sup>.

А. В. Карельский увидел в творческой манере Грасса «устойчивую склонность к эффектам гротеска, даже шока»<sup>18</sup>.

---

<sup>12</sup> Чернявская Ю. В. Трикстер, или путешествие в хаос // Человек. 2004. № 3. С. 51.

<sup>13</sup> Пронин В. А. История немецкой литературы. М.: Универ. книга; Логос, 2007. С. 362-364.

<sup>14</sup> Добряшкина А. В. Гротеск в творчестве Гюнтера Грасса. М.: ИМЛИ РАН, 2010. С. 30.

<sup>15</sup> Arnds P. Grass's Die Blechtrommel and Rabelais' Gargantua and Pantagruel: Translating the Picaresque into a German Context after 1945 // Oxford German Studies. Sep. 2019, Vol. 48. Issue 3. Pp. 311-327.

<sup>16</sup> Neuhaus V. Günter Grass, Die Blechtrommel: Interpretation. München: Oldenbourg Verl., 1982. S. 94.

<sup>17</sup> Качоровская А. Е. К вопросу о мениппейно-карнавальном типе фантастического текста в европейском немецкоязычном постмодернизме // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. № 184. 2007. С. 91-97.

<sup>18</sup> Карельский А. В. От героя к человеку: Два века западноевропейской литературы. М.: Сов. писатель, 1990. С. 357.

Г. Юст высказывает предположение, что причина многомерной рецепции романа «Жестяной барабан» – в его реалистическом способе изображения действительности<sup>19</sup>. В то же время автор выделяет и фантастический пласт в повествовании, рассматривает символы, лейтмотивы и жанровую природу романа.

М. Райх-Раницкий охарактеризовал повесть Г. Грасса «Встреча в Тельгте» как подходящую для диссертационного исследования<sup>20</sup>.

В диссертации Т. Г. Вилисовой анализируются вечный и исторический планы повести, делается вывод о демифологизирующем значении истории<sup>21</sup>. А. В. Карельский характеризует повесть как историческую<sup>22</sup>, Е. М. Крепак – как мнимоисторическую, вольно переплетающую историзм с вымыслом<sup>23</sup>.

Публицистика Г. Грасса при своем впечатляющем объеме (четыре тома основных произведений) переводилась на русский язык sporadически и практически не подвергалась рефлексии в отечественном литературоведении. Несколько эссе упоминаются И. В. Млечиной в ее обстоятельной монографии для серии «Жизнь замечательных людей», где рассматриваются перипетии жизненного пути Г. Грасса и его ключевые произведения, выделяются существенные черты его творчества: гротескно-аллегорическая оптика, тяга к соединению несоединимого, обилие лейтмотивов, пародийность, ироническая дистанция, раблезианство персонажей, неистовство фантазии<sup>24</sup>. Ф. Финлэй в своей статье сфокусировался на политической риторике писателя, отметил «нарочитую эксцентричность» его публичных выступлений<sup>25</sup>.

Таким образом, **научная новизна исследования** заключается в первом в отечественном литературоведении детальном междисциплинарном анализе черт трикстера и культурного героя в протагонистах и второстепенных

---

<sup>19</sup> Just G. Die Appellstruktur der „Blechtrummel“ // Jurgensen M. (Hg.). Grass: Kritik, Text, Analysen. 5 Aufl. Bern: Francke, 1973. S. 31-44.

<sup>20</sup> Reich-Ranicki M. Günter Grass. Zürich, 1992. S. 130.

<sup>21</sup> Вилисова Т. Г. Немецкая историческая проза 70-80-х гг. XX века: дис. канд. филол. наук. Пермь, 2005.

<sup>22</sup> Карельский А. Предисловие // Грасс Г. Кошки-мышки. М.: Радуга, 1985. С. 27.

<sup>23</sup> Крепак Е. М. Проза Гюнтера Грасса 70-х годов: дис. канд. филол. наук. Л., 1987. С. 188.

<sup>24</sup> Млечина И. В. Гюнтер Грасс. М.: Молодая гвардия, 2015.

<sup>25</sup> Finlay F. Günter Grass's political rhetoric // The Cambridge companion to Günter Grass. Cambridge: CUP, 2009. P. 24.

персонажах романа «Жестяной барабан» и повести «Встреча в Тельgte», первом в российской науке рассмотрении персонажей и мотивов этих произведений с точки зрения теории архетипов и концепции мениппеи, во введении в научный оборот впервые переведенных на русский язык публицистических текстов Гюнтера Грасса, в систематизации взглядов Грасса на образ Сизифа, в раскрытии трикстерских черт в публичном образе и реноме Грасса.

**Научная достоверность исследования** базируется на объективно-критическом междисциплинарном подходе к решению поставленных задач, отборе релевантных методов, привлечении оригиналов произведений литератора Г. Грасса, изучении его авторских свидетельств, рецепции его творчества критиками и лично знакомыми с ним писателями и литературоведами, основательной библиографии, включающей филологические, культурологические, философские и психологические источники на русском, английском и немецком языках.

**Апробация** основных положений исследования проходила на научном семинаре для аспирантов в Немецком литературном архиве Марбаха-на-Неккаре (2018), XV съезде Российского союза германистов (2017) и еще 11 международных и всероссийских научных конференциях, а также в сборниках материалов указанных научных конференций. Дополнительно результаты исследования публиковались в семи научных статьях. Из них три статьи опубликованы в научных журналах из списка ВАК. Статьи автора в этих изданиях цитировались другими исследователями в общей сложности семь раз: тремя докторами наук, четырьмя кандидатами наук и одним студентом магистратуры (в одной монографии и в шести научных статьях). Общий объем опубликованных научных материалов по теме исследования – 4,6 авторских листа.

**Научно-практическая значимость.** Теоретическая значимость исследования определяется систематизацией научных воззрений на литературный архетип трикстера, вводом термина «трикстероведение» для

объединения исследований о трикстерской проблематике, во включении в фокус Grassоведения всестороннего рассмотрения трикстерства в произведениях Гюнтера Грасса в синхронном и диахронном разрезе, совмещении анализа образов Грасса как универсальных и архетипических и в то же время как напрямую связанных с его биографией и мировоззрением. Исследование может использоваться в вузовских и школьных курсах зарубежной литературы, в том числе при подготовке к лекциям, семинарским занятиям и коллоквиумам, связанным с проблемами трикстера, творчества Г. Грасса, постмодерна, неомифологизма и т.д.

**Структура.** Диссертация содержит четыре части, изложенные на 141 странице. Во Введении формулируются ключевые общетеоретические предпосылки, цели и задачи, общеметодологические основы исследования. В составе Основной части – четыре главы: первая посвящена теоретическим подходам к трикстеру и востребованности этого архетипа в немецкой литературе, вторая – актуализации трикстерства в романе «Жестяной барабан», третья – трансформации трикстерского архетипического содержания в повести «Встреча в Тельgte», четвертая – трикстеризации публицистики литератора. В Заключении подведены итоги исследования, показана перспективность дальнейших исследований. Библиография содержит 212 наименований, из них более половины (114) на иностранных языках: 89 на немецком и 25 на английском.

**Положения, выносимые на защиту:**

1) Роман Г. Грасса «Жестяной барабан» имеет три основных смысловых пласта: реалистический, неомифологический и религиозный. В первом из пластов протагонист Оскар Мацерат – шизофреник или лгун и фантазёр, во втором – трагикомический трикстер, в третьем – (анти)мессия. В любой из этих интерпретаций протагонист имеет типологические черты архетипического образа трикстера: амбивалентность, лиминальность, перформативность, смеховое начало, протеизм и связь с сакральным. Пласты взаимосвязаны и дополняют друг друга.

2) Гюнтер Грасс встраивает роман «Жестяной барабан» в трикстерскую литературную традицию, с одной стороны, через создание галереи образов трюкачей (Оскар Мацерат, Лео Дурачок, Йозеф Коляйчек, Бебра, Клепп, Витлар), использование архетипических сюжетов и мотивов трикстериады (скатологические и эротические мотивы, шутовство, инцест, двойничество, аутоагрессия, борющиеся друг с другом левая и правая руки, обращение героя к своим частям тела и пр.), с другой стороны, через интертекстуальные связи с текстами прошлого, ориентированными на архетип трикстера («Затейливый Симплициссимус» Г. Гриммельсгаузена, «Фауст» И. В. Гёте, «Гаргантюа и Пантагрюэль» Ф. Рабле, легенда о гамельнском крысолове и другие).

3) Повесть Г. Грасса «Встреча в Тельгте» развивает жанровую традицию меннипеи в ее барочном исполнении. Образы главных героев – Либушки и Гельнгаузена конструируются на основе центральных принципов барочной эстетики – *discordia concors* (соединение несоединимого) и *theatrum mundi* (театр мира), через интертекстуальную игру с биографией и творчеством Г. Гриммельсгаузена и самого Г. Грасса, обращение к архетипам трикстера, гетеры и амазонки. Либушка и Гельнгаузен воплощают жизнелюбие, витальность и оптимизм народа и известный с античности принцип *carpe diem* (наслаждения жизнью), выступают альтернативой мировоззрению, базирующемуся на распространенных в искусстве барокко принципах *memento mori* (помни о смерти) и *vanitas mundi* (суета сует, бренность бытия, тщетность усилий).

4) В публицистике Гюнтера Грасса трикстерство представлено на трех уровнях: проблемно-тематическом (идейном), стилистическом (художественно-выразительные средства) и уровне образов (автора, персонажей и исторических личностей). Образ автора в эссе, статьях и речах писателя совмещает черты трикстера («человек играющий», шут, Сизиф, Симплициссимус, Наперемениускор) и культурного героя (совесть нации, просветитель, моралист, борец за справедливость, защитник инаковых).

## Глава I. Концептуальные подходы к архетипическому образу трикстера

### 1.1. Архетипический образ в психологии и литературоведении

Швейцарский психиатр Карл Густав Юнг в своей докторской диссертации о психологии оккультизма (1902) предположил, что пророки и поэты могут улавливать в состоянии транса «праформы» и придавать им художественное или религиозное выражение. Впоследствии Юнг обнаружил первообразы в мифах разных народов, во снах и фантазиях, в шизофреническом бреде и галлюцинациях, в символике и в искусстве.

В статье «Инстинкт и бессознательное» (1919) основатель аналитической психологии впервые использует термин «архетипы» (от греч. *arche* – начало и *typos* – образ) в значении «*априорные* врожденные формы „интуиции“»<sup>26</sup>. Архетипы обуславливают предрасположенность к различному поведению и определяют коллективные идеи, образы, теории. Эти предсуществующие формы, по К. Г. Юнгу, образуют коллективное бессознательное – наиболее глубокий уровень психики, содержащий культурно-исторический опыт человечества и наследуемый всеми людьми.

Ученый акцентировал внимание на динамическом и символическом характере архетипов, их универсальности, формальности, нематериальности, образности, моральной нейтральности, суггестивности и нуминозности (божественности).

Юнг подробно описал базовые архетипы: Матери, Отца, Анимы и Анимуса, Персоны, Тени, Самости, Мудрого старца и Божественного младенца. В его исследованиях отмечалось, что термин «архетип» некорректно трактовать как конкретный мифологический образ. Для него архетип – лишь модель, базовая схема для создания образа.

Таким образом, архетипы есть психические инстинкты человека. В свою очередь, архетипический образ (модель) – это образ в сознании человека либо

---

<sup>26</sup> Юнг К. Г. Инстинкт и бессознательное // Структура и динамика психического. М.: Когито-Центр, 2008. С. 155.

в художественном произведении, в котором архетип обретает конкретное воплощение.

С 1930-х годов термин «архетип» употребляется в гуманитаристике. В литературоведении его использовали представители фрейдеравской (мифо-ритуальной) и юнгианской школ. К первой принадлежали М. Бодкин, Н. Фрай, Р. Чейз, ко второй – Дж. Кэмбелл, Р. Грейвз, Г. Найт.

В середине и конце XX века происходит постепенный переход от мифологического и психологического осмысления архетипа к литературному.

В отечественном литературоведении термин «архетип» одними из первых использовали С. С. Аверинцев, Е. М. Мелетинский, С. Я. Сендерович, В. Н. Топоров. В 1990-2000-е годы в России появились работы, осмысляющие понятие как филологическую категорию.

Глубокое осмысление литературных архетипов предложил Е. М. Мелетинский. Литературовед и фольклорист понимал под архетипами «первичные схемы образов и сюжетов»<sup>27</sup>.

## **1.2. Архетипический образ трикстера**

Трикстер – мифологический плут, шут, насмешник, паяц, проказник, озорник, остро слов – один из основополагающих архетипических образов.

Трикстер встречается в мифологиях и фольклоре большинства народов мира, в религиозных текстах, в художественном творчестве, в политике и в повседневной жизни.

Трикстериада (так называют истории о хитрецах и плутах и соответствующую мифологему трюкачества) – неотъемлемая часть мирового фольклора (и постфольклора, например, анекдотов). Известны не менее 500 текстов, принадлежащих творчеству 120 народов мира и содержащих около 800 типовых трикстерских сюжетов.

Существует много исследовательских подходов к анализу трикстера: антропологический (Д. Бринтон, Ф. Боас); психологический (К. Г. Юнг, П.

---

<sup>27</sup> Мелетинский Е. М. О литературных архетипах (Вып. 4). М.: РГГУ, 1994. С. 15.

Радин, К. К. Кереньи, Ю. И. Манин); структуралистский (К. Леви-Стросс); семиотический (Ю. М. Лотман, К. В. Спинкс, И. Семетская); культурно-герменевтический (В. Тернер, А. Ван Геннеп, М. Дуглас, Б. Бэбкок-Абрахамс, Л. Макариус, К. Гротанелли, В. Хайнс, В. Доти, М. М. Бахтин, Е. М. Мелетинский, М. Н. Липовецкий, Ю. В. Чернявская, Д. А. Гаврилов, С. С. Березовская). Существуют феминистские (Д. Харауэй, Ч. Сандоваль, Р. Таннен), социологические (Г. А. Сатаров); политологические (А. Г. Дугин, А. Д. Кайбушев, С. А. Шомова, Г. Ч. Гусейнов) трактовки.

Понятие трикстер со значениями «обманщик» и «мошенник» впервые зафиксировано в Оксфордском словаре английского языка в XVIII веке<sup>28</sup>. Для обозначения мифологических героев термин используется со второй половины XIX века.

В широкий научный оборот термин «трикстер» ввел американский антрополог и фольклорист П. Радин в своем фундаментальном исследовании, посвященном мифам североамериканских индейцев (1956).

П. Радин осмыслял трикстера как «древнейшую фигуру <...> всех мифологий»<sup>29</sup>.

Трикстер – второе имя вождя индейского племени Вакджункаги («хитрец»). Веселость и добродушие, братская любовь ко всем существам сочетались в нем с греховностью.

Вакджункагу отличают гиперболизированные сексуальность и аппетит, из-за этого все смеются над ним. Вместо отправления в военный поход Вождь совокупляется с женщиной. В этом протест против социального порядка племени.

В цикле виннебаго трюкач забывает свое предназначение и только после множества глупых поступков и нарушения табу вспоминает о том, что был избран Творцом для высокой миссии. Трикстер открывается созиданию и

---

<sup>28</sup> Robinson K. G. The Trickster Archetype. Tracing the Trickster Myths to the Proto-trickster Roots. Theses and Dissertations. The University of Toledo, 2011. P. 33.

<sup>29</sup> Радин П. Трикстер. Исследование мифов североамериканских индейцев. СПб., 1999. С. 234.

добру: устраняет препятствия на реке, уничтожает вредящих людям существ, дарит племени лекарства. Как культурный герой Вакждункага также создает картофель, артишок и рис из кусков своего полового органа, обглоданного бурундуком. Если в начале мифа трикстер бессознателен (он наделяет свои части тела способностью к самостоятельному существованию, его руки дерутся друг с другом), то в конце герой понимает, что рожден для созидания и изменения мира к лучшему.

Радин пишет о динамичности трикстера, открытости образа для разных интерпретаций<sup>30</sup>.

Основатель аналитической психологии Карл Густав Юнг настаивает, что трикстер имеет много общего с архетипом Тени: «коллективный теневой образ, воплощение всех низших черт индивидуальных характеров»<sup>31</sup>. Вместе с тем Тень способна к энантиодромии (трансформации в собственную противоположность).

Юнг считал, что истории о трикстере целительны для души, поскольку напоминают об умственной и ценностной эволюции человека.

Религиовед К. Кереньи считал трикстера «корнем всех плутовских созданий мировой литературы»<sup>32</sup> и противником границ. Он находит трикстерные черты (фалличность и хитрость) в Геракле, Гермесе, Прометее, Дионисе и Приапе.

К. Леви-Стросс отводил трикстеру роль медиатора между бинарными оппозициями – символического механизма преодоления противоречий<sup>33</sup>.

Е. М. Мелетинский осмыслял мифологического трикстера как антипод культурного героя<sup>34</sup> (персонажа, который создает для людей предметы культуры, обучает их, дает блага), характеризуя трюкача то как отрицательного, то как шутовского, то как совмещающего демонизм и комизм.

---

<sup>30</sup> Ibid.

<sup>31</sup> Юнг К. Г. О психологии образа трикстера // Ibid. С. 285.

<sup>32</sup> Кереньи К. Ibid. Ibid. С. 246.

<sup>33</sup> Леви-Стросс К. Структурная антропология. М.: ЭКСМО-Пресс, 2001. С. 236.

<sup>34</sup> Мелетинский Е. М. Ibid. С. 40.

Трикстер рассматривается как прообраз носителей карнавальной иронии (шута, плута, лицедея), как король и душа карнавала. Этому немало способствовали труды филолога и философа М. М. Бахтина. В его теории карнавал – «мир навыворот» (хвала переходит в брань, мужское в женское, верх в низ и т.д.), временная отмена иерархии и социальных норм, пространство амбивалентности и смеха<sup>35</sup>.

В классической литературной традиции насмешник и шут – это и выразители авторской точки зрения (например, в трагедиях У. Шекспира), и резонёры своего двойника – короля, которому почти никто не решается высказать правду в глаза. Поэтому живущий в структуре карнавала скоморох «двуличен»: за комической личиной у него скрыт скорбный лик. М. М. Бахтин обоснованно считал, что этот антигерой всегда становится разоблачителем «дурной условности» (фальши и лжи), неизбежной при развитии цивилизации и нуждающейся в корректировке методами искусства.

В. В. Зеленский, развивая учение К. Г. Юнга, определяет трикстера как «теневую сторону архетипа пуэра», или вечного дитя (от лат. *puer aeternus* – вечный мальчик)<sup>36</sup>.

Продолжаются дискуссии по поводу трикстерских качеств. Ж. Фишер акцентирует внимание на внеморальности трикстера и на его медиаторной функции<sup>37</sup>, М. Н. Липовецкий – на амбивалентности, перформативности и связи с сакральным<sup>38</sup>.

Согласно Е. В. Погребной, неомифологизм актуализирует отождествление (метатезу) культурного героя и трикстера<sup>39</sup>. По мнению исследователя, в неомифе постмодерна трикстер не обязательно реализуется как шут и обманщик. На наш взгляд, отсутствие этих черт ставит под сомнение вопрос о трикстерской сущности персонажей.

---

<sup>35</sup> Бахтин М. М. Собр. соч. в 7 томах. Т. 4. М.: Яз. слав. культ., 2008.

<sup>36</sup> Зеленский В. В. Фаллос и его окрестности // Уайли Д. В поисках фаллоса. Приап и Инфляция мужского. СПб.: Азбука-классика, 2008. С. 161.

<sup>37</sup> Фишер Ж. К метафизике дерьма // Художественный журн. 2002. № 47. С. 35-40.

<sup>38</sup> Липовецкий М. Н. Трикстер и закрытое общество. НЛО, № 100. С. 224-245.

<sup>39</sup> Погребная Я. В. Аспекты современной мифопоэтики. Ставрополь: Изд-во СГУ, 2010.

Современные авторы включают образ трикстера в широкий культурологический контекст. В 2010-е годы исследователи начали изучать роль трикстера в медиакультуре. Д. В. Скрипченко в своей диссертации упоминает о проявлениях трикстерства в медиасреде. Для него медиатрикстеры – это «аттракторы постмодернизма»<sup>40</sup> (кинорежиссер К. Тарантино, герои анимационного сериала South Park, представители гонзо-журналистики).

Подведем некоторые итоги. До сих пор нет однозначной точки зрения на проблему определения трикстера. С нашей точки зрения, трикстер – это архетипический образ, сочетающий, с одной стороны, комически-демоническую природу (черты шута и тени), а с другой стороны, комплекс детских и зрелых черт (вечного ребенка-пуэра и культурного героя). Это несметноликий антигерой, который нередко берет на себя функции героя. Это культурный типаж, воплощающий все виды и оттенки антиповедения.

К архетипообразующим чертам трикстера относятся амбивалентность, протеизм (метаморфность), связь с сакральным, смеховое начало, перформативность (карнавальность, театральность, артистизм), лиминальность (пограничность), бессознательность, ненасытность (в любви, познании, странствиях, мечтаниях, отсюда такие черты, как номадизм, гиперсексуальность, донкихотство и т.д.).

Основные приемы трикстера – смена облика (оборотничество), ирония, юмор, гротеск, стеб, пародия, остранение, провокации, инвектива, обман, манипуляция, деконструкция (одновременная деструкция и реконструкция, переосмысление через разрушение стереотипа или включение в новый контекст) и бриколаж (творческое и изобретательное применение материалов, независимо от их предназначения).

---

<sup>40</sup> Скрипченко Д. В. Статус события в пространстве масс-медиа: дис. канд. филос. наук. СПб., 2016. С. 129.

Ключевые функции трикстера: психологическая (терапевтическая, в т.ч. снятие напряжения в культуре через смех), посредническая, критическая (развенчивающая), культуuroстроительная, развлекательная.

В литературоведении понятие «трикстер» используется в различных контекстах: и как обозначение мифологического плута, и как родовое понятие для множества типажей (дурака, шута, плута и т.д.), и как их синоним. В то же время, на наш взгляд, термин «трикстер» наиболее уместен, когда образ не укладывается в узкие рамки конкретного типажа и при этом обладает большинством черт мифологического плута.

Кроме того, ряд исследователей подчеркивает отличия классического трикстера от плута (пикаро): например, пикаро присущ меркантильный интерес, он более маргинален, циничен, чаще играет роль аутсайдера в социальном плане и приспособленца, комическое в нем преобладает над демоническим<sup>41</sup>, трикстер менее корыстен и прагматичен, более артистичен и свободолюбив и обязательно амбивалентен.

Основные типы или дериваты (производные) трикстера: в фольклоре роль трикстеров играли хитроумные животные, в античности – паяцы, уличные философы-киники, в Средневековье и Новое время – шут, плут, дурак, лицедей, юродивый, скоморох, самозванец, авантюрист, чёрт, в новейшее время – представители современного искусства, клоун, фрик, эпатажный шоумен, тролль, пранк, хакер, представители контркультуры и субкультур панков, рэперов и т.д.

По тематической сфере проявления трикстерства можно выделить мифологических трикстеров (Локи, Гермес, Одиссей), фольклорных (Иванушка-Дурачок), трикстеров-философов (Ницше), трикстеров в сфере религии (чёрт, дьявол, юродивые), трикстеров в сфере культуры (придворные шуты, скоморохи), литературных (Симплициссимус), кинематографических (Бродяжка Чарли Чаплина, герои Джима Керри, Саши Барона Коэна, Вупи

---

<sup>41</sup> Мелетинский Е. М. От мифа к литературе. М.: РГГУ, 2001. С. 113.

Голдберг), политических (Дональд Трамп), трикстеров театрального мира (от трикстера ведут свою родословную традиционные персонажи комедии дель арте и народного кукольного театра разных стран: Петрушка, Пульчинелла, Видушака, а также постмодернистского театра), арт-трикстеров (Сальвадор Дали) и медиатрикстеров – личностей, использующих для своих трюков СМИ, средства массовой коммуникации и новейшие технологии (Pussy Riot, Леди Гага). Несколько тематических ролей могут сочетаться между собой.

По отношению трикстеров к статус-кво и подрывному потенциалу их можно разделить на киников (Диоген Синопский) и циников (Чичиков).

По отношению к смеховому началу можно выделить комических (Панург) и трагикомических трикстеров (Веничка Ерофеев).

По своей функциональной роли в повествовании трикстеры бывают протагонистами (Оскар Мацерат), антагонистами (Мефистофель), спутниками протагонистов (Санчо Панса).

По отношению к бинарным оппозициям хаос-космос, созидание-разрушение, добро-зло можно выделить трикстеров, в которых доминируют черты культурного героя (Тиль Уленшпигель Шарля де Костера) и трикстеров-антигероев, в которых преобладают теньевые черты (Джокер из комиксов и фильмов о Бэтмене).

Трикстеры также бывают антропоморфными (Меркурий) и зооморфными (Койот, Ворон).

Отдельно стоит упомянуть о женщинах-трикстерах (Шахерезада, Мата Хари, Фаина Раневская), которых исследователи называют «трикстар» (от англ. *trickstar* – звезда трюков, хитроумная звезда) или «трикстерша».

### **1.3. Архетип трикстера в немецкой литературе**

Трикстерство укоренено в немецкоязычной культуре. Истоки популярности архетипа трикстера в немецкой литературе – в мифологии.

Локи – классический трикстер скандинавской и древнегерманской мифологии, изложенной главным образом в «Старшей Эдде»: хитрец (придумывает переодеть Тора в женщину, чтобы обмануть великана и вернуть

молот), вор (украден ожерелье Фрейи и волосы Сив), провокатор и скандалист (устроитель перебранки со всеми богами, обвиняющий их в трусости, неверности и прочих грехах), мастер перевоплощений (превращается в кобылу, птицу, тюленя, муху, блоху, женщину, великаншу и лосося), насмешник и объект насмешек (привязывает к мошонке бороду козла и развлекает прыжками богиню Скади), отец чудовищ (богини смерти Хель, Ёрмунганда, Фенрира) и инициатор изменений (вплоть до Рагнарёка), сладострастник (соблазнял чужих жён, рожал, будучи женщиной и кобылой).

Любопытно, что современные комиксы и кинофильмы используют образ Локи как хитроумного бога-суперзлодея, иногда сотрудничающего с супергероями.

В Средневековье трикстерская традиция процветает за счет литературы о дураках (Narrenliteratur) – сатирических произведений, высмеивающих человеческую глупость и другие пороки («Корабль дураков» (1494) Себастьяна Бранта, фастнахшили Ганса Сакса и т.д.) и народной комической литературы<sup>42</sup>.

В немецком фольклоре возникает образ трикстера Тиля Уленшпигеля. Персонаж стал собирательным за счет множества анекдотических историй и шванков.

Наиболее известным трикстером немецкой литературы эпохи барокко стал главный герой романа Ганса Гриммельсгаузена «Затейливый Симплициссимус».

Симплиций эволюционирует от простака к хитроумному мудрецу, сменяя на пути роли шута, плута, разбойника, авантюриста, отшельника и культурного героя. Трикстерская оптика позволяет Гриммельсгаузену задействовать широкую палитру приемов, ориентированных на литературную традицию «мира наизуворот», «мира наоборот» («verkehrte Welt»)<sup>43</sup>: гротеск,

---

<sup>42</sup> Пронин В. А. Ibid. С. 47-54.

<sup>43</sup> Озёрная М. Г. Народный роман Я.К. Гриммельсгаузена «Симплициссимус»: автореф. канд. филол. наук. М., 1969. С. 11.

травестии, пародии, ироничные мнимо-наивные описания, карнавальные переворачивания бинарных оппозиций и т.д.

Пародируя стиль барочных героико-галантных романов, Симплиций сравнивает своё происхождение и воспитание с княжеским, в патетическом гиперболизированном стиле описывает красоту своего простого крестьянского дома. Всё, что связано с простонародным бытом, защищается высокими авторитетами: богами, святыми<sup>44</sup>.

В начале романа гротеск продуцируется через остраненное наивное «незнание» взрослых реалий ребенком. Например, герой принял солдат за волков, всадников на конях – за кентавров и железных (через мотив озверения и механизации автор осуждает бесчеловечность солдат, их дегуманизацию, переходное состояние от людей к животным).

Потом герой облачается в костюм шута. Став шутом, Симплиций уже сознательно обличает нравственное оскудение своих современников через сопоставления с животными, основанные на аллегорических трактовках: сравнивает их с лисицами, волками, обезьянами, ослами, змеями и т.д. Шут произносит комплементарный монолог в манере ложной похвалы Эразма Роттердамского<sup>45</sup>, где снижает всё положительное в придворной даме (нежность и белизну кожи и пр.) и создаёт гротескный портрет: её волосы он сравнивает с замаранными пелёнками, лоб – с задницей и т.д.

Барочные маскарады предстают в романе символом падшего мира: связанные с придворными празднествами брань, секс, обжорство лишены возрождающей силы народного карнавала Средневековья и Ренессанса.

Для Симплиция положение шута становится переходным от дурака к плуту (вору, разбойнику, авантюристу, притворщику). И все же он не равен пикаро. Герой умеет дружить, способен к милосердию, щедр.

---

<sup>44</sup> Гриммельсгаузен Г. Я. К. Симплициссимус. М.: Худ. лит., 1976. С. 29.

<sup>45</sup> Hillenbrand R. Erzählperspektive und Autorintention in Grimms Hausens Simplicissimus. Frankfurt am Mein: Peter Lang GmbH, 2008. S. 58.

Симплиций постоянно меняет свой облик, демонстрируя трикстерскую метаморфность (оборотничество). Из-за странного внешнего вида и хитрых трюков героя принимают за черта, колдуна, шпиона, безумца, дикаря, призрака, привидение, святого пророка, дурня, киника, перекрещенца, крестьянку и Вечного жида. Протагонист неслучайно сравнивает свою изменчивость с ртутью (отсылка к представлениям средневековых алхимиков о связи ртути с богом торговли и магии Меркурием).

Присуще Симплицию и трикстерское ненасытное либидо.

Креативность Симплиция проявляется через бриколаж – творчество, основанное на нестандартном использовании подручных материалов. У героя был собственный реестр из кунштюков и хитростей. Например, он изготовил обувь, которая надевается задом наперед (карнавальный мотив), чтобы сбить врагов со следа.

Гете изображает в своих произведениях как минимум двух культовых трикстеров – Рейнеке-Лиса в одноименной поэме и Мефистофеля в «Фаусте» (в обоих произведениях за основу взяты средневековые народные сюжеты).

Мефистофель – парадоксальный персонаж: с одной стороны, это «демон, отрицающий Жизнь»<sup>46</sup> (потому он искушает Фауста остановить мгновение, то есть прервать движение и развитие), с другой – катализатор активности человека, «сотрудник Бога»<sup>47</sup>. В тексте произведения он не раз назван плутом. Герой – искусный лжец: он обманывает других персонажей: бакалавра, короля и пр. Герой неистощим в метаморфозах: Мефистофель является Фаусту в облике черного пуделя, перевоплощается в Форкиаду в сцене с Еленой, играет роль Шута в сценах театрально-карнавального действия при дворе короля. Как трикстер, он постоянно лицедействует, остро словит, протестует, провоцирует. Кроме того, Мефистофель – посредник между мирами (ему открыт доступ и в преисподнюю, и на землю, и на небеса, как древнегреческому богу Гермесу и древнеримскому Меркурию). В сцене

---

<sup>46</sup> Элиаде М. Мефистофель и андрогин. СПб.: «Алстейя», 1998. С. 126.

<sup>47</sup> Ibid.

Вальпургиевой ночи Мефистофель проявляет такое качество трикстера, как гиперэротизм: дух флиртует с ведьмами.

Трикстерная модель возрождается у Э. Т. А. Гофмана: причем в «Житейских воззрениях кота Мурра» доминирует комическое начало трикстера, в повести ««Крошка Цахес, по прозванию Циннобер» – демоническое<sup>48</sup>.

Трикстерство – отличительная черта творчества Ницше. Это один из самых неоднозначных философов и один из праотцов постмодернизма (вспомним хотя бы его сравнения себя с динамитом и шутом<sup>49</sup>).

Литераторы-экспрессионисты также развивали трикстерские традиции. Черты пикарески находят в романах А. Дёблина<sup>50</sup>. Повышенный эротизм и натурализм, богоборческий бунт и другие трикстерские характеристики конституируют образ лирического героя в цикле Г. Бенна «Морг»<sup>51</sup>.

Трикстерство – общая тенденция германской прозы второй половины XX века. Трикстерские традиции оказались востребованы во многих послевоенных немецких романах («Признания авантюриста Феликса Круля» (1954) Томаса Манна<sup>52</sup>, «Чудодей» (1957; 1973) Э. Штритматтера, «Глазами клоуна» (1963) Г. Бёлля, «Дон Кихот в Кельне» (1967) Пауля Шаллюка, «Дело Д' Артеза» (1968) Г. Носсака и других).

Трикстерство стало доминантой в творчестве Г. Грасса и обнаруживается в большинстве художественных и значительной части публицистических произведений литератора.

---

<sup>48</sup> Elardo R. J.: E. T. A. Hoffmann's Klein Zaches, the Trickster // Seminar. A Journal of Germanic Studies 16 (1980). S. 151-169.

<sup>49</sup> Ницше Ф. Собр. соч. М.: Престиж Бук, 2012. С. 1061.

<sup>50</sup> Marlendorf U. R. Schelm und Verbrecher: Doeblins Berlin Alexanderplatz // Hoffmeister G. (Hg.). Der moderne deutsche Schelmenroman: Interpretationen. Amsterdam: Rodopi, 1986. S. 77-108.

<sup>51</sup> Корнилова Е. Н. Языческие корни экспрессионистского бунта в поэтическом цикле Готфрида Бенна «Морг» // Вестник МГЛУ. «Гуманитарные науки». № 3 (792). С. 143-157.

<sup>52</sup> Jacobs J. Thomas Manns ‚Felix Krull‘ und der europäische Schelmenroman // Laborintus litteratus. Hg. v. Ulrich Ernst. Wuppertal 1995. S. 49-69.

## Глава II. Образ трикстера в романе «Жестяной барабан»

### 2.1. Протагонист как трикстер

**Г. Грасс и теория К. Г. Юнга.** Неизвестно, был ли Гюнтер Грасс знаком с теорией архетипов Карла Юнга, особенно в период написания «Жестяного барабана». Хотя это не исключено, поскольку в его романе есть пародия на фрейдистский Эдипов комплекс. Изучая тему, писатель мог узнать и об учениках и соратниках основателя психоанализа Зигмунда Фрейда, в том числе Юнге. Кроме того, Грасс бывал с женой в Швейцарии в 1954 году – в год выхода в Цюрихе известной книги Пола Радина о трикстере с комментариями К. Юнга и К. Кереньи на немецком языке. Грасс мог услышать о Юнге и во время обучения в Академии художеств (у Юнга достаточно трудов, связанных с анализом художественной культуры).

Но даже если Грасс не читал работы Юнга, он интуитивно или сознательно наделял своих персонажей архетипическими чертами, ориентируясь на мифологию и предшествующую литературу – кладезь архетипов, тем самым дополняя бытовые и злободневные пласты романа вневременными.

**Происхождение образа барабанщика.** Идея романа «Жестяной барабан» зародилась у Гюнтера Грасса летом 1952 года во время его путешествия по Франции. Грасс решил сделать протагониста барабанщиком после того, как случайно встретил ребенка, сосредоточенно играющего на барабане<sup>53</sup>.

Вместе с тем, по словам писателя, он вдохновлялся при создании своего «эпического первенца» романами Рабле, Сервантеса, Гриммельсгаузена, Деблина, Фишарта, Стерна, Свифта, Шарля де Костера и сказками братьев Гримм, репрезентирующими смеховую, трикстерскую культуру.

Пародируя Рабле, изображающего гигантов, воплощающих веру эпохи Возрождения в безграничный потенциал человека, и идею Ницше о

---

<sup>53</sup> Грасс Г. Интервью АД. URL: <http://echo.msk.ru/interview/45624/> (дата обращения: 08.03.2020).

сверхчеловеке, Грасс описывает историю карлика, выражающего пессимизм эпохи маленьких, «измельчавших» людей (обывателей).

**Трикстеризация жанра.** Грасс не раз признавался, что продолжил традицию плутовского романа<sup>54</sup>. В «Жестяном барабане» Грасс модернизировал этот жанр, дополнив его множеством других, порой пародийных жанровых элементов.

Роман характеризуется новаторской для того времени, постмодернистской по духу гибридизацией жанров. В произведении органично сочетаются черты гротескного и магического реализма, антивоенного романа, пикарески, романа (анти)воспитания, романа о художнике (Künstlerroman), «романа времени» (Zeitroman), исторического романа, абсурдистского и сюрреалистического романа, философской притчи и сказки, интеллектуального романа, романа культуры и даже жития. Сатира сосуществует в романе с экзистенциализмом, натурализмом, экспрессионизмом, элементами «потока сознания», театра абсурда, нового романа. Гармония столь разнородных элементов достигается за счет генетической связи романа с античным жанром мениппеи (как минимум благодаря памяти жанра), отличающимся эклектизмом, многосоставностью и многостильностью, а также протагонистом-трикстером.

Черты мениппеи Грасс впитал главным образом через знакомство и творческий диалог с романом Ганса Гриммельсгаузена «Затейливый Симплициссимус», соответствующим всем чертам этого античного жанра<sup>55</sup> (философский характер, элементы комического, экспериментирующей фантастики, авантюры, утопии, публицистики, традиционные мениппейные мотивы: безумие, скандалы, путешествие в подземный и подводный миры и пр.).

---

<sup>54</sup> Грасс Г. Продолжение следует... // Грасс Г. Под местным наркозом. М.: Олимп, 2001. С. 524.

<sup>55</sup> Trappen S. Grimmelshausen und die menippeische Satire. Tübingen: Max Niemeyer, 1994.

При этом в романе, как и в «Симплициссимусе», различимы две линии мениппеи: цирково-балаганная (Оскар в цирке и на сцене) и религиозно-проповедническая (Оскар как пародийный Иисус).

Один из формально-жанровых признаков мениппеи – морально-психологические эксперименты. В «Жестяном барабане» это раздвоение личности (шизофрения Оскара) и другие инаковые психические состояния и связанные с ними события<sup>56</sup>: галлюцинации (лихорадочный бред Оскара с видением карусели Бога, странные видения Файнгольдом погибших членов его семьи), самоубийства (неравнодушного к молодым юношам зеленщика Грегфа и продавца игрушек Маркуса), маниакальность (убийство сестры Доротеи ее коллегой), юродство (Лео Дурачок), нетрадиционная сексуальность (две китаянки на вечеринке «Срам искусств») и т.д.

Г. Грасс позиционировал «Жестяной барабан» как реалистический роман: «Сатира, легенда, притча <...> – все это служит реальности...»<sup>57</sup>. Таким образом, каждое фантастическое событие в романе имеет как неомифологическое и религиозное, так и реалистическое объяснение. Например, магия героя может трактоваться как дар Бога или дьявола в религиозном плане, как галлюцинаторные проявления шизофрении или как красивая ложь рассказчика в реалистическом плане, как намек на связь с античными божествами и героями в неомифологическом плане.

Независимо от того, какой из пластов «Жестяного барабана» признать доминирующим – неомифологический, реалистический или агиографический (житие), произведение соответствует всем характеристикам так называемого трикстерского метасюжета, которые выделил литературовед Дмитрий Быков<sup>58</sup>. Это элементы высокой пародии (прежде всего, на Евангелие); чудеса и фокусы, показываемые главным героем (магия барабана и голоса главного героя); герой имеет проблемы с отцом и с женщинами (у Оскара два

---

<sup>56</sup> Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М.: Сов. писатель, 1963. С. 68.

<sup>57</sup> Цит. по.: Млечина И. В. Ibid. С. 72.

<sup>58</sup> URL: <https://philologist.livejournal.com/10897850.html> (дата обращения: 14.12.2019).

потенциальных отца, он виноват в смерти обоих, он также не может найти любовь); он путешественник-номад (Оскар ездит и гастролирует по разным городам и странам) и носитель прогресса (Оскар более гуманен, чем поколение его отца, вставшего на службу нацизму); он умирает и воскресает (падение Оскара в подвал и в могилу, вызвавшие остановку и продолжение его роста соответственно, можно считать его символической смертью и воскресением); у героя есть глуповатый друг (Клепп) и предатель (Витлар).

**Рождение трикстера.** Грасс создает в романе галерею трикстерских образов. Центральное место в этой системе занимает протагонист и рассказчик – барабанщик Оскар Мацерат. Автор использует прием ненадежного повествователя, вводя рассказчика, манипулирующего читателем и излагающего сомнительную и недостоверную информацию.

Грасс сам причисляет Оскара к трикстерской традиции через указания на инфантильность образа и через упоминание, что современный Оскар Мацерат стал бы компьютерным фриком или хакером<sup>59</sup> (так Грасс учитывает технологические достижения и реалии эпохи цифромодернизма).

В неомифологическом пласте романа Оскар соединяет черты трикстера из мифов и фольклора и его дериватов: наивного дурака, грустного шута, хитроумного пикаро, клоуна и гнома.

Оскар рождается с отвращением к враждебному миру. В свой третий день рождения герой сознательно прерывает свой рост после того, как получает от матери Агнес желаемую игрушку – жестяной барабан. С одной стороны, это психология пуэра – уход от ответственности. С другой стороны, это трикстерская форма бунта и протеста против танатализации (душевного омертвения), мещанства, филистерства, цинизма, косности и одурманивающей лжи взрослых, ставших основой нацизма. Оскар перестает внешне расти, чтобы не становиться лавочником, как хочет его отец, и не участвовать солдатом в грядущей войне (рост – символ моральной позиции).

---

<sup>59</sup> Grass G. Pain is the main cause that makes me work and create // El Pais. 14.04.2015.

По словам Оскара, трикстерские черты посланы ему то ли планетами, то ли богами: «Меркурий даровал мне критический настрой...»<sup>60</sup>. Подобная манера описания, с одной стороны, пародирует автобиографическое описание из книги Гёте «Поэзия и правда», с другой стороны – отсылает к древнегреческим мифам, в которых боги нередко даровали людям волшебные предметы, а в мифе о Пандоре (жене трикстера Эпиметей) – и конкретные качества, а также к Гриммельсгаузену с его многочисленными упоминаниями астрологии и обещаниями полубезумного героя «Затейливого Симплициссимуса» Юпитера победить пороки мира с помощью создания «немецкого героя», который получит проворство от Меркурия<sup>61</sup>, силу от Геркулеса, красоту от Венеры и пр.

Наставником Оскара в искусстве барабанить стал мотылек, который бился о лампочки, напоминая тем самым барабанную дробь.

Древние религии видели в мотыльке символ перевоплощения. В эпоху барокко мотыльки и бабочки стали эмблемами непостоянства и краткости счастья: они изображались на натюрмортах *vanitas*, призванных напоминать о бренности жизни и о преходящем характере удовольствий.

В романе мотылек олицетворяет трикстерскую метаморфность Оскара, указывает на его связь с Творцом и в то же время в соответствии с необарочными культурными кодами подчеркивает тленность бытия. Последнее из значений подтверждается в меланхоличном монологе Оскара вскоре после его рождения, где он размышляет о своем одиночестве и обреченности людей на смерть (возможная пародия на идею заброшенности человека, предложенную философией экзистенциализма).

Образ трикстера органично сочетается в Оскаре с пародийными архетипическими образами божественного ребенка (вечно юного) и мудрого старца. Достаточно вспомнить указание героя на свое «старчески умудренное

---

<sup>60</sup> Грасс Г. Жестяной барабан / Пер. с нем. С. Фридлянд. СПб.: Азбука, 2000. С. 57.

<sup>61</sup> Wesche J. Grimmelshausen und die Mythologie // Text und Kritik VI (2008). Sonderband Grimmelshausen. München: Ed. Text + Kritik, 2008. S. 69-79.

выражение лица»<sup>62</sup> и его заявление о том, что он родился уже полностью духовно сформированным (такими внутренне сформированными рождались древнегреческие боги и герои: Афина появилась на свет из головы Зевса облаченной в воинские доспехи, Гермес в первую неделю жизни создал лиру и украл коров Аполлона и т.д.).

**Медиатор между крайностями.** Прежде всего, герой выступает медиатором между детским и взрослым мирами, мудростью и инфантилизмом, гениальностью и безумием, чудесным и обыденным, сакральным и профанным, прекрасным и безобразным, добром и злом, угнетателями и жертвами, жизнью и смертью, хаосом и космосом.

Оскар подрастает в доме, где на стенах висят портреты Бетховена и Гитлера, которые символизируют культуру и политику, созидание и разрушение, жизнь и смерть соответственно. Смена портрета над фортепьяно в гостиной Мацератов – символ того, что культ личности Гитлера, которого нацизм воспевал одновременно как демиурга и культурного героя (сакральный статус бога), заменил в массовом сознании привычных культурных героев страны – великих композиторов, философов и поэтов, космос сменился хаосом.

Глубокий отпечаток на личность «вечного трехлетки» отложило чтение. Оскар обучался грамоте по книге Гете «Избирательное сродство» и иллюстрированному изданию «Распутин и женщины». Герой долгое время не расставался с самодельной книгой, объединившей фрагменты этих книг. Оскар признается, что Гете и Распутин повлияли на его мирозерцание. Но чаще герой отдает предпочтение Распутину. Неслучайно Оскар чувствовал, что Гете принял бы его за антиестество. Оскар бунтует против этого. Он обвиняет Гете в идеализме, самодовольстве, неприятии других точек зрения, лицемерии. Он критикует «олимпийца» как носителя регламентирующих ценностей Просвещения.

---

<sup>62</sup> Грасс Г. Ibid. С. 438.

**Шизофрения.** Бытие и сознание Оскара шизофренически расколото на две противоположности («две души живут во мне»<sup>63</sup>, – заявляет Оскар о себе, цитируя при этом «Фауста» Гете): Гете и Распутина, Иисуса и дьявола, Диониса и Аполлона. Шизофрения героя подчеркивается манерой повествования, связанной с разделением героя на мемуариста-рассказчика и героя фантастических историй: Оскар в одном и том же предложении нередко говорит о себе как в первом, так и в третьем лице.

Еще К. Г. Юнг подчеркнул, что фигура трикстера может рассматриваться в психопатологическом ключе, поскольку образ отражает «рудиментарную стадию сознания»<sup>64</sup>, и эти отражения встречаются на практике.

Согласно обоснованному мнению Ю. И. Манина, «постоянная пограничность поведения»<sup>65</sup> трикстера делает оправданной включение этого образа в контекст психопатологии. Ученый обратил внимание на параллели между поведением трикстера и гебефренией (юношеская разновидность шизофрении): «...трикстер ведет себя как гебефренный психотик»<sup>66</sup>. Больных гебефренией отличают сексуальная расторможенность, сверхкритический и асоциальный настрой, болезненная перегруженность сознания философией, религией и искусством. Всё это нашло отражение в характере и поведении Оскара (едкая критика мира взрослых, гиперсексуальность, панэстетизм и пр.).

Но, пожалуй, главное пересечение шизофрении и трикстерства – в амбивалентности. Любопытно, что швейцарский психиатр Э. Блейлер (ввел термин «шизофрения» в науку) считал ее основным признаком шизофрении<sup>1</sup>. В свою очередь, авторитетный литературовед М. Н. Липовецкий считает ее ядром трикстерского тропа, неотъемлемой базовой чертой трикстера<sup>67</sup>. Сам

---

<sup>63</sup> Грасс Г. Ibid. С. 116.

<sup>64</sup> Юнг К. Г. О психологии образа трикстера // Ibid. С. 274.

<sup>65</sup> Манин Ю. И. Мифологический плут // Природа. 1987. № 7. С. 42-52.

<sup>66</sup> Ibid. С. 294.

<sup>67</sup> Липовецкий М. Н. Ibid.

Грасс также обращался к концепту амбивалентности, связывая с ним свое понимание правды<sup>68</sup>.

Для Оскара характерны все три типа амбивалентности, описанных Э. Блейлером: эмоциональная (одновременно позитивные и негативные чувства к матери, отцам, Марии, барабану, к религии, Г. Грасс сам использует выражение любовь-ненависть (*Haßliebe*), характеризую отношение Оскара Мацерата к католической вере<sup>69</sup>); волевая – бесконечные колебания между противоположными решениями: винить себя или нет, расти или не расти, жениться или не жениться (пародия на Гамлета и отсылка к свадебным приключениям Панурга Рабле); интеллектуальная (чередование или одновременное существование противоречащих друг другу идей в рассуждениях: Оскар считает своим отцом то Альфреда Мацерата, то Яна Бронски, то сразу обоих).

Кроме того, герой морально амбивалентен. Например, сначала Оскар описывает сцену горького расставания с любимым отцом Яном Бронски на Польской почте как следствие не зависящих от него действий солдат, а затем, опровергая самого себя, признается, что намеренно заплакал и указал солдатам на Яна как на злодея, тем самым предав его и спася барабаны; следом за раскаянием он пытается оправдать свое поведение. Герой любит и сознательно губит родителей, высмеивает (семью, религию, систему образования, войну, сексуальность, философию) и высмеивается другими (например, дворовые дети кормят Оскара супом с лягушками, слюной и мочой), выступает жертвой и одновременно соучастником нацизма.

Части тела протагониста противоречат друг другу, подобно борющимся друг с другом рукам трикстера Вакджункаги из мифов североамериканских индейцев (распространенный трикстерский мотив): например, Оскар плачет,

---

<sup>68</sup> Grass G. Gespräche. Werkausgabe. 10 Bde. Bd. 10. Darmstadt: Luchterhand, 1987. S. 180.

<sup>69</sup> Grass G. Nicht nur in eigenen Sache // Essays und Reden I: 1955–1969. Werkausgabe. Bd. 14. Göttingen: Steidl, 2007. S. 363.

«пока мозжечок и мозг Оскара смеялись»<sup>70</sup>. Эта амбивалентная аффективность – еще один симптом шизофрении.

С шизофренией также могут быть связаны проявления сексуального и религиозного фетишизма Оскара (страсть к белой одежде медсестёр, аутоэротизм в истории с использованием пояса Доротеи и обожествление её отрубленного пальца) и его последующая импотенция.

Шизофрения Оскара – дополнительно еще и метафора нацистской политики двойных стандартов и цинического расщепления сознания людей, следствие сознательной «шизофренизации» народа гитлеровским режимом (многозначный психологический термин, под которым среди прочего имеются в виду манипуляции массовым сознанием, связанные с насаждением иррационального и мозаичного мышления)<sup>71</sup>. Пример такой шизофренизации – то, что общество прославляет варварские нападения на евреев в ходе Хрустальной ночи, но осуждает убийство котов (история штурмовика Мейна).

Чтобы у родителей было рациональное объяснение задержки развития Оскара, он сознательно падает в подвале с лестницы и разбивает голову до крови. Характерно, что этот перелом в его судьбе происходит на его третий день рождения. В реалистическом пласте романа это может быть связано с таким психологическим феноменом, как кризис трёх лет. Обычно он проявляется в виде семи симптомов: негативизм, упрямство, строптивость, своеволие, протест, обесценивание, стремление к деспотизму<sup>72</sup>. Все эти черты заметны в поведении Оскара (он упрямо не отдаёт барабан родителям и учительнице, бунтует против мира взрослых и пр.).

В неомифологическом пласте романа аутоагрессия в виде падения в подвал – признак трикстера (вспомним, как Вакджункага причиняет себе боль от бессознательности и от наделения своих частей тела отдельным существованием, например, прижигает свой анус, разозлившись на него). В

---

<sup>70</sup> Грасс Г. Жестяной барабан. Ibid. С. 597.

<sup>71</sup> Узлов Н. Д. Шизофрения как клинический и культурный феномен: к проблеме шизофренизации массового сознания. Пермь: [б. и.], 2009. С. 9.

<sup>72</sup> Köhler E. Die Persönlichkeit des dreijährigen Kindes (Annchen). Leipzig: S. Hirzel, 1926.

реалистическом пласте романа это симптом аутизма (как отдельного заболевания, отличающегося от шизофрении). Аутизм неслучайно проявляет себя впервые в возрасте от двух до трёх лет (именно трёхлетний возраст становится «переломным» для Оскара). Это расстройство, возникающее из-за нарушения развития мозга и проявляющееся в ограниченных интересах и контактах, многократном повторении действий (стереотипии)<sup>73</sup>.

Оскару присущи основные признаки аутизма: замкнутость; отрыв от действительности; утрата интереса к общению; неспособность различать фантазии и реальность; принятие желаемого или пугающего за действительное (например, восприятие Черной Кухарки из считалки живым угрожающим ему созданием). Кроме того, Оскару свойственно повторяющееся поведение: он постоянно играет на барабане. Это вызывает недовольство учительницы на уроке в первый день занятий в школе. Защищая свой барабан, Оскар разбивает очки женщины своим пением. Его обучение в школе заканчивается, так и не начавшись.

В психиатрии не утихают споры по поводу статуса аутизма и его взаимосвязи с шизофренией (аутизм как симптом шизофрении и как отдельный синдром часто путают, но есть у этих заболеваний и общее, например, гиперсексуальность). Признаков шизофрении у Оскара больше, чем признаков аутизма.

**Эдипов комплекс.** Амбивалентные враждебные чувства Оскара к отцам, сочетающиеся с привязанностью к матери, могут быть следствием Эдипова комплекса. Бебра точно замечает, что Оскар ревновал мать к отцам.

В семье Оскара преобладает матриархат. Глава рода – Анна Бронски. Сильной патриархальной фигуры, которая может установить границы, ввести законы, в семье нет. Йозеф Коляйчек сбежал и пропал, его брат спился.

Альфред Мацерат и Ян Бронски имеют слабый характер. Мацерат посвящает основную часть времени кулинарии и позволяет жене обманывать

---

<sup>73</sup> Блейлер Э. Руководство по психиатрии. М.: Изд. незав. психиатр. ассоц., 1993.

себя, Ян Бронски трусливо бежит с работы в момент, когда другие остаются защищать Польскую почву.

Из-за недостаточной маскулинности и мужественности отцов Оскар не может избавиться от Эдипова комплекса. Хотя он идентифицирует себя с отцами в плане сексуальных влечений к женщине, у него возникают трудности с формированием Сверх-Я, под воздействием которого, согласно З. Фрейду, ребёнок подавляет инцестуозные побуждения по отношению к матери и начинает идентифицировать себя с отцом в плане ролевых моделей, привычек, моральных и религиозных установок, ценностей и норм поведения<sup>74</sup>. Оскар недостаточно уважает отцов, нередко считает их жалкими, относится к ним с явной насмешкой и пренебрежением. У героя отсутствует позитивная ролевая модель поведения, и поэтому им долгое время управляет его Оно (Id) – инстинктивные и бессознательные влечения. Отсюда его склонность к трикстерским трансгрессиям – преступлению всякого рода границ.

Роль Оскара в гибели обоих предполагаемых отцов – пародия на фрейдистское толкование отцеубийства мифологического царя Эдипа<sup>75</sup>. Эдип как трагедийный герой убивал по незнанию, был игрушкой в руках фатума. Оскар делает это сознательно и трикстерски, фактически он убивает чужими руками, сохраняя внешнюю невинность: со слезами указывает немецким солдатам на Яна Бронски, подкладывает в руки Альфреду Мацерату нацистский значок в момент вторжения в дом русских солдат. В данном случае агрессия к отцам – это следствие ревности Оскара (трюкач ревнует мать к Яну Бронски и мачеху (вторую мать) Марию к Альфреду Мацерату, желает устранить конкурентов на любовном фронте и занять их место) и в то же время следствие идентификации с агрессором (нацистами).

**Дионисийство и ницшеанство.** Оскар признается, что беседует одновременно с двумя богами – Дионисом и Аполлоном. Он объединяет в себе

---

<sup>74</sup> Фрейд З. «Я» и «Оно» // Труды разных лет в 2 т. Т. 1. Тбилиси: Мерани, 1991. С. 351-392.

<sup>75</sup> Фрейд З. Достоевский и отцеубийство // Воспоминания Леонардо да Винчи о раннем детстве. М.: Эксмо, 2010. С. 531-552.

воплощенные в этих богах противоположные по духу небесное и земное, рациональное и иррациональное начала, при этом деконструируя их: «маленький полубог, наделяющий хаос гармонией...»<sup>76</sup>.

Оскар травестирует таким образом философские построения Ницше. Речь идет о трактате «Рождение трагедии из духа музыки» (1871), в котором Ницше анализирует соотношение аполлонического и дионисийского начал в древнегреческом искусстве – сочетание порядка и хаоса, гармонии и диссонанса, спокойствия и экстаза. По мнению Ницше, эти начала присутствуют в любом художественном произведении и борются в художнике. Оскар признает эту внутреннюю борьбу, при этом ему ближе музыка и дионисийство.

Ему также близка одна из центральных мыслей текста о том, что жизнь оправдана только как эстетический феномен<sup>77</sup>. Оскар воспринимает жизнь именно эстетически, и этот панэстетизм (культ эстетики) он наследует из искусства эпохи маньеризма и барокко, оказавших значительное влияние на роман Грасса.

Апелляция Оскара к Ницше неслучайна. Во-первых, этот философ окончил свой жизненный путь в состоянии безумия, это делает его размышления еще более конгениальными Оскару, пишущему мемуары в психиатрической лечебнице. Во-вторых, философию Ницше активно пытался использовать в своих целях подрываемый Оскаром нацистский режим, объявивший философа «предтечей единственно правильного мировоззрения»<sup>78</sup>. В-третьих, главный герой Ницше Заратустра не раз упоминал о барабанах как одном из своих грозных атрибутов<sup>79</sup>.

Вслед за Ницше Оскар исповедует имморализм и производит своеобразную переоценку ценностей.

---

<sup>76</sup> Грасс Г. Ibid. С. 397.

<sup>77</sup> Ницше Ф. Ibid. С. 88.

<sup>78</sup> Зверев А. Смеющийся век // Вопр. лит. 2000. № 4. С. 12.

<sup>79</sup> Ницше Ф. Ibid. С. 685.

**Пародийное снижение Вагнера.** Оскар высмеивает попытку режима адаптировать под свою идеологию не только Ницше, но и великого немецкого композитора Вагнера, которого Гитлер считал своим духовным учителем. Антисемитизм Вагнера способствовал тому, что нацисты возвели его музыку в культ.

В романе показано, как Оскар вместе с матерью и двумя предполагаемыми отцами посещает оперу Вагнера «Летучий голландец». Идеологическая мода на оперу высмеивается через демонстрацию отношения героев к ней: Мацерат, Ян и сам Оскар спят во время представления.

Грасс описывает действие на сцене с помощью приема остранения, тем самым снижая пафос оперы. Оскар просыпается посреди действия и видит, как женщина громко кричит среди леса. Оскар начинает вести себя, как глупец, или просто маскирует свои проделки под маской наивности: он предполагает, что причина страданий солистки в том, что ее слепит и раздражает свет прожектора, и решает разбить прожектор своим голосом. Крик Оскара вызывает короткое замыкание и пожар в здании.

**Телесность.** К. Кереньи называет трикстера «воплощением жизни тела»<sup>80</sup>. Манифестациями трикстера считаются образы гротескного тела, находящегося в состоянии становления и выхода за свои границы. В этом контексте особое значение имеет горб героя.

Горб придает образу Оскара дополнительную амбивалентность. Он связывается в романе с притягательностью для женщин (об этом Оскар рассказывает Корнеффу), поскольку считается, что прикосновение к нему приносит им удачу. Горбаты многие трикстеры: Терсит из «Илиады» Гомера (самый безобразный из ахейцев, наглец, ругатель власти, трус), Квазимодо, средневековые шуты.

При этом кашубы считали горбатого человека злобным<sup>81</sup>. Это особенно важно в контексте кашубских корней Оскара. В фольклоре горбатость часто

---

<sup>80</sup> Кереньи К. Ibid. С. 258.

<sup>81</sup> Левкиевская Е. Е. Горб // Славянские древности. Т. 1. М.: Междунар. отн., 1995. С. 521.

связана с необычным ростом и телосложением. Оскар имеет аномально низкий рост (сначала 94 см, а затем 123 см). Вместе с тем уродство соседствует в нем с красотой. Он гордится своими голубыми глазами, волосами, завораживающим голосом, солидным мужским достоинством и сильными руками барабанщика.

Бахтин подчеркивал важность для гротескного тела актов телесной драмы, в которых преодолеваются границы между телом и миром (еда, питье, испражнения и другие выделения тела). В романе Оскар нередко рассказывает о жизни своего тела: о любви к различным кулинарным изыскам его отца Альфреда Мацерата; о рвоте, вызванной отвращением от поедания супа соседских детей (Оскара в прямом и переносном смысле тошнит от примитивных и жестоких забав его сверстников); об эякуляции в шкафу сестры Доротеи; о пристрастии заставлять с помощью слюны шипеть и пениться на ладони порошок ясенника.

**Пограничность.** Еще одна важная черта трикстера, лиминальность (пороговость, переходность от одной идентичности к другой) проявляется в постоянной смене множества социальных и профессиональных ролей: вора, циркового артиста, главаря банды чистильщиков, каменотеса, натурщика в Академии художеств, шута, ударника джазовой музыкальной группы, известного сольного барабанщика и подозреваемого в убийстве пациента психиатрической лечебницы. Эти метаморфозы – также признак протеизма Оскара.

**Перформативность.** Трикстер превращает свои трюки в художественный, эстетический жест, перфоманс. В театре своего наставника Бебры Оскар устраивает перфомансы с опорой на историю культуры. Сначала он разбивает голосом бокалы времен Людовика XIV, потом изделия эпохи Людовика XV, затем Людовика XVI и, наконец, изделия французского модерна. Таким образом, Оскар эстетически присоединяется к разрушению Франции нацистами и в то же время подрывает официальную культуру абсолютной власти одного человека (Гитлера), подобно тому, как это делали

персонажи комедии дель арте – Арлекин и Пульчинелла – во время правления короля Солнце.

**Сакральное и непристойное.** Будучи бриколером (импровизатором с богатым воображением), Оскар видит непристойное в сакральном и наоборот. Скульптуру, изображающую распятого Иисуса, он сатирически называет «атлетом с фигурой десятиборца»<sup>82</sup>.

Заземляя возвышенные библейские образы через остранение и выворачивая их наизнанку, Грасс демифологизирует религиозное сознание. В скульптуре Христа высмеиваются черты воспеваемого гитлеровским режимом сверхчеловека-арийца. Критика Оскара направлена на представителей церкви, поддерживавших нацизм и сознательно не замечавших массовую гибель людей в концлагерях. Поэтому Оскару хочется разбить голосом стекла в церкви. По тем же причинам он вместе с бандой чистильщиков спиливает статую Христа с пьедестала, тем самым в символическом плане лишая его «короны» и занимая его место.

Граничит с кощунством эпизод, когда Оскар прикасается к статуе младенца Христа: «ощупал поливалочку младенца Иисуса, по ошибке не обрезанную, <...> ощутил свою...»<sup>83</sup>. Младенец Иисус неслучайно не обрезан и имеет голубые глаза. Это внешние признаки арийца. Нацисты мифологизировали действительность и считали Иисуса не евреем, а германцем. Через эрекцию Оскара и отсутствие ее у статуи Грасс показывает активность протеста протагониста против действующего режима и политическую импотенцию церкви, пассивное, молчаливое принятие священнослужителями нацистской политики расовой гигиены.

Впоследствии Оскар бросает вызов не только государству и институту церкви, но и самому Богу. Затрагивая вопрос теодицеи (оправдания благости Бога несмотря на зло в мире), Оскар именуется его «небесным газовщиком», кощунственно уравнивает христианство с верой в фюрера, сжигающего

---

<sup>82</sup> Грасс Г. Ibid. С. 170.

<sup>83</sup> Ibid. С. 174.

евреев. Оскар не может простить Богу то, что тот допустил чудовищные страдания в мире и не пощадил детей (философ А. Камю называет такой протест против Творца метафизическим бунтом).

В сцене галлюцинаторного кошмара Оскара Бог также изображается как садист, который заставляет снова и снова крутиться карусель зла (дурная бесконечность): дети просят Создателя остановить ее, «но милосердный Боженька <...> выудил очередную монетку...»<sup>84</sup>, и карусель продолжила кружить тысячи детей (имеются в виду четыре тысячи детей, которые погибли на пароме в Кеземарке при переправе из Восточной Пруссии).

Этот мотив отсылает к монологу Ивана Карамазова из «Братьев Карамазовых» Ф. М. Достоевского. В этом монологе упоминаются «слёзки ребёночка к „боженьке“»<sup>85</sup>. Неслучайно и Ф. М. Достоевский, и переводчик Грасса С. Л. Фридлянд используют слово «боженька». Отношение Оскара к отцам напоминает противоречивые чувства братьев Карамазовых к отцу. Любопытно, что М. М. Бахтин в своих дневниках указывал на то, что этот роман генетически восходит к «Симплициссимусу» Г. Гриммельсгаузена с его ключевой темой исповеди святого грешника. Именно «Симплициссимус» стал основным прототипом и для Гюнтера Грасса. Влияние Достоевского в романе подтверждается и тем, что Грасс называет одного из героев Раскольниковым. Есть сходства между Оскаром и героем «Записок из подполья» Достоевского.

В лихорадочном бреде Оскара Бог далее предстает то в виде Гете, то в виде Распутина, и оба воспринимаются им как жестокие: один – своим равнодушным олимпийским спокойствием, другой – своей издевательской ухмылкой. Оскар ощущает себя в одном ряду с погибшими детьми, и он репрезентирует их как слой населения, особенно беззащитный в эпоху нацизма и войны.

Грассовское описание Бога в некоторой степени напоминает ветхозаветного Яхве, на трикстерские черты которого указывал К.-Г. Юнг

---

<sup>84</sup> Ibid. С. 509.

<sup>85</sup> Достоевский Ф. М. Братья Карамазовы // Собр. соч. в 10 т. Т. 9. М.: Гослитиздат, 1958. С. 304.

(капризность, властность, способность принимать различные воплощения, непостижимость в непостоянстве и прихотях).

Оскар также находит сакральное в непристойном: в сидении под юбками своей бабушки, в желании барабанить над гробом матери, в гиперсексуальности (эпизоды с Марией, Линой Грефф, Розвитой, сестрой Доротеей) и даже в обожествлении заспиртованного пальца, отрубленного от мертвого тела сестры Доротей.

Оскар так описывает свое наслаждение от сидения под юбками бабушки: «...под юбками у моей бабушки всегда стояло лето»<sup>86</sup>. Там Оскар возвращался к первоистокам, окунался в «золотой век», находил *axis mundi* – центр мира.

Мифологическое пространство под юбками бабушки отвечает как минимум трем признакам мифологемы *axis mundi*<sup>87</sup>. Во-первых, это место, где произошло творение мира, по крайней мере, вселенной Оскара. Во-вторых, сидя под юбками, Оскар чувствует связь с «высшим существом» («там рядом с Оскаром восседал Господь»<sup>88</sup>). В-третьих, это пространство бурных изменений («Там воедино сливались потоки...»<sup>89</sup>).

Таким образом, протагонист романа соответствует всем основным традиционным представлениям о трикстере и обладает всеми его чертами.

## **2.2. Барабан и пение как источники трюков**

Трюки протагониста связаны с его магическим оружием – барабаном и голосом. С одной стороны, они защищают его от агрессии нацистов, с другой – помогают Оскару служить режиму во фронтовом театре при войсках пропаганды (в реалистическом пласте романа само вступление Оскара во фронтовой театр может быть объяснено психологически как стокгольмский синдром – идентификация с агрессором, бессознательное отождествление с теми, кто угрожает его безопасности).

---

<sup>86</sup> Грасс Г. Ibid. С. 154.

<sup>87</sup> Lawrence E. S. *Axis Mundi* // *Encyclopedia of Religion*. Detroit: Macmillan Ref. USA, 2005. Vol. 2. P. 712.

<sup>88</sup> Грасс Г. Ibid.

<sup>89</sup> Ibid.

Барабан имеет важное символическое значение для всей европейской и особенно для немецкой культуры. Так, барабан упоминается в германо-скандинавской мифологии. Бог-трикстер Локи во время перебранки с богами в «Старшей Эдде» обвиняет Одина в том, что тот бил в барабан во время колдовских обрядов. Уже тогда барабан был связан с сакральным и волшебным. В других мифологиях барабан нередко становился инструментом трикстеров (например, западноафриканского Ого-Йуругу) и даровал им гипнотическую силу. Неудивительно, что Грасс выбрал именно этот музыкальный инструмент для своего романа, проникнутого духом магического реализма, и окружил барабан мистическим ореолом.

Барабан отсылает к творчеству Ф. Рабле, Г. Гриммельсгаузена, Б. Брехта, Г. Гейне, Ф. Ницше, немецких экспрессионистов, сказке «Барабанщик» братьев Гримм, герой которой обхитрил великана с помощью своего барабана. Симплициссимус был барабанщиком во время войны, как и Оскар.

Барабан проходит красной нитью через творчество Гейне, символизируя движение вперед, изменения, пробуждение сознания. В стихотворении Гейне «Возьми барабан» гражданская активность и полнота земной жизни противопоставляются высокопарной «книжной мудрости». Вести людей за собой, пробуждать «тревогой спящих от сна» – вот подлинное предназначение поэта и художника, «смысл философии всей»<sup>90</sup>. Эта ироничная, дерзкая и в то же время глубокая позиция, безусловно, близка Гюнтеру Грассу и его герою Оскару. В романе Грасса также угадывается влияние «Путевых картин» Гейне. Прообразом Оскара мог быть герой Ле Гран, который тоже использовал барабан как средство коммуникации и выбивал на нем марши.

Барабан играет важную роль в пьесах Б. Брехта «Барабаны в ночи» и «Матушка Кураж». Дочь Кураж с помощью барабанного боя спасает жителей

---

<sup>90</sup> Гейне. Барабанщик // Мастера русского стихотворного перевода. Л.: Сов. писатель, 1968. Т. 1. С. 433.

города от гибели. Оскар также применяет барабан для спасения окружающих (например, Велуна).

Привязанность «вечного трехлетки» к детской игрушке доходит до одержимости (барабан – порой единственное, что примиряет героя с абсурдной действительностью). В реалистическом пласте романа заикленность героя на барабанной игре – проявление ограниченного поведения, являющегося признаком аутизма.

Барабан – центральный символ романа. Слово «барабан» встречается в произведении более 660 раз и аккумулирует около 30 смыслов. Музыкальный инструмент объединяет шаманские, милитаристские, сексуальные, патриотические (бело-красные цвета, как на флаге Польши) и иные коннотации<sup>91</sup>.

Барабан – мнемонический инструмент, поэтому в романе он становится накопителем и передатчиком информации. Мнемоническая функция барабана реализуется и в эпизодах с музыкальным турне Оскара. Барабанные концерты Оскара возвращали людям память и способность плакать.

Грасс с помощью этих эпизодов призывал немцев не забывать об ужасах нацизма, вдумчиво преодолевать тоталитарное прошлое (*Vergangenheitsbewältigung*) и, возможно, критически пересматривать его в духе исторического ревизионизма вместо безответственного и опасного вытеснения травмы в бессознательное.

С давних времен барабан также символизирует милитаризм и агрессию, что также находит отражение в романе<sup>92</sup>. Образ барабанщика Оскара – пародия на Адольфа Гитлера, который провозглашал себя «барабанщиком нации» и тем самым эстетизировал политику и войну.

С помощью игры на барабане Оскар также превращает политику в эстетику, но с целью деидеологизации. Он преобразует пафосную нацистскую

---

<sup>91</sup> Кузнецов А. С. Символизм жестяного барабана в одноименном романе Г. Грасса // Материалы XX открытой конф. студентов-филологов, 17–21 апреля 2017 года. СПб.: СПбГУ, 2018. С. 173-178.

<sup>92</sup> Balduf A. Die Darstellung von Geschichte in Günter Grass' Roman Die Blechtrommel. München: GRIN Verlag, 2007. S. 39-40.

манифестацию в легкий и веселый танец. Маршевая музыка сменяется сначала плавным вальсом, а затем зажигательным чарльстоном «Джимми-тигр»: тело приобретает пластичность, становится гротескным.

Барабанщики из оркестра подхватили ритм Оскара, и все горожане затанцевали на площади, будто за гипнотизированные магией Оскара. Это не деструкция, а постмодернистская деконструкция – деструкция с последующей реконструкцией, «подрыв» через обыгрывание скрытых противоречий. Грасс продемонстрировал иррациональность нацизма, но лишил его таинственного ореола и демонической привлекательности, частично характерного, например, для «Доктора Фаустуса» Т. Манна, несмотря на антивоенный характер романа. Тем самым Грасс демифологизировал нацизм.

Во Фригии барабан использовался в культе Великой Матери. Бабка Оскара – Анна Бронски – предстает в романе воплощением архетипа Великой Матери, восточноевропейской богини плодородия, Матери Картофеля. Неслучайно в начале романа Анна Бронски жарит на костре картофель, сидя на картофельном поле. Оскар, восхищаясь масштабом личности своей бабки, сравнивает ее с горой. Это сопоставление может намекать на древнекитайский миф, в соответствии с которым Барабан (в данном случае сам Оскар, идентифицирующий себя с барабаном) родился от Горы-Колокол<sup>93</sup>. Такое предположение может показаться странным, однако известно, что Грасс интересовался классической китайской культурой: например, он позитивно отзывался о романе *Kin Ping Meh (1610)*<sup>94</sup>.

В античности барабан символизировал оргии. Это значение сохранилось и в эпоху Возрождения, когда слово «барабанщик» иногда использовалось во Франции как синоним слова «любовник». Рабле трижды употребляет слово «барабан» в эротическом смысле. Грасс вслед за Рабле также использует барабан в сексуальном контексте, в том числе четыре раза как замену полового органа.

---

<sup>93</sup> Каталог гор и морей (Шань Хай Цзин). М.: Наука, 1977. С. 41.

<sup>94</sup> Grass G. Nicht nur in eigener Sache // Ibid. S. 364.

В жизни Оскара барабан связан с оргиастичностью (слово «оргия» в романе встречается шесть раз и каждый раз в контексте барабанной игры). Например, Оскар вспоминал о «распутинских оргиях»<sup>95</sup>, лицезрел оргии на карнавале и в Луковом погребке. Барабан позволял ему «нисходить к матерям и одновременно устраивать оргии»<sup>96</sup>. Под матерями имеются в виду не только Агнес и наставница Гретхен Шефлер, но и мистические Матери из «Фауста» Гете (пародийная аллюзия).

«Фаллос – двойник и „альтер эго“ Трикстера»<sup>97</sup>, – настаивал религиовед Карл Кереньи. Два двойника Оскара – фаллос и барабан – объединены по смыслу через барабанные палочки (фаллические символы, по З. Фрейду).

В эпизоде с Гербертом Тручински Оскар впервые заявляет, что барабанные палочки еще с третьего дня рождения «сулили» герою «органы размножения»<sup>98</sup>. Затем метафора «третьей барабанной палочки»<sup>99</sup> используется в эпизоде лишения невинности с Марией. Далее Оскар использует эту метафору-эвфемизм, когда его обучает искусству любви жена зеленщика Лина Грефф.

Герой никогда не чувствовал стыда перед обнажением, так как гордится своим мужским достоинством. Художницы неслучайно больше всего внимания в изображении обнаженной натуры Оскара уделили гениталиям, показав их как буйное цветение природы (отсылка к античному фаллическому богу Приапу, связанному с культурами плодородия и считавшемуся защитником посевов<sup>100</sup>).

Оскар общается со своим детородным органом, называя его сатаной и призывая к любовным играм с сестрой Доротеей<sup>101</sup>. Диалог со своим фаллосом и призыв его к амурным делам – традиционный трикстерский мотив.

---

<sup>95</sup> Ibid. С.112.

<sup>96</sup> Ibid. С.116.

<sup>97</sup> Кереньи К. Ibid. С. 255.

<sup>98</sup> Грасс Г. Ibid. С. 219.

<sup>99</sup> Ibid. С. 342.

<sup>100</sup> Буров А. С. Приап и его восприятие в римском обществе (по Carmina Priarea) // Проблемы истории, филологии, культуры. V, 1998. С. 95-101.

<sup>101</sup> Грасс Г. Ibid. С. 638.

Однако Оскар потерпел фиаско в отношениях с сестрой Доротеей. Подобные неудачи в любовных авантюрах характерны и для архаических трикстеров (например, для Ворона)<sup>102</sup>. Поэтому Оскар отзывается о своем детородном органе и как о «капризном символе бессилия»<sup>103</sup>, что говорит о его амбивалентности и в сексуальной сфере.

Наконец, на символическом уровне барабан означает для Оскара материнскую утробу, о возвращении в которую он всю жизнь мечтал. С этим связана его любовь сидеть под юбками, в шкафу, под столом, под трибунами и в других укрытиях и даже его добровольное заточение в психиатрической лечебнице (некоторые исследователи считают, что страх героя перед открытыми местами и любовь к клаустрофибическим пространствам связаны с его причастностью к миру зла), в опасном и жестоком мире барабан дает герою чувство безопасности, защищенности, гармонии.

Способность Оскара уничтожать стекло пением (*zersingen*) отсылает к Хрустальной ночи – серии антиеврейских погромов в нацистской Германии в ноябре 1938 года, когда улицы покрылись осколками стекла из разбитых окон еврейских магазинов и синагог. Вместе с тем магический голос Оскара, репрезентирующего преследуемых нацистским режимом инакомыслящих, физически неполноценных, психически нездоровых людей, всяческих социальных аутсайдеров и маргиналов (*Untermenschen* – недочеловеки), как бы символически возвращает право голоса тем, кто был лишен его в нацистском государстве.

Кроме того, разрушительный голос – это пародия на громкие и агрессивные по своей подаче публичные речи Гитлера.

Голос Оскара – это также пародийная отсылка к библейскому выражению «глас вопиющего в пустыне». Оскар уподобляется пророку, чьи иносказательные предсказания о грядущей с приходом нацистов эпохе насилия остались проигнорированными.

---

<sup>102</sup> Мелетинский Е. М. О литературных архетипах. Ibid. С. 43.

<sup>103</sup> Ibid. С. 110.

Наконец, голос неоднократно использовался трикстерами для гипноза, манипуляции, зла: вспомним хотя бы коварных сладкоголосых Сирен и дагомейского трикстера, управлявшего людьми своим пением.

Еще одна возможная трактовка – интерпретация крика Оскара как отсылки к плачу Банши из ирландского фольклора. Эти духи оплакивали смерть членов рода своими пронзительными стонами<sup>104</sup>. Оскар мог оплакивать своим криком умерших родителей.

Деструктивный голос Оскара также может быть отсылкой к картине Эдварда Мунка «Крик», ставшей культовой эмблемой отчуждения в XX веке и одной из художественных вершин экспрессионистской живописи. Гюнтер Грасс прошел школу экспрессионизма в Академии художеств и пародийно описывал манеру экспрессионистов в сценах, где Оскар работал натурщиком для художников. Экспрессионизм глубоко повлиял на его живопись и поэзию, что отмечал и поэт Андрей Вознесенский, а также на прозу<sup>105</sup>.

Пение и барабанная игра Оскара выражают его протест против танатализации (от имени древнегреческого бога смерти Танатоса). Согласно философу М. Эпштейну, танатализация социума проявляется «в его милитаризации, культе силы...»<sup>106</sup>. В случае с нацистской Германией это также милитаризм и антисемитизм немцев, которые К. Юнг объяснял одержимостью расовым архетипом Вотана.

Танатализация связана с тем, что во главе государства стояла патологическая личность, своей политикой навязывавшая немцам авторитарный характер и различные виды психологического «бегства от свободы» (садизм, мазохизм, конформизм). Эрих Фромм рассматривает злокачественную агрессию Гитлера как клинический случай некрофилии, которую понимает как «страстную тягу ко всему мертвому»<sup>107</sup>.

---

<sup>104</sup> Мифология Британских островов: энциклопедия. СПб.: Terra Fantastica, 2004. С. 496-497.

<sup>105</sup> Энциклопедический словарь экспрессионизма. М.: ИМЛИ РАН, 2008. С. 406.

<sup>106</sup> Эпштейн М. Танатализация. URL: <https://snob.ru/profile/27356/blog/91990> (дата обращения: 10.12.2019).

<sup>107</sup> Фромм Э. Анатомия человеческой деструктивности. М.: АСТ, 2014. С. 225.

Грасс описывает танатализацию общества через детали. Например, Оскар видит, как голубоглазый немецкий мальчик Лотар яростно бил Стефана Бронски за то, что тот «полячишка», и шипел, как зверь. Вспомним также жестокие забавы сверстников маленького Оскара. Проникновение агрессии в мир детей (агрессия к «чужому», становящемуся врагом из-за своей национальной, внешней, культурной инаковости) – следствие пропаганды, легшей в основу национальной системы воспитания и образования. Так, антиеврейская пропаганда начиналась с детского сада и стала обязательной темой всех школьных предметов.

Разбитые криком Оскара стекла символизируют протест: в случае с оперным театром в Данциге – против политизированного нацистского искусства, в случае с витринами магазинов – против экономики Третьего рейха, в случае с очками учительницы – против идеологизированной системы образования, в случае с часами – против всей своей жестокой эпохи.

### **2.3. Демоническое и героическое в трикстере**

Карл Густав Юнг обоснованно характеризует трикстера как «предшественника спасителя»<sup>108</sup>. На связь Оскара с Творцом указывает уже его имя, которое в переводе с древнескандинавского языка означает «божественный».

В мифах о сотворении мира трикстер нередко выступает братом-близнецом культурного героя. Оскар пародирует эту традицию, обращаясь к скульптуре младенца Христа в церкви как к брату: «двойняшка! Однойцевый близнец!»<sup>109</sup>. Оскар навешивает на скульптуру барабан, вкладывает в руки Иисуса барабанные палочки и ждет чуда, но первоначально ничего не происходит. По-видимому, имеется в виду, что, если Бог не являет чудо, значит, чудо должен явить его близнец – человек, созданный по образу и подобию Бога.

---

<sup>108</sup> Юнг К. Г. О психологии образа Трикстера // Ibid. С. 277.

<sup>109</sup> Грасс Г. Ibid. С. 173.

Вторая попытка Оскара увенчалась успехом. Христос не только виртуозно сыграл на барабане, но и обратился к Оскару с посланием: «Ты, Оскар, камень, и на сем камне я создам Церковь»<sup>110</sup>. Оскар сначала отверг, а затем принял призыв Спасителя следовать за ним. Впрочем, мотив игры статуи некоторые исследователи интерпретируют как всего лишь воображаемое торжество антихриста над Христом.

В судьбе Оскара пародийно воспроизводятся основные моменты и этапы жизни Христа. Мать Оскара и его мачеха Мария имеют черты Девы Марии и Марии Магдалины; имя бабки Оскара Анна – отсылка к матери Девы Марии; чистильщики напоминают апостолов; возраст Оскара близок к возрасту, в котором казнили Иисуса.

После войны герой, уже будучи горбуном, позирует в роли Иисуса (авангардное прочтение). Перед арестом герой представляется полицейским как Христос, а затем в день своего 30-летия вновь возвращается к мысли о необходимости искать учеников, подобно Христу.

Амбивалентность и многослойность романа Г. Грасса приводит к полярным трактовкам главного и других персонажей. С одной стороны, многое говорит в пользу того, что Оскар – демон, заключивший сделку с дьяволом: отказ от изгнания в себе дьявола во время крестин (этот момент интерпретируется многими как фаустианский мотив – получение от дьявола сверхъестественных сил в обмен на душу), «черная месса» с бандой школьников-воров; причастность Оскара к смерти родителей, дяди и Розвита; подталкивание сограждан к воровству, неоднократное общение с дьяволом. Сатана просыпается в Оскаре в момент крещения, зло и дьявольское начало в Оскаре видят Розвита и Бебра, Сатаной называет Оскара Витлар (о превращении трикстера в дьявола в христианском прочтении писал религиовед К. Кереньи).

---

<sup>110</sup> Ibid. С. 441.

«Черная месса» – это очевидная пародия на сатанистский обряд. Не исключена в этой сцене и пародия на средневековые европейские карнавальные церемонии и празднества, в ходе которых даже священнослужители нередко устраивали кощунственные непотребства («праздник дураков» с непристойными песнями и плясками, игра в кости в церкви, ослиные процессии и прочие традиции, которые были укоренены в церковной жизни и не запрещались вплоть до XVI века).

Безусловно, в Оскаре есть черты антихриста и дьявола – «обезьяны Бога» (искушает людей чудесами и возможностью легкой наживы, выдает себя за Христа, отвергает Слово и заменяет его криком), но в этой интерпретации также не все логично. Например, не очень понятно, зачем призванному совращать людей с истинного пути лжепророку добровольно заточать себя в психиатрической лечебнице, где его возможности для обращения людей в свою веру и творения зла крайне ограничены. Не менее странным в такой трактовке представляется, что антихрист боится Черной кухарки из детской считалки.

С другой стороны, в романе дьявол не маркируется как исключительно негативное начало: «Бог и дьявол в нем – это компаньоны»<sup>111</sup>. Та же идея возникает в романе «Собачьи годы»: Творец и сатана описываются там как одноклассники и соратники в деле создания мира.

К художественной манере Грасса в «Жестяном барабане» отчасти применима характеристика Е. М. Мелетинского по отношению к «Улиссу» Джойса, также связанному с модернистским переосмыслением мифов: совмещение в одном лице противоположных по смыслу мифологических образов демонстрирует «иронический характер всех этих отождествлений, <...> идею их глубинного единства»<sup>112</sup>. Идеи тождества противоположностей, соработничества Бога и дьявола Грасс мог подчеркнуть из «Фауста» Гёте (в «Прологе на небе» заметна симпатия между Богом и Мефистофелем, они

---

<sup>111</sup> Neuhaus V. Günter Grass. Stuttgart: Metzler Verl., 1992. S. 95.

<sup>112</sup> Мелетинский Е. М. От мифа к литературе. Ibid. С. 133.

описываются как соработники), Гёте, в свою очередь, заимствовал эту метафизику у Д. Бруно, Я. Беме, Сведенборга<sup>113</sup>. В неомифологическом прочтении романа истоком такого видения может быть как раз обращение Грасса к архаичным мифам о трикстере, в которых хитрость и мудрость, глупость и ум, добро и зло еще не были окончательно расчленены и пребывали в синкретическом единстве.

Однако нужно сделать необходимые оговорки. В классической интерпретации дьявол – стопроцентно негативный персонаж. Однако про Оскара так сказать нельзя. Сложно согласиться с литературоведами, преувеличивающими демонизм и inferнальность Оскара. Представляются односторонними заявления, что герой – безжалостный монстр, «абсолютное зло».

На наш взгляд, такая интерпретация – отчасти упрощение, отчасти преувеличение. В большинстве классических текстов трикстер не бывает исключительно злым, это светотеневой персонаж.

Схожей позиции придерживается и сам Грасс: в Нобелевской лекции он противопоставляет своих трикстеров таким современным культурным героям, как Рэмбо и Джеймс Бонд, но при этом подчеркивает, что совсем не обязательно, что противоположность или соперник этих положительных персонажей будет отрицательным героем<sup>114</sup>.

Оскар Мацерат не раз проявляет уважение, любовь и сочувствие как к родным: бабке Анне Коляйчек, матери, Яну Бронски, так и к посторонним: Бебре, Маркусу, Греффу, Бруно, Герберту Тручински и другим.

Протагонист – не столько демоническая, сколько трагикомическая фигура. Герой проходит путь от вероломства к осознанию ценности семьи и к ее сакрализации.

Принятие Оскаром на себя вины за убийство Доротеи, которое он не совершал, – это свидетельство раскаяния Оскара в грехах его юности. Это

---

<sup>113</sup> Элиаде М. Мефистофель и андрогин. СПб.: «Алстейя», 1998. С. 126.

<sup>114</sup> Грасс Г. Продолжение следует... // Ibid. С. 524.

ответственный подход зрелого человека, готового понести наказание за дурные поступки. Вместе с тем в символическом плане Оскар таким образом выступает козлом отпущения грехов всей нации, присягнувшей Третьему рейху.

Эволюция от трикстера к культурному герою в самоидентификации Оскара также может объясняться шизофренией: большинство больных этим заболеванием, несмотря на многие черты трикстера, на той или иной стадии болезни стремятся «отождествляться с могущественными позитивными образами»<sup>115</sup>.

Оскар ощущает горькую абсурдность бытия (вероятно, пародия на экзистенциализм) уже в первые минуты после появления на свет. Он задумывается о трагизме своей жизни, когда вспоминает, как шел за Лео Дурачком на кладбище в Заспе, где был убит его предполагаемый отец Ян Бронски.

В главе «Вера, надежда, любовь» Оскар смотрит на мир еще более трагически: в смерти продавца детских игрушек Маркуса он видит попытку «вместе с ним изгнать из мира все игрушки»<sup>116</sup>. Исчезновение игрушки описывается как катастрофа. По сути, символический смысл этого в изгнании игры как таковой, а с ней и беззаботного детства, свободы, творчества. В конечном счете речь идет о разрушении всей культуры.

Метатеза (отождествление) культурного героя и трикстера – распространенный мотив в мировой культуре. Классические трикстеры всегда вольно или невольно выполняли роль культурных героев: например, Меркурий создал лиру, Вакджункага – овощи, Локи – рыболовную сеть. Оскар так же выступает в качестве культурного героя при смене эпох (Веймарская республика, Третий рейх, послевоенный бидермайер) и мировоззренческих парадигм (модерн, постмодерн), победителя хаоса, врачавателя.

---

<sup>115</sup> Зайцева-Пушкаш И. А. Шизофрения: опыт юнгианского анализа. Клинико-историогенетический метод исследования. М.: Видар-М, 2010. С. 278.

<sup>116</sup> Грасс Г. Жестяной барабан. Ibid. С. 252.

Например, Оскар спасает своей барабанной игрой Виктора Велуна, ранее работавшего на Польской почте Данцига разносчиком денежных переводов, от расстрела экс-солдатами Третьего рейха, желающими завершить выполнение приказа многолетней давности. С помощью этого абсурдного гротеска в духе Ф. Кафки Грасс показывает, что многие преступники и палачи нацистского режима затаились, адаптировались к новому политическому строю, но не изменились внутренне.

В финале романа некоторые исследователи видят фиаско Оскара как художника и превращение его в конформиста, связывая это с его коммерческим успехом. Это мнение может быть оспорено: герой не теряет магической силы барабанов, реализует себя как свободного и критичного художника в мемуарах. Он выбирает бытие, а не обладание, ему тягостен культ, который СМИ сделали из него, он осознаёт тщету успеха и богатства и смеётся над желанием Витлара прославиться. Как и многие трикстеры, он не нашёл счастья в любви, но обрёл настоящих друзей и осознал ценность семьи. Так герой вступил на путь самостановления, сделал шаг от индивидуализма к индивидуации, от асоциальности к ответственности, от инфантилизма к зрелости.

Оскар – модификация не только различных трикстеров-барабанщиков, но и культурных героев-музыкантов. Его образ можно считать своеобразной постмодернистской, отчасти пародийной версией Орфея. Орфей – легендарный древнегреческий певец и музыкант, игравший на лире, символизирующий музыку, поэзию и искусство в целом. Его пение приручало диких животных, приводило в движение растения и камни, очаровало даже богов подземного мира – Аида и его жену Персефону.

Оскара и Орфея объединяют магический вокал и способность гипнотизировать окружающих игрой на музыкальном инструменте. Кроме того, они оба так или иначе играли роль психопомпа – проводника душ умерших в мир мертвых и обратно (Оскар как виновник смертей близких, провожающий их души на похоронах, Орфей – в своей попытке вывести душу

Эвридики из царства умерших). Оба связаны с мотивом безумия (согласно мифу, Орфей сошел с ума после того, как второй раз потерял возлюбленную), с Христом (в раннехристианском искусстве Орфей отождествляется с ним), оба пострадали от разгула дионисийских страстей (Оскар потерял близких, Орфея растерзали неистовые вакханки).

«Рачленение» Орфея стало метафорой постмодернистского искусства. Эта метафора отражает распад личности в литературе эпохи постмодерна и применима к шизофреническому расщеплению сознания Оскара.

Таким образом, в сложносоставном образе Оскара переплетаются христологические составляющие и демонизм, однако и то, и другое подчинено его трикстерской природе.

#### **2.4. Интертекстуальные игры трикстера**

Протагонист неоднократно ставит себя в один ряд с трикстерами из истории мировой культуры (Мальчик-с-пальчик, Распутин, Меркурий, Дионис, Йорик, Гамлет, крысолов, Ворон, Одиссей). Так генерируются интертекстуальные связи романа с другими произведениями.

В воскресенье перед Рождеством мать сводила маленького Оскара в городской театр на представление рождественской сказки о Мальчике-с-пальчик. Оскар чувствует свое сходство с героем сказок о приключениях мальчика величиной с мизинец. В версии Шарля Перро мальчик обманывает людоеда, в версии братьев Гримм – волка. В обеих версиях герой не раз с помощью находчивости и смекалки находит способ спастись от гибели.

Оскар описывает персонажа сказки как «активного, забавного героя»<sup>117</sup>, который проказничает и заманивает волка в свой дом. Пройдя множество испытаний, мальчик возвращается к родителям. Действие спектакля растрогало как протагониста, так и его мать. После похода в театр она не раз называла его Мальчиком-с-пальчик.

---

<sup>117</sup> Ibid. С.133

Оскара сближают с героем сказки не только карликовый рост, но и хитрость, проказы, любовь к различным укрытиям (обостренное проявление инстинкта самосохранения в условиях постоянной подверженности опасностям), связь с ворами (Мальчик-с-пальчик предлагал ворами помощь в кражах, Оскар участвовал в воровстве с Гербертом Тручински и чистильщиками). Немаловажен и сделанный Оскаром акцент на голосе мальчика: для обеих персонажей это важный инструмент, с помощью которого они заявляют о своих правах, это источник их трюков и манипуляций над антагонистами.

Оскар неоднократно ассоциирует себя с Распутиным. Образ Распутина в романе проникнут иронией и порой обретает зловещие оттенки. С ним связываются колдовство, безумие, хаос, вокруг него «группируются экстремисты»<sup>118</sup>. На трикстерство Распутина указывают умение исцелять, манипуляции царской семьей, сочетание внешней набожности со скандальным образом жизни, гиперсексуальность и загадочная смерть, о которой вспоминает в романе Оскар.

Несколько раз протагонист заявляет, что «отмечен печатью» древнеримского бога торговли, дорог, воровства и магии Меркурия и что именно этот трикстер даровал ему критический настрой, скептицизм и находчивость. В гомеровском гимне Гермесу (древнегреческий аналог Меркурия) подчеркивается, что воспеваемый бог – ребенок. Это отсутствие значительных внешних физических изменений также сближает Оскара с Меркурием.

Кроме того, олимпиец в первый же день своего рождения проявил как трикстерскую, так и культурустроительную сущность: украл коров Аполлона и изобрел лиру, поэтому он выступает еще и символом музыканта, художника в широком смысле. Это также близко барабанщику Оскару.

---

<sup>118</sup> Ibid. С. 509.

Гермес – единственный среди олимпийцев, чей культ связан с почитанием фаллических столбов «herm» (герма). Фалличность – неотъемлемый атрибут и Оскара.

Наконец, именно Гермес, по Юнгу, привносит в олимпийский порядок случайность – особенность первобытного хаоса, воссоздаваемого и протагонистом романа.

Один раз протагонист с иронией ссылается на Меркурия, не называя его напрямую. Когда Оскар вырезает голосом дыры в витринах, тем самым подталкивая прохожих к кражам, он одновременно чувствует себя искусителем и «маленьким полубогом воров»<sup>119</sup>. Через эти эпизоды Грасс показывает психологическую готовность обывателей к правонарушениям и преступлениям, их моральную нечистоплотность, которая стала одной из причин прихода нацистов к власти.

Дважды Оскар сравнивает себя с крысоловом – трикстером из немецкого средневекового фольклора и многочисленных литературных переработок, который увел за собой всех детей Гаммельна с помощью игры на дудке. Подобно крысолову, Оскар с помощью игры на барабане вводит в транс посетителей бара «Луковый погребок». Выбиваемые барабанной дробью детские песни вызывают у них слезы, при этом гости бара платят за то, чтобы поплакать (трагикомический гротеск, обнажающий душевное очерствение и опустошенность людей после войны).

Трижды герой называет себя Йориком (шут, упомянутый в «Гамлете» Шекспира). После войны Оскар наряжается шутом и посещает карнавал, который неделю подряд праздновали в подвалах Академии художеств. Наряд вызывает у сына героя Курта смех и приступ кашля (это тот самый смех, который, по Грассу, застревает в горле). В этом сочетании здоровья и болезненности заключен скрытый трагикомизм, который подчеркивается и словами Оскара о том, что герой не чувствовал себя счастливым.

---

<sup>119</sup> Ibid. С. 160.

Когда герой смотрится в зеркало с трещиной, вызванной войной (символ надтреснутости бытия героя, скрытого трагизма эпохи), он тихо задает себе риторический вопрос: «...но где сыщется такой король, над которым ты бы мог подшутить?»<sup>120</sup>. С одной стороны, так Оскар критикует правление первого федерального канцлера ФРГ К. Аденауэра (1949 – 1963). С другой стороны, в эпизоде поднимается вопрос о символической взаимосвязи бытия шута и короля в древности и в Средневековье. По словам О. М. Фрейденберг, шуты обновляли жизнь своих хозяев с помощью брани-насмешки, а на римских сатурналиях заменяли своего хозяина в смерти – умерщвлялись ради продления их жизни<sup>121</sup>.

Таким образом, без авторитарной фигуры правителя, в данном случае Гитлера, которому Оскар фактически служил во фронтовом театре, протагонист чувствует ненужность и не востребованность своего шутства.

Кроме того, Оскар сначала отрицает свои сходства с хитроумным героем-трикстером Одиссеем, а затем позирует художнику Раскольникову (аллюзия на «Преступление и наказание» Ф. М. Достоевского иронически встраивается в тему психологической травмы нацизма) в качестве Одиссея, который привозит «в подарок» Пенелопе свой горб.

Горб Оскара также отсылает к другим известным трикстерам: Крошке Цахесу из сказочной повести Э. Т. А. Гофмана, горбуну Квазимодо из романа «Собор Парижской Богоматери» В. Гюго, герою североамериканских мифов Вакджункаге, который носил свой длинный детородный орган в коробе на спине.

Оскар сходен с Цахесом не только обликом, но и поведением: он тоже коварен и капризен. Но если Цахес – ничтожество, все его достоинства – иллюзия, то Оскар, несомненно, умен.

---

<sup>120</sup> Ibid.

<sup>121</sup> Фрейденберг О. М. Поэтика и история литературы. М.: Лабиринт, 1997. С. 215.

## 2.5. Фобия трикстера: образ Черной кухарки

В финале романа Оскар готов столкнуться с Черной кухаркой из детской считалки («...отныне и впредь будет выходить мне навстречу»<sup>122</sup>). Большую часть жизни Оскар не боялся ее. Страх перед ней возник только во время побега от полиции. С тех пор она принимала разные обличия, в том числе и облик Гете, чье олимпийское спокойствие пугало Оскара.

Во-первых, считалка о Черной кухарке поднимает тему вины, она заканчивается словами: «Я считаю всех подряд, кто сильнее виноват!»<sup>123</sup>. Таким образом, Черная Кухарка – символ вины, искаженно, превратно понятой современниками Грасса (согласно логике детской игры, кухарка ловит того, кто плохо спрятался; Грасс как бы подчеркивает, что после войны многие последователи нацизма следовали той же логике: достаточно затаиться, чтобы перестать быть совинновым). Черная Кухарка становится олицетворением Страшного суда, экзистенциальной вины каждого человека, трагической вины всей немецкой нации и личной вины Оскара, груз которой он несет в виде горба. Это выражение национального стыда перед позорным расистским прошлым нацизма, в котором представители неарийских наций уничтожались как аморальные существа.

Если учитывать признание Грасса на склоне лет в его службе в СС и долю автобиографизма в романе (в доказательство можно привести много пересечений биографий автора и его героя-барабанщика: кашубские корни, занятия родителей торговлей, связь с Академией художеств и джазом, работа каменотесом; дядя Оскара, Ян Бронски, погиб на Польской почте, как и дядя писателя), Черная кухарка может олицетворять архетип Тени самого Гюнтера Грасса, его личную вину, преследующее по пятам темное прошлое и боль от сопричастности преступному режиму.

---

<sup>122</sup> Грасс Г. Ibid. С. 731.

<sup>123</sup> Ibid. С. 730.

Во-вторых, в неомифологическом плане Черная кухарка – «персонификация архетипа *vagina dentata*»<sup>124</sup> (зубастое лоно), древнескандинавская повелительница царства мертвых Хель (неслучайно одна половина её тела была иссиня-черной), древнеиндийская богиня смерти и разрушения Кали (с санскрита – «черная», отсюда и цвет ее кожи; Грассу принадлежит рисунок богини Кали с высунутым языком, то есть он интересовался индийской культурой), древнегреческая богиня магии, луны и всего таинственного Гекаты.

Образ Гекаты, как и образ Черной кухарки, связан с едой: культ богини чествовался трапезой (на перекрестках дорог выставлялись столы с едой – «обеда Гекаты»<sup>125</sup>). Впервые отсылка к Гекате возникает в романе, когда рыбак достает угрей из мертвой головы лошади, и от этого становится дурно матери Оскара. Лошадь – один из знаков Гекаты. Богиню изображали с тремя головами: собаки, лошади и льва. Неслучайно Агнес умирает вскоре после встречи со зловещим знаком темной богини.

Оскар также видит Черную кухарку в выдавшей банду чистильщиков полиции девушке Люции Реннванд. Имя Люция, означающее «излучающая свет», отсылает к имени падшего ангела Люцифера (с латинского – «светоносный»). Таким образом, Люция и Черная кухарка представляются посланницами дьявола или же самим дьяволом, например, мстящим Оскару за его стремление стать преемником Христа (суккубы – дьявол в женском облике). В видениях Оскара Люция искушает его прыгнуть с высокого трамплина вслед за другими чистильщиками. Оскар с трудом отказывается от прыжка, понимая, что он означает гибель. Люция в большей степени воплощает негативную Аниму героя, это своеобразная роковая женщина,

---

<sup>124</sup> Гладилин Н. В. «Женская версия» истории в романе Г. Грасса «Камбала». Знание. Понимание. Умение. М.: Моск. гуманитарный ун-т. № 2. 2009. С. 163-168.

<sup>125</sup> Фрейденберг О. М. Ibid. С. 62.

которая сулит герою несчастья, становится «демоном смерти»<sup>126</sup>. Образ Люции неслучайно связан с семантикой еды и кухни (поеданием колбасы).

Характерно, что у Люции треугольное лицо. По Юнгу, треугольник – это не только символ женского начала, но и знак Гекаты, которую Гесиод провозглашает в «Теогонии» могущественной повелительницей трех царств: земли, небес и моря (богиня заняла это положение во времена титанов и сохранила часть власти при Зевсе). Поэтому Геката изображалась стоящей на треугольной подставке с тремя лицами. В романе треугольник первоначально упоминается в сексуальном контексте, а затем связывается со страхом, болью, гибелью (любовный треугольник Агнес, Яна и Альфреда, приведший к самоубийству Агнес; волосатый треугольник Марии в начале ее романа с Оскаром и крах их романтических отношений в конце). Эрос неизбежно оборачивается в романе Танатосом.

Карл Юнг считал Гекату двойником Деметры, воплощающей, как и Анна Бронски, архетип матери. При этом Оскар называет Черную кухарку противоположностью Анны Бронски. Таким образом, Черная кухарка – негативный аспект матери (по Юнгу, негативная сторона архетипа матери связана со смертью).

Если трактовать Черную кухарку как Гекату и одно из обличий дьявола, мстящего Оскару, то кажется вполне закономерным, что именно собака во время прогулки на лугу принесла Оскару палец сестры Доротеи. Так, собака была священным животным Гекаты, ей в жертву приносили щенков, её также сопровождала свора псов с тремя головами (вспомним также Цербера – трёхглавого пса из древнегреческой мифологии, охраняющего вход в царство мертвых, отсюда неслучайно, что собака приносит Оскару часть мёртвого тела: она проводник между миром живых и мёртвых). С чёрной собачьей мордой вместо лица изображали античных богинь возмездия – Эриний (Фурий). Эринии преследовали за тяжкие проступки (например, Ореста за

---

<sup>126</sup> Franz M.-L. The Process of Individuation // Carl G. Jung. Man and his Symbols. N.Y.: Doubleday & Company Inc., Garden City, 1964. P. 177-188.

убийство матери) и ввергали преступников в безумие<sup>127</sup> (Оскар тоже считает себя виновным в смерти матери). Кроме того, именно в образе собаки (черного пуделя) является Фаусту трикстер Мефистофель. Наконец, не стоит забывать, что собака была любимым животным Гитлера (Грасс обыгрывает эту тему в романе «Собачьи годы»), а Оскар пародирует фюрера.

Принесенный собакой палец, в конечном итоге, стал уликой, приведшей Оскара в психиатрическую лечебницу и лишившей его внешней свободы, палец даже мог привести его в тюрьму в связи с убийством сестры Доротеи (в таком прочтении дьявол не только мстит Оскару, но и хочет сдержать попытки «нового Иисуса» к созиданию и преобразованию мира к лучшему).

Палец и фаллические символы – один из лейтмотивов романа: это пуповина, барабанные палочки, детородный орган Оскара, рубцы на спине его друга Герберта Тручински, угри, Мальчик-с-пальчик. Кроме того, сразу после того, как Христос призвал барабанщика следовать за ним, Оскар в порыве злости отломал палец у гипсовой статуи Спасителя. Таким образом, найденный на лугу палец сестры Доротеи, на который Оскар недаром вскоре начинает молиться, может быть как «перстом указующим» Всевышнего, призывающего продолжить его дело, так и «троянским конем» мстящего дьявола.

В-третьих, кухарка – это персонификация грозного, жестокого Бога. Оскар приписывает ему фразу: «...без меня вы не сможете стряпать»<sup>128</sup>. Тем самым универсум сравнивается с кухней, где Господь – шеф-повар, дарующий людям жизнь и смерть. При этом мотивы еды обретают ужасные, связанные со смертью коннотации, и доводятся до абсурда: небесный газовщик раздавал орехи и миндаль, а люди начали называть друг друга редисками и «откусили друг у друга редиску»<sup>129</sup>. В поэзии друга Г. Грасса П. Целана горечь миндаля – символ судьбы евреев, миндальный орех напоминает еврейские глаза;

---

<sup>127</sup> Мифы народов мира. М.: Сов. энцикл., 1991-92. В 2 т. Т. 2. С. 666-667.

<sup>128</sup> Грасс Г. Жестяной барабан. Ibid. С. 249.

<sup>129</sup> Грасс Г. Ibid. С. 250.

упоминание миндаля в контексте «небесного газовщика» – отсылка к геноцидцу евреев, к их гибели в концлагерях. Этот взгляд на Бога может происходить от близкой Грассу экспрессионистской традиции, в которой Бог иногда описывается авторами как несправедливо карающее начало.

В-четвертых, образ Черной кухарки может быть пародийной отсылкой к «Фаусту» Гёте, в котором черной кухней именовался рабочий кабинет алхимика, а также была описана сцена на кухне ведьмы<sup>130</sup>. Черная кухарка предстает в сознании Оскара в схожем демоническом облике и может интерпретироваться как пародия на Богоматерь Mater Gloriosa, выслушивающую кающихся грешниц в «Фаусте».

В-пятых, в реалистическом пласте романа страх Оскара перед Черной Кухаркой – это проявление мании преследования, являющейся паранойяльным симптомом шизофрении, фантомное воплощение меланхолии<sup>131</sup>.

Последняя фраза романа подчеркивает, что дети больше не поют страшную считалку. Победа Оскара над страхом перед Черной кухаркой может означать его покаяние в своих грехах, моральное взросление. Роман заканчивается надеждой на возрождение героя для новой жизни (пребывание в психиатрической лечебнице как символическая смерть, в том числе и в глазах общества): Оскара могут вскоре оправдать и выпустить из лечебницы, а значит, он может найти учеников и посвятить жизнь созиданию. Оскар второй раз задумывается о браке (это поиск позитивной Анимы, которая бы стала проводником к Самости).

## **2.6. Всеобщая трикстериада**

Как и в пикарескном романе, в «Жестяном барабане» плутовство главного героя не противопоставляется высокоморальности других персонажей. Роман пронизывает атмосфера «всеобщей трикстериады»<sup>132</sup>.

---

<sup>130</sup> Pollock Brodsky P. The Black Cook as Mater Gloriosa: Grass's "Faust" Parodies in "Die Blechtrommel" // Colloquia Germanica. Vol. 29. No. 3 (1996). P. 244.

<sup>131</sup> Rickels L. A. Die Blechtrommel zwischen Schelmen- und Bildungsroman // Hoffmeister G. Ibid. S. 130.

<sup>132</sup> Мелетинский Е. М. От мифа к литературе. Ibid. С. 114.

У Оскара трикстерская генеалогия. Свой «разрушительный дух» он унаследовал от деда Йозефа Коляйчека – поджигателя во имя Девы Марии (парадокс) и ловкого плута. Прячась от наказания, Коляйчек полностью мимикрировал под плотогона Вранку. Он даже перенял привычки погибшего Вранки. В момент опасности он сбежал и бесследно пропал.

Перед этим дед успел зачать мать протагониста Агнес. По версии Оскара, это случилось на поле, пока Коляйчек скрывался под юбками бабки Оскара от полицейских, которые тщательно обыскивали местность. В этом эпизоде заключён не лишённый пародийности намёк на иерогамию – сакральный брак, при котором распущенность на земле, чаще всего на распаханых полях, соответствует воссоединению божественной четы на небе. Здесь проявилась трикстерская гиперсексуальность Коляйчека, которая передалась и его дочери.

Агнес ненасытна в своих сексуальных желаниях (архетип гетеры, блудницы). Она годами изменяет мужу с Яном Бронски (в неомифологическом пласте романа его образ пародирует древнеримского бога Януса, его двуликость проявляется в сочетании ролей кузена и секретного любовника). Конфликт между неутолимимым сексуальным голодом и осознанием чувства вины приводит Агнес к сознательному самоубийству через одержимость поеданием рыбы.

Если учитывать, что рыба – символ Христа (греческое название рыбы Ichthys переводили как аббревиатуру, означающую «Сын Божий») и что Оскар именуется себя новым Христом, то становится ясно, что Агнес добровольно ушла из жизни из-за сына: из-за страданий, что он перестал расти, из-за сильного чувства вины за то, что его отклонение в развитии может быть расплатой за ее измену мужу и табуированный в обществе инцест, из-за страха, что ее второй ребенок от Яна Бронски родится таким же уродцем. Эта гипотеза подтверждается и словами Анны Бронски, что это Оскар своим барабаном свел Агнес в могилу (Оскар как медиатор между мирами выступил проводником её души в царство умерших).

Как уже было показано выше, бабка Оскара – персонификация архетипа Великой Матери, основной функцией которого является воспроизводство цивилизационного ресурса. При этом бабка не лишена трикстерских черт. Во-первых, она изобретательно укрыла преступника от полицейских и с легкостью обманула их в разговоре. Во-вторых, именно у неё Оскар учился хитрости и искусству искушения. Чтобы привлечь клиентов на рынке, где бабка продавала натуральные продукты, она выбрасывала старый кошелек на веревке в утоптаный снег тротуара. Покупатели проходили мимо, наклонялись за кошельком, пытались его схватить, в то время как бабка подтаскивала его к своему ящику и дружелюбно рекламировала товары.

С одной стороны, трикстер – зачастую одинокая маргинальная фигура, противопоставленная всему социуму. С другой стороны, в литературе трикстеров нередко сопровождают друзья. Хрестоматийные примеры – Пантагрюэль и Панург, Дон Кихот и Санчо Панса, Симплициссимус и Херцбрудер, Тиль Уленшпигель и Лемма Гудзак. Способность к настоящей дружбе показывает, что трикстеру не чуждо ничто человеческое.

Оскар дружит с другими трикстерами, которые выступают его двойниками и психологически дополняют героя: Беброй, Лео Дурачком, Витларом и Клеппом.

Лео Дурачок – обезумевший бывший ученик духовной семинарии. Это блаженный, видящий Бога. Он знал о всех похоронах и всегда сопровождал их на кладбище. Его выделяли из толпы черный сюртук, шляпа и белые перчатки.

В Лео соединяются черты трикстера, юродивого, шамана, посредника между мирами, психопомпа (проводника душ в царство умерших).

Герой постоянно невнятно бормотал, пускал слюни, танцевал, пел, вызывая у людей смущение, брезгливость, страх.

Образ Лео отсылает к феномену юродства. Юродство – одна из наиболее неординарных форм антиповедения в средневековой христианской культуре, родившаяся в Византии и получившая развитие на Руси и отчасти в Европе. Юродивый – человек, который «Христа ради» притворяется безумцем и

эпатирует других. Основные черты юродивых: парадоксализм, мистичность, совмещение несовместимого, игра, разрушение нормы, презрение к общественным приличиям, аскетизм, самоуничтожение. Их призвание – напоминать людям о неминуемом наказании за грехи, через шок обращать людей к добру. Некоторые исследователи справедливо отмечают типологическое сходство юродивых и шаманов. Их роднят боговдохновенность и лиминальное состояние.

Лео присуща речь юрода – крики, вопли, парадоксы («Вы Господа не видели? <...> Он прошел мимо...»<sup>133</sup>). Так проявляется мистическое видение мира, непонятное обыденному сознанию. Но основной способ общения Лео, как и юродов, – жесты. Grimасы, судороги, беспорядочные движения – телесная манифестация инаковости, показатель обладания невыразимым и тайным знанием. Своим антиповедением, странными поступками и жестами юродивый показывает, что мир культуры греховен, в гротескной форме критикует пороки людей, в том числе сильных мира сего.

Яркий образ юродивого в русской литературе изобразил Александр Пушкин. В трагедии «Борис Годунов» писатель запечатлел реальную историческую фигуру XVI века – псковского юродивого Николу Салоса. В произведении бояре называют Николку дураком, но именно он выносит страшный вердикт царю.

Схожая ситуация происходит и в романе «Жестяной барабан», когда Лео отворачивается от трубача и штурмовика Мейна на похоронах Герберта. Мейн стал единственным, кому Лео не стал жать руку в знак соболезнования. Более того, увидев Мейна, Лео убежал с громким криком. Лео опознал в Маркусе склонного к насилию штурмовика-антисемита, убившего своих котов и прогнавшего еврея с кладбища. Присутствующие не изменили отношения к Мейну, но он смутился и почувствовал себя одиноким изгоем. Юродивый

---

<sup>133</sup> Грасс Г. Ibid. С. 205.

достиг своей цели и сделал это без слов – с помощью вопля и символического жеста.

В реакции Лео Дурачка Оскар увидел предзнаменование грядущей беды, которая не заставила себя долго ждать. В Ночь разбитых витрин Маркус покончил с собой, чтобы избежать насильственной смерти от рук зверствующих штурмовиков.

В следующий раз Оскар встречает блаженствующего Лео, выписавшись из больницы после расстрела Польской почты. С помощью жестикуляции Лео поведал Оскару Мацерату, как именно погиб его предполагаемый отец Ян Бронски.

Лео постепенно вводил Оскара в сходное с трансом состояние, необходимое для познания скрытого. Он медленно выдвигал вперед кулак руки с зажатой там гильзой и разжал его только тогда, когда припер Оскара к стене. Такое странное поведение вызвало у Мацерата зловещую галлюцинацию: «рука Лео вырвется из плечевого сустава, начнет самостоятельную жизнь, ударит...»<sup>134</sup>. В реалистическом плане это видение, скорее всего, связано с шизофренией героя: людям с этим заболеванием часто кажется, что их бьют<sup>135</sup> и пр. В неомифологическом плане мотив самостоятельной жизни части тела снова отсылает к трикстерству (вспомним «Нос» Гоголя, борющиеся руки Вакджункаги и его посылаемый на непристойные задания детородный орган в мифах североамериканских индейцев).

Далее автор усиливает трикстерское начало образа через три последовательных сравнения с трикстерами. Во-первых, Оскар сравнивает Лео с гаммельнским крысоловом, поскольку тот заманивает его всё дальше к кладбищу, подобно средневековому музыканту, уведшему детей из города. Во-вторых, когда Лео стянул с себя сюртук и накрыл Оскара, подобно шаману, подготавливая его к магическому ритуалу, он остался в белой сорочке, чем

---

<sup>134</sup> Грасс Г. Ibid. С. 310.

<sup>135</sup> Руднев В. П. Шизофрения // Словарь культуры XX века. М.: Аграф, 1999. С. 356.

напомнил Оскару средневекового безумца. В-третьих, из-за странного смеха и взмахов Лео Оскар увидел в нем каркающего ворона. Оскар признал, что и сам был похож в костюме Лео на ворона.

Упоминание ворона также актуализирует трикстерскую семантику. Многие народы знали Ворона как мифологического плута, первопредка, культурного героя<sup>136</sup>, вестника подземного мира.

Накрыв Оскара сюртуком, Лео поделился с ним своей магической оптикой. Лео привел Оскара к стене, где погиб его дядя и предполагаемый отец, и убежал, но перед этим выронил семерку пик из колоды карт для ската, в который протагонист играл с Яном незадолго до его гибели. Семерка пик интерпретируется в гаданиях как предвестник несчастья и слез (негативное толкование пиковых карт имеет давнюю историю в европейской культуре и обнаруживалось еще у А. С. Пушкина). Оскар считал этот смысл и понял, что Ян Бронски был расстрелян.

В следующий раз Лео появляется в романе в конце войны, когда в Данциг вступают русские войска. Лео как всегда находится рядом со смертью, поэтому восседает на одном из ее «орудий» – танке Т-34. При этом он «очень старался не запачкать свои белые перчатки»<sup>137</sup>. Здесь речь идет не о материальной грязи, которой Лео, пропахший кладбищенской землей, совсем не боялся. Имеется в виду духовная грязь, против которой иносказательным жестом, выражающим брезгливость, протестует герой. Одно дело, когда Лео провожал в последний путь людей, умерших естественной смертью, и совсем другое – жертв, погибших от насильственной, то есть противоестественной смерти.

Герой остается амбивалентной фигурой. При всей своей серьезности он развеселил своим видом Хайланда, который пошутил: «Мир летит в тартары, а с Лео Дурачком им никак не совладать»<sup>138</sup>. В его шутке также заключен

---

<sup>136</sup> Мелетинский Е. М. Ворон // Мифы народов мира. М.: Сов. энцикл., 1980. Т. 1. С. 245–247.

<sup>137</sup> Грасс Г. Ibid. С. 502.

<sup>138</sup> Ibid.

глубокий смысл. В хаосе мира Лео Дурачок – символ духовной непоколебимости, незыблемости божественной правды, моральных и культурных ценностей. Упоминание Тартара – зловещей части царства мертвых, в которой, согласно древнегреческой мифологии, были заточены титаны и циклопы, дополняет комплекс аллюзий на античность в романе и апокалиптически-эсхатологический слой.

Будучи медиумом, Лео первым заметил мельчайшие изменения в росте Оскара и громко известил мир: «Взгляните на Господа, как он растет...»<sup>139</sup>. Слова Лео двойственны: с одной стороны, он видит в возобновлении роста Оскара промысел Творца, с другой – уравнивает Бога и Оскара, а его радостное восклицание напоминает весть ангела о воскресении Христа из Евангелия от Матфея.

Наконец, Лео демонстрирует магическую способность менять облик, перевоплощается в птицу (еще одно проявление магического реализма в романе либо галлюцинация Оскара).

В Дюссельдорфе Оскар встретит двойника Лео Дурачка – Биллема Слюнтя, также носящего белые перчатки и сопровождающего похороны.

Еще один трикстер романа Бебра сочетает в своем образе черты циркового клоуна, шута, мага, гнома и мудреца (вечного старика). Оскар впервые встретил его в 1934 году в цирке. Бебра выбивал мелодии на бутылках и возглавлял шоу лилипутов. 53-летний Бебра прервал свой рост в 10 лет. По отношению к глазам Бебры используется эпитет «древние», его лицо описывается как усеянное сотнями тысяч морщин (такая гротескная гиперболизация призвана подчеркнуть магическую силу и мудрость героя: как ясновидящему и телепату, Бебре открыты будущее и прошлое).

Бебра оправдывал свое приспособленчество сопоставлением с придворными шутами Средневековья и рассуждениями об их влиянии. В средневековом обществе шут был наделен особым статусом

---

<sup>139</sup> Ibid. С. 503.

неприкосновенности со стороны правителей, который имели, помимо него, только палачи. О предельной близости к королю свидетельствует шутовское облачение: колпак – это перевернутая корона, шут – король среди дураков. Для власть предержащих шут был не только паяцем и козлом отпущения, но и мудрым советником.

Увидев «певческий» дар Оскара в действии, Бебра сразу же пригласил его выступать в своем шоу карликов. Вдохновившись словами Бебры, Оскар занял место под трибунами (положение Ионы в чреве кита), подрывая пропагандистские нацистские и прочие митинги и превращая их в чарльстон «Джимми-тигр», ритм которого Бебра выстукивал на бутылках во время своих выступлений. После третьей встречи с наставником Оскар соглашается вступить в театр лилипутов.

Как и сказочные гномы, Бебра связан с сокровищами. После войны он руководил успешным агентством, организующим концерты, и разбогател.

Оскар подписывает контракт с агентством Бебры на выступления с барабаном. Смерть Бебры глубоко расстроила героя.

Бебра именует Оскара другом и сыном. Для Оскара это наиболее близкая по духу и понимающая из отцовских фигур в романе. Оскар не раз вспоминает о нем как о наставнике и даже с восхищением однажды называет его своим фюрером. Тем не менее отношение протагониста к политическому конформизму Бебры не лишено осуждения.

В отношениях с Беброй и Розвитой Оскар переживает второй виток Эдипова комплекса. Розвита Рагуна объединяет в себе два архетипа: медиума (с присущими ему развитой интуицией и даже ясновидением) и вечной девушки (*puella aeterna*) – с его энтузиазмом, идеализмом, очарованием, а также непрактичностью, которая ее и погубила: в момент бомбежки наивная героиня идет за любимым кофе, вместо того, чтобы прятаться. Эта одновременно цветущая 19-летняя девушка и 99-летняя старуха, известнейшая сомнамбула Италии, выражает готовность заменить герою мать и в то же время становится его любовницей.

Бевра, по-видимому, бывший возлюбленный Розвиты, играет роль отца, который не мешает сексуальным отношениям с символической матерью Оскара и становится для него образцом мудрости и эталоном стиля. Но некоторая амбивалентность отношения к Бебре остается: Оскара отталкивает то, что Бевра «сплоховал», по его же собственным словам, и показал слабость характера, примкнув к нацистам, сделав своим «наставником» Геббельса.

Друзья Оскара – Клепп и Витлар – также отличаются трикстерскими чертами. Для Клеппа слезы забавны, он смеется даже на похоронах, подобно дураку из народных сказок. Любую трудность или испытание он считал всего лишь шуткой.

Кроме того, он тучен и прожорлив. «За всякими страданиями этого мира Клепп угадывал звериный голод...»<sup>140</sup>, – иронизирует над другом Оскар. Клепп – флейтист (еще один крысолов).

Клепп занимается бриколажем, который считают знаком трикстера. Вместе с Оскаром он разрезал фотоснимки на части и коллажировал их. Друзья меняли местами части тела, обменивались частями лиц и тем самым создавали более счастливые, как им казалось, существа (еще одно проявление донкихотства трикстера).

Говоря с Оскаром о вере в рай, Клепп издал «грязный смешок»<sup>141</sup> и почесался под одеялом, из-за чего Оскар подумал, что Клепп хочет заняться на небесах непристойностями, что также в духе большинства трикстеров.

Готфрид фон Витлар – еще один амбивалентный друг Оскара и трюкач. Вначале он представляется Оскару райским змием (трикстером), а затем ангелом (неслучайно имя *Gottfried* означает «божественное спокойствие»). Оскар приписывает ему чудесную трикстерскую протеистичность: «может <...> обернуться ниткой, огородным чучелом, вешалкой...»<sup>142</sup> (возможная

---

<sup>140</sup> Ibid. С. 661.

<sup>141</sup> Ibid. С. 622.

<sup>142</sup> Ibid. С. 699.

отсылка к Напеременуускору – фантастическому персонажу Гриммельсгаузена).

Оба товарища Оскара постоянно смеются и шутят над Оскаром и друг над другом.

Редуцированные черты трикстера можно увидеть и у Бруно. Например, это мотив борющихся рук, взять хотя бы ссору и «жестокую схватку»<sup>143</sup> рук в мифах о Вакджункаге. Достаточно сопоставить это со словами Бруно: «...то, что делает моя левая, разрушает ударом кулака моя правая»<sup>144</sup>. При сравнении этих сюжетов возникает ощущение, что Грасс был знаком с мифом о Вакджункаге или с другими мифами, эксплуатирующими те же мотивы.

Таким образом, все герои романа обладают теми или иными качествами трикстеров.

## **2.7. Трикстер в эпоху постмодерна и необарокко**

Архетип трикстера выходит на первый план в эпоху постмодерна. Исследователи неоднократно находили черты трикстерства в философских основах постмодернизма (отказ от серьезности и метанарративов, языковая игра, относительность истины и пр.).

С самого рождения разочаровавшийся в модернистских ценностях, Оскар Мацерат постепенно открывает для себя постмодернистские. В «мистическом, варварском, скучливом» мире, утратившем веру в человека, гуманизм, разум и прогресс, он утверждает плюрализм, ироничность, уважение к истории и к Другому. Ему близки такие постмодернистские приемы, как деконструкция, интертекстуальность, бриколаж, карнавализация, игра с культурой.

Как постмодернист, скептически относящийся к «большим нарративам», Оскар отрицает идеологии, для него они неизбежно связаны с насилием. Поэтому Оскар устаривает деидеологизацию – срывает манифестации католиков, Свидетелей Иеговы, ультранационалистов и даже

---

<sup>143</sup> Радин П. Ibid. С. 18.

<sup>144</sup> Грасс Г. Ibid. С. 524.

вегетарианцев, заставляет заикаться ораторов, преобразует марши в танцы, политику – в культуру, идеологию – в карнавал.

Несмотря на это, Оскар именуется себя космополитом – приверженцем философии мирового гражданства. Так он осуждает нацизм и «встраивается» в философскую традицию, родоначальником которой считается трикстер-киник Диоген. Вера Оскара в космополитизм – элемент того самого донкихотского утопизма, которое некоторые исследователи считают одной из характеристик критического трикстера. Вместе с тем идеализм как таковой чужд Оскару и «безумствующему Сократу» Диогену, который философствовал с помощью телесных перформансов и клоунады.

Оскар близки скандальный эпатаж, критицизм по отношению ко всем институтам, морали и нравам, асоциальность и свободолюбие кинизма, переживающего ренессанс в эпоху постмодерна. Кинизм как артистическая дерзость – альтернатива Оскара цинизму, ставшему эмблемой современности.

Многие критики романа неслучайно считают Оскара монстром: монстр – центральная метафора личности в постмодернистском искусстве.

Постмодернизм нередко понимается как продолжение эстетических тенденций маньеризма и барокко. В эпоху постмодерна в западных странах возрождаются основные черты мироощущения и состояния культуры барокко (конец XVI-середина XVIII вв.). Это дало основания философам сделать вывод о наступлении в 1960-80-е годы эры необарокко (У. Эко, О. Калабрезе, Х. Вентос, К. Видадь).

Ее ключевые особенности во многом перекликаются с постмодернистскими: антиномичность восприятия, мироощущение, проникнутое чувством симулятивности и театральности бытия, синтез искусств (интермедийность).

Гюнтер Грасс – один из ярчайших представителей необарокко в литературе. Барочную эстетику он перенял через увлечение экспрессионизмом. Он уделил много внимания барочным писателям в повести «Встреча в Тельгте», где сравнил разрушительную Тридцатилетнюю войну в

Германии и Вторую мировую войну, наполнил аллюзиями на барокко многие другие свои произведения и назвал свою последнюю книгу «О бренности» в честь одного из главных средневековых и барочных мотивов – *vanitas*.

В романе «Жестяной барабан» можно найти черты неоманьеризма и необарокко: артистика содержания и виртуозность выражения, эстетика повторений, монструозность героев, избыточность деталей, прерывистость, организация нарратива по принципу лабиринта (ризомы), эклектичность, мотив *memento mori* (помни о смерти) и принцип *discordia concors* (соединение несоединимого). Есть в романе и несколько прямых отсылок на любимые Грассом эпохи барокко и маньеризма.

Оскар осмысляет свою способность разбивать стекло голосом с позиций свойственного маньеризму панэстетизма: он пел, «поддавшись на искусы позднего маньеризма, ради игры...»<sup>145</sup>. Таково кредо постмодернистского художника, замороженного игрой. Оскар описывает свое вибрато, разрушившее стекла Городского театра, как «граничащие с маньеризмом звуки»<sup>146</sup> (имеются в виду экстравагантность, экспериментальность музыки периода маньеризма, ее насыщенность аффектами).

Грасс подчеркивал связь между трикстерством и маньеризмом, так рассуждая о герое плутовских романов в Нобелевской речи: «...первостатейный маньерист: он держит бинокль перевернутым»<sup>147</sup>.

Оскар также вспоминает о барочной архитектуре церковей, видит рядом с Клеппом старомодную спиртовку барочного вида и портрет возлюбленной Розвиты Рагуны в барочной рамке в кабинете Бебры. В первом случае барочный стиль называется в ряду других. Во втором и третьем случаях упоминание барокко более значимо. В момент первой встречи Оскара с Клеппом последний связан с барокко как болезненное воплощение тленности жизни и удовольствий (Клепп внешне и духовно похож в этот момент на труп).

---

<sup>145</sup> Ibid. С. 88.

<sup>146</sup> Ibid. С. 128.

<sup>147</sup> Грасс Г. Продолжение следует... // Ibid. С. 524.

Пышный барочный стиль обрамления портрета сомнамбулы в кабинете Бебры – это и намек на богатство и художественный вкус Бебры, и отсылка к карлицам, которых в эпоху барокко держали при дворцах в развлекательных целях, и отсылка к жившему в ту эпоху принцу Евгению, от которого карлик ведет свое происхождение.

Грасс многое позаимствовал у главного немецкого и европейского барочного романа «Затейливый Симплициссимус» (1669) Ганса Гриммельсгаузена. Это и сам принцип отображения войны как массового преступления (дегероизация) через фрагментарные гротескные эпизоды, и основные трикстерские и детские черты образа героя (простодушие, озорство, авантюризм), и некоторые сюжетные мотивы (Симплиций и Оскар оба играли роль барабанщиков, оказывались нагими, облачались в костюмы шута; у обоих текла кровь рядом с их сыновьями; обоих путали с Сатаной). Эпизод, в котором Доротeya в темноте принимает Оскара за дьявола, а он говорит от имени Сатаны, восходит к преображенному средневековому шванку в «Симплициссимусе», в котором Егерь из Зуста крадет сало у священника и обмазывается сажей, притворяясь чертом.

С помощью необарокко и неоманьеризма Грасс переплетает в фигуре трикстера-эстета мягкие эстетические ценности (прекрасное, изящное, элегантное) с жесткими (гротескное, шокирующее, отвратительное).

Трикстер как воплощение динамики, пересечения границ, находчивости и креативности оказывается наиболее подходящей фигурой для демонстрации лучших и критики худших проявлений эпохи необарокко, в которой «казаться» нередко заменяет «быть».

## Глава III. Трикстерство в повести «Встреча в Тельgte»

### 3.1. Возрождение барокко

В 1978 году Г. Грасс опубликовал повесть «Встреча в Тельgte» – произведение, посвященное главным образом непосредственно проблемам писательства. Грасс приурочил ее выход к 70-летию писателя Ганса-Вернера Рихтера, своего литературного наставника. Рихтер основал Группу 47 (нем. Gruppe 47) – авторитетное сообщество писателей, поэтов и литературных критиков послевоенной Германии.

Группа активно действовала с 1947 по 1967 годы и официально прекратила свое существование в 1977 году<sup>148</sup>. Наиболее известные представители – писатели Генрих Бёлль, Петер Хандке, Арно Шмидт, Мартин Вальзер, поэт Пауль Целан, критик Марсель Райх-Раницкий.

В центре повести – вымышленное собрание величайших поэтов и писателей Германии XVII века: Грифиуса, Гарсдёрфера, Логау, Мошероша, Шеффлера, Векерлина, Гофмансвальдау и других. На исходе разрушительной Тридцатилетней войны пииты безуспешно пытаются создать манифест, взывающий к миру.

С одной стороны, изображение пиитов в повести опирается на их биографии и творчество, с другой стороны, в них угадываются писатели XX века. Например, в Симоне Дахе исследователи видят Ганса-Вернера Рихтера (Дах, представший как певец сердечной дружбы в стихотворении «Цена дружбы», схож по характеру с Рихтером, объединяющим вокруг себя разных литераторов), в Грифиусе – Генриха Белля<sup>149</sup>.

Грасс усматривает историческое сходство между общественно-политической ситуацией в Германии XVII и XX веков (войны, кризисы, раздробленность), между реакцией немецких поэтов XVII века на Тридцатилетнюю войну, завершившуюся в 1648 году, с тем, как литература

<sup>148</sup> Зачевский Е. А. Пути-перепутья немецкоязычной литературы XX века. СПб.: Крига, 2007. С. 115.

<sup>149</sup> Schneider R. Eine barocke Gruppe // Der Spiegel. Nr. 14, 1979. S. 217-219.

«часа ноль», спустя ровно 300 лет, отреагировала на Вторую мировую войну. Грасс находит корни происходящих в Германии событий в ее барочном прошлом.

В эпоху барокко немецкие литераторы также консолидировались в сообщества – праобразы Группы 47: веймарское «Плодоносящее общество», нюрнбергское «Общество пегницких пастухов» («Цветочный орден») гамбургский «Розовый орден» и т.д.

Как и традиционные встречи Группы 47, заседание пиитов в повести Грасса продолжается три дня и включает строгое и критическое рассмотрение участниками произведений друг друга (как правило, без ответов на критику)<sup>150</sup>.

Литераторы XVII века, а также их коллеги из Группы 47 спорили о традициях и нововведениях в поэзии, о претензиях на политическую активность в литературе. Оба поколения писателей стремились очистить свой язык: первые – от заимствований, убивающих немецкий язык XVII века, вторые – от грубостей нацизма, развращавших немецкий язык XX века<sup>151</sup>. В обоих случаях писатели, одержимые изменением будущего Германии, осознавали свое относительное бессилие. Но Грасс предполагает, что Группа 47 стала более эффективной силой и сыграла важную роль в послевоенном немецком обществе, тогда как поэты XVII века расходятся после того, как пожар в трактире разрушил их политический манифест.

XVII и XX века близки еще и тем, что традиционно рассматриваются как периоды расцвета трикстерства, это связано с активизацией плутовства в переходные эпохи, во время социального хаоса. Именно в такие кризисные времена на авансцену большой литературы выходила гротескная образность.

---

<sup>150</sup> Алтухова И. В. «Группа 47»: объединение молодых литераторов // История немецкой литературы. Новое и новейшее время. М.: РГГУ, 2014. С. 716.

<sup>151</sup> Ziolkowski T. Historical Analogy // The New York Times. May 17, 1981, Section 7. P. 7.

### 3.2. Образ Гельнгаузена: мудрый паяц

Авантюризм, ироничность, занимательность и амбивалентность повести придает введение «уморительной»<sup>152</sup> пары героев-трикстеров: Кристофеля Гельнгаузена и Либушки Кураж. Они вносят в произведение элементы карнавальной эксцентрики и зримо воплощают грассовский концепт «поливалентности правды» (множественности и противоречивости истин).

В повести используется «двойная маска» автора: Грасс раздваивается на всеведующего рассказчика (это следует из вступления) и Гельнгаузена (это следует из автобиографизма эпизодов, связанных с ним). При этом в обоих образах подразумевается одновременно и немецкий писатель Ганс Якоб Кристофель фон Гриммельсгаузен – уроженец города Гельнгаузен.

Если учесть автобиографичность главного героя романа «Затейливый Симплициссимус» Гриммельсгаузена, становится ясно: в образе Гельнгаузена Грасс соединил черты этого барочного писателя, Симплициссимуса и свои собственные. Повесть усыпана отсылками к биографиям Симплициссимуса и Либушки, описанным в романах Гриммельсгаузена.

В Гельнгаузене, трикстере и медиаторе между крайностями, уживаются противоречивые черты: цветущая молодость – с рытвинами на лице, шутовство – с практическим разумом и смекалкой, склонность к обманам – с умением говорить горькую правду, светское красноречие – с умением браниться, дипломатичность – со скандальностью, добродушие – с преступлениями, мирная работа писарем – с традиционным военным ремеслом (командовал отрядом императорских рейтаров и мушкетеров, участвовал в сражениях).

Трикстерская многоликость и изменчивость героя подчеркивается тем, что его называют то Гельнгаузеном, то Кристофелем, то Штофелем, то Симпелем и Простаком (явные отсылки к Симплицию Симплициссимусу Гриммельсгаузена).

---

<sup>152</sup> Грасс Г. Встреча в Тельгте // Ibid. С. 40.

Важный атрибут Гельнгаузена – зеленая безрукавка. Это отсылка к зеленому костюму Симплициссимуса, его прозвищу «Егерь», к образу Робин Гуда и, в то же время, к дьяволу (в эпоху барокко зелёный считался цветом дьявола<sup>153</sup>). Неслучайно пииты сгоряча называют Гельнгаузена сатаной<sup>154</sup>.

У героя рыжая «остренькая лисья борода»<sup>155</sup>. Это намек на его хитрость, лиса – трикстер в фольклоре многих народов, вспомним «Рейнеке-Лис» Гете, где рыжая борода – один из признаков плутов.

Герой именуется себя «сородичем Меркурия»<sup>156</sup> – трикстера, вестника богов, покровителя воров, торговли, дорог, с которым в литературе традиционно сравниваются многие плуты: от Симплиция (полубезумный Юпитер обращается к нему как к Меркурию) до манновского Феликса Круля и грассовского Оскара Мацерата.

Гельнгаузен, как и Симплициссимус, вообще часто ссылается в речи на античных богов: Аполлона, Марса, Меркурия, Сатурна, Хроноса, Юпитера, клянётся ими (пародия на античный риторический прием божбы). В этом проглядывает будущий творческий почерк Гриммельсгаузена: как писатель, стремившийся к энциклопедизму и учёности в духе полигисторства (полигистор – многознающий и много рассказывающий), он использовал многочисленные внелитературные вставки<sup>157</sup>, а его герой пародировал патетический стиль героико-галантных романов<sup>158</sup> и других серьезных по духу произведений.

В образе Гельнгаузена воплощается универсальный комизм: он часто смеется, с юмором описывает якобы встретившегося ему чёрта, остроумно высмеивает Либушку, при этом он не чужд и самоиронии, например, называет себя ослом в беседе с уважаемым им Шюцем.

---

<sup>153</sup> Amersbach K. Aberglaube, Sage und Marchen bei Grimmelshausen. Th. I. Baden-Baden: Druck Kölblin, 1891. S. 15.

<sup>154</sup> Грасс Г. Встреча в Тельгте // Ibid. С. 95.

<sup>155</sup> Ibid. С. 94.

<sup>156</sup> Ibid. С. 11.

<sup>157</sup> Морозов А. Ганс Якоб Кристоф Гриммельсгаузен и его роман «Симплициссимус» // Гриммельсгаузен Г. Я. К. Ibid. С. 58.

<sup>158</sup> Озёрная М. Г. Ibid. С. 11.

Герои и рассказчик характеризуют различные грани его трикстерства, главным образом его шутовство («шутовские повадки»<sup>159</sup>, «паяц»<sup>160</sup>), плутовство («проходимец»<sup>161</sup>, «мошенник»<sup>162</sup>) и демонизм («хуже любого черта»<sup>163</sup>).

Как классический трикстер, герой непредсказуем (например, входит через окно, а не через дверь, как сделал это Грасс на литературном заседании в Нью-Йорке, такой параллелизм создает дополнительную иронию), красноречив и артистичен (его речь полурифмована, усыпана отсылками и изящными оборотами, герой пел в хоре), креативен и изобретателен (привязывает тряпки к копытам лошадей, чтобы не было слышно топота) и ненасытен в широком смысле: в еде (грубо просит у Либушки добавки), в амурных делах (по словам Кураж, он оставлял детей везде, где квартировал), в познании (разбирался в астрономии, теологии и мифологии).

Гельнгаузен морально неоднозначен. С одной стороны, он ложью и угрозами выгнал купцов из трактира Либушки «На мосту», оскорбил и ударил Либушку, дважды обманул литераторов по поводу того, где взял провиант для их содержания. С другой стороны, он терпимо относился к другим религиям (редкая черта для повести и для описываемого в ней времени, ее Грасс заимствует у Гриммельсгаузена). Несмотря на неблагоприятные поступки, герой открыт и добру: он искренне, до слез раскаивался в своих прегрешениях, наедине с Либушкой признался в своих слабостях и простодушии, защитил пиитов от иезуитов, нашел безопасное место для их встречи, по-братски любил Гарсдерфера.

Гельнгаузен отлично разбирался в текущей военной обстановке, в топографии местности и в человеческой психологии. Он использовал аллегории

---

<sup>159</sup> Грасс Г. Встреча в Тельгте // С. 10.

<sup>160</sup> Ibid. С. 45.

<sup>161</sup> Ibid. С. 89.

<sup>162</sup> Ibid. С. 95.

<sup>163</sup> Ibid. С. 93.

войны и поэзии, чтобы показать, как важна поэтам его протекция и как важно хорошо кормить его рейтаров, чтобы они не предали.

Он резонно раскритиковал на поэтическом собрании прекрасную теорию о том, что в литературе пожилые люди должны говорить мудро, женщины – нежно, воины – героически. Он показал, что реальность, по крайней мере в период войны, устроена по принципу перевернутого мира («мира навыворот»), снизил и деидеализировал возвышенные, но химерические идеи, указав, что видел, «как по-детски изъясняются старики, а разумно – дети, как грубят дамы...»<sup>164</sup>.

В споре об уместности использования диалектов в словесном творчестве Гельнгаузен осудил противоестественность стремления избежать проникновения народной речи в литературу: «Когда <...> не выпускают из рук метлы, то в конце концов выметают и самое жизнь»<sup>165</sup>. Гельнгаузен здесь провозглашает известный со времен киников принцип естественности.

Когда пииты решили провести суд над Гельнгаузеном, обвиняя его во лжи и других грехах, он ответил, что «действовал сообразно времени – как <...> пииты»<sup>166</sup>, прославляя в своих произведениях циничных князей, виновных во множестве смертей, и подчеркнул, что хотел красивой выдумкой порадовать их. Его ложь сродни искусству (в этом он похож на Мюнхгаузена). Гельнгаузен показал в кривом зеркале суетность, самодовольство и тщеславие поэтов, их отрешенность от практической жизни, раскритиковал их подверженность двойным стандартам и лицемерию.

В отличие от большинства пиитов у Гельнгаузена было более всеобъемлющее понимание жизни (не считая Даха, Векерлина и Шюца). Неслучайно мудрый композитор Шюц по-отечески советует ему бросать военное ремесло и заняться писательством.

---

<sup>164</sup> Ibid. С. 26.

<sup>165</sup> Ibid. С. 29.

<sup>166</sup> Ibid. С. 95.

Грефлингер справедливо увидел в словах Гельнгаузена голос народа. Уезжая по воинским делам, Гельнгаузен в очередной раз с иронией показал несовершенство самих поэтов и подорвал их возвышенный пафос, вернув пожилому Векерлину кошелек, оставленный им на кровати Кураж после любовных утех. На прощание Штофель пообещал, что станет писателем-сатириком. Позже рассказчик подтверждает, что Гельнгаузен сдержал обещание и издал романы о своих приключениях, а также о проделках Кураж.

### **3.3. Образ Либушки: обаятельная плутовка**

Либушка – протагонист романа Г. Гриммельсгаузена «Простаку наперекор...» и эпизодическая героиня романа «Симплициссимус» – в повести Грасса предстает хозяйкой трактира. Либушка – полностью вымышленный персонаж повести.

Героиня сочетает в себе три основных архетипа. Первый – архетип гетеры (или вавилонской блудницы<sup>167</sup>). Уже в романе «Симплициссимус» героиня описывается как любвеобильная красавица и распутная «мужеловка»<sup>168</sup>. С ней главный герой имел связь в Зауэрбрунне. Ее имя происходит от слова Liebe – любовь<sup>169</sup>, а ее прозвище Кураж (Courasche), по одной из версий, на языке ландскнехтов означало женский половой орган<sup>170</sup>. По словам Гельнгаузена, у Либушки не было отбоя от любовников даже в пожилом возрасте. В этом плане Либушка выступает аллегорией мира женщин как греховных, соблазнительных и мстительных обманщиц, связанных с колдовством и дьяволом (представления, уходящие корнями в Средневековье).

Второй архетип – амазонка (неслучайно в романе Гриммельсгаузена героиня сравнивает себя с царицей амазонок Пентесилеей): сильная и

---

<sup>167</sup> Koeman J. Die Grimmelshausen-Rezeption in der fiktionalen Literatur der deutschen Romantik. Amsterdam: Atlanta, GA, 1993. S. 310.

<sup>168</sup> Гриммельсгаузен Г. Я. К. Ibid. С. 339.

<sup>169</sup> Solbach A. Macht und Sexualität der Hexenfigur in Grimmelshausens Courasche // *Simpliciana VIII* (1986). Bern: Verlag Peter Lang AG, 1986. S. 71-87.

<sup>170</sup> Weydt G. Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausen. Stuttgart: Metzler, 1979. S. 83.

амбициозная женщина, которая может за себя постоять<sup>171</sup>. Либушка встречается пиитов в солдатских штанах. В повести упоминается, что она переодевалась в мужчину и участвовала в военных действиях. По сюжету романа Гриммельсгаузена о Либушке впервые она притворилась мужчиной, чтобы спастись от сексуального насилия ландскнехтов. Девушка взяла мужское имя Янко и стала пажом, а затем любовницей ротмистра<sup>172</sup> (мотив переодевания типичен для романов Гриммельсгаузена<sup>173</sup>).

Сменив несколько мужей, Либушка стала воином и проявляла храбрость и дерзость в сражениях. Кураж подавила в себе женское начало и комфортно чувствовала себя в мужских занятиях: «...уже тогда я горячо желала не быть женщиной»<sup>174</sup>.

Однако два указанных архетипа имеют второстепенное и подчиненное значение, доминирует в образе Либушки архетип трикстера. Об этом свидетельствует и название романа Гриммельсгаузена, в котором героиня называется «архиплутней» и «авантюристкой» (*Erzbetrügerin und Landstörzerin*), в других переводах – «побродяжкой». Дах называет ее «плутней»<sup>175</sup>

Героиня амбивалентна: во время ссор с Гельнгаузеном она показывает, что умеет не только любезничать, но и по-солдатки браниться. Либушка признается, что участвовала в грабеже Веделя, корзинами собирала с погибших драгоценности, работала маркитанткой (эти описания вдохновлены уже скорее пьесой Б. Брехта<sup>176</sup>), служила рейтаром.

«Я часто думала притвориться гермафродитом...»<sup>177</sup>, – рассказывает Либушка, описывая свою любовь носить мужские штаны и желание прослыть молодым парнем. Такая необычная для того времени гендерная идентичность,

---

<sup>171</sup> См.: Battafarano I. M. *Courage: Die starke Frau der deutschen Literatur (von Grimmelshausen erfunden, von Brecht und Grass variiert)*. Bern: Peter Lang, 2003.

<sup>172</sup> Гордеёнок Т. М. Образ Кураж в немецкой литературе // Вестник Полоцкого государственного университета. Серия А. Гуманитарные науки. № 2. 2018. С. 2-7.

<sup>173</sup> Markin M. *Kleider machen Leute: Clothing as a Social Metaphor in Grimmelshausen's Der Abenteurliche Simplicissimus Teutsch* // *Revista de Filología Alemana*. 2010, vol. 18. Pp. 41-56.

<sup>174</sup> Grimmelshausen H. J. Ch. *Werke in 4 Bd.* Berlin; Weimar: Aufbau-Verlag, 1977. Bd. 3. S. 34.

<sup>175</sup> Grass G. *Ibid.* С. 17.

<sup>176</sup> Mews S. *Ibid.* S. 184.

<sup>177</sup> Grimmelshausen H. J. Ch. *Lebensbeschreibung der Erzbetrügerin und Landstörtzerin Courasche*. Hrsg. von Klaus Haberkamm und Günther Weydt. Stuttgart: Philipp Reclam jun. GmbH & Co., 1971. S. 46.

изменчивость и подвижность дала исследователям повод писать о «гермафродитическом промежуточном статусе»<sup>178</sup> Кураж, столь органичном для трикстерских историй. Впрочем, мужское обличье – лишь одна из многочисленных метаморфоз трикстерши.

Комически сниженный гротескный образ гермафродита использовался Гриммельсгаузеном и в «Симплициссимусе». На допросе в крепости Ганау простодушный Симплиций не мог определить пол офицера из-за его странного наряда и внешнего вида. Его ставили в замешательство длинные косы, подстриженная во французском стиле борода, широкие шаровары, похожие на женскую юбку.

Сознание Симплиция через остранение превращает офицера в гермафродита – медиатора между бинарными оппозициями женское-мужское. Этот образ впервые возник в древнегреческом мифе: на сына Гермеса и Афродиты напала богиня-насильник Салмакида, по её просьбе олимпийцы сделали бога и Салмакиду единым существом – с женской грудью и мужскими половыми органами. Фигура возникла в результате насилия, поэтому считается противоестественной, хотя из-за своей амбивалентности по-разному оценивается в разных культурных контекстах. Термин «гермафродит», актуализированный в XVI веке во Франции, часто использовался для критики придворных нравов. Феминность в мужской одежде стала культурным знаком мужеложества в Англии и Нидерландах только в конце XVII века, до этого она ассоциировалась с ловеласом.

Таким образом, смех Гриммельсгаузена отражает причудливую социальную реальность: к концу 1660-х годов, когда был опубликован роман, отказ от простого, естественного и практичного в одежде достигает кульминации<sup>179</sup>. «Игривый» мужской костюм эпохи был перегружен избытком украшений.

---

<sup>178</sup> Haberkamm K. „Sebel unter dem Schenkel“. Funktion des Hermaphroditischen in Grimmelshausens Courasche // *Simpliciana* XXIV, 2002. S. 123-140.

<sup>179</sup> Хэйзинга Й. *Homo ludens*. Человек играющий. СПб.: Изд. Ив. Лимб., 2011. С. 119.

Сниженный образ гермафродита создаёт комический гротеск, который проявляется на лексическом уровне через такие обращения к офицеру, как «шут», «фантаст», «женомуж» и «мужежён». Гротеск Гриммельсгаузена разоблачает противоестественность, нелепость и бессмысленную вычурность моды того времени, критикует с народных позиций потерю мужественности и свойственный придворным нарциссизм. Кроме того, автор связывает приверженность к изыскам в одежде с глупостью и невежеством: не знающий слова «гермафродит» офицер полагает, что его называли «Германом»<sup>180</sup>. При этом христиански настроенный герой рассматривает глупость не как невинность, а как свидетельство греховности, морального падения, потери связи с Богом.

Самоироничное сравнение Кураж с гермафродитом несет иные смыслы. Прежде всего, отказ от своей идентичности продиктован у Кураж беззащитностью женщин в эпоху торжествующего насилия. Кроме того, ее разыгрывание другой роли и притворство отсылают к ставшему популярным в барокко ренессансному метафорическому мотиву театра мира *theatrum mundi*.

В разные времена трикстерши нередко подрывали своими трюками как социально-политический, так и гендерный порядок, бросали вызов дискриминации и объективации. В общении с поэтами Либушка замечает, что все мужчины одинаково вероломны в сердечных делах и воспринимают женщину лишь как объект для удовлетворения их сексуальных потребностей: «...попользуются – и в кусты»<sup>181</sup>. В дополнение к этому Либушка обвиняет Гельнгаузена в том, что он заразил ее сифилисом. Героиня оправдывает свои аморальные поступки тем, что к греху ее склонили мужчины.

В публичном споре с Гельнгаузеном Либушка в качестве аргумента задействовала материально-телесный низ: «...наведя голую задницу на

---

<sup>180</sup> Гриммельсгаузен Г. Я. К. Ibid. С. 65

<sup>181</sup> Грасс Г. Ibid. С. 35.

Гельнгаузена, удостоила его громогласным ответом»<sup>182</sup>. Так экстраординарно проявился протест женщины-трикстера против патриархата, сексизма, мизогинии, мужской агрессии и насилия, ее эмансипированность (Либушка сделала одолжение Гельнгаузену, приютив всех пиитов, и не могла терпеть оскорбления в своем же трактире)<sup>183</sup>.

Комический мотив выпускания газов Грасс заимствует у Гриммельсгаузена (вспомним «заднюю пушечную пальбу»<sup>184</sup> Симплициссимуса во время пира в Ганау). Мотив демонстрации задницы в знак насмешки отсылает к Тилю Уленшпигелю – герою немецкого средневекового фольклора и романа Шарля де Костера, где протагонист показывает зад крестьянам.

Рассказчик раскрывает в Либушке трикстерские черты, описывая ее как «дерзкую»<sup>185</sup>, называет ее «непоседливой и цепкой», «предприимчивой», «жалкой, но трогательной...»<sup>186</sup>.

Если в романе Гриммельсгаузена Кураж выступает «антиподом Симплициссимуса»<sup>187</sup> и представляет пример «морального падения»<sup>188</sup>, то в повести Грасса это наиболее трагичный (трагикомический) образ. Незаконнорожденная дочь дворянина, сирота, она во многом стала жертвой обстоятельств, восемь раз ее выдавали замуж за военных, которые использовали и бросали ее.

Кроме того, Грасс частично переосмысляет образ, относится к нему с явной симпатией. Например, он использует вместо написания Courasche Гриммельсгаузена (означающего женский половой орган) вариант Courage,

---

<sup>182</sup> Ibid. С. 35.

<sup>183</sup> Hillenbrand R. Courasche als negatives Exempel. In: *Simpliciana XXIV* (2002). Bern: Verlag Peter Lang AG, 2002. S. 47-65.

<sup>184</sup> Гриммельсгаузен Г. Я. К. Ibid. С. 90.

<sup>185</sup> Грасс Г. Ibid. С. 36.

<sup>186</sup> Ibid. С. 99.

<sup>187</sup> Herbert A. Moralisch-didaktische Elemente und ihre Darstellung in Grimmelshausens Roman ‚Courasche‘. Hugo Moser (Hrsg.) // *Zeitschrift für Deutsche Philologie*. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1969. Bd. 88. S. 497-520.

<sup>188</sup> Морозов А. А. Гриммельсгаузен и литература его времени // Гриммельсгаузен Г. Я. К. Симплициссимус. Л.: Наука, 1967. С. 583.

что переводится как смелость, мужество, бесстрашие<sup>189</sup>. На этих положительных качествах делается акцент в повести.

Грасс усиливает начитанность Либушки, по сути, изображает ее как одну из самых образованных женщин своего времени. Либушка знала несколько языков (трикстеры часто выступают мастерами обращения со словом, вспомним хотя бы Панурга, владевшего многими языками), была знакома с произведениями приехавших литераторов и потому особенно гостеприимно встречала их, «в литературе чувствует себя как лиса в курятнике»<sup>190</sup> (лиса – традиционная аллегория хитрости). Впрочем, не только в литературе, но и в практической жизни.

Умудренность горьким опытом и бойкий нрав делают Либушку увлекательной рассказчицей. Ее истории пииты слушают с удовольствием. Пожилой Векерлин даже интересуется ее мнением насчет таинственного явления лика Девы Марии на поле одного из сражений. Либушка, лишенная идеализма и имеющая скорее практический ум, со знанием дела находит видению рациональное объяснение.

Героине присущи находчивость и настойчивость, волевой характер. Дах восторгался ее навыками хозяйки, ее упорством в выращивании овощей среди крапивы и чертополоха. Гельнгаузен дважды сравнивает Либушку с этим живучим, колючим, трудновыводимым сорняком, вдобавок ко всему еще и сухим, то есть бесплодным. Тем самым Гельгаузен подчеркивает, что Либушка пережила много испытаний и опасностей, но сделала это хитростью и изворотливостью и, кроме того, не сберегла своих детей.

Интересно, что могучий чертополох, пересаженный из огорода Либушки в горшок и поставленный рядом с табуретом для выступавших пиитов, символизирует для поэтического собрания Германию. В то же время растение названо в романе «символом злосчастной эпохи»<sup>191</sup>. На этом основании можно

---

<sup>189</sup> Soproni Z. Erzählen in Ost und West: Intertextualität bei Irmtraud Morgner und Gunter Grass. Berlin: Frank & Timme GmbH, 2011. S. 39.

<sup>190</sup> Грасс Г. Встреча в Тельгте // Ibid. С. 17.

<sup>191</sup> Ibid. С. 33

предположить, что Либушка также олицетворяет Германию в годы Тридцатилетней войны (Гельнгаузен неслучайно видит в Либушке именно «тридцать лет распутства да лихоборства»<sup>192</sup>) – измученную, постаревшую, потерявшую былую красоту, но стойкую, не сдавшуюся, не сломленную. Либушка равнодушно сносит гибель своего успешного трактирного дела: слишком много тягот она пережила в жизни и не меньше поэтов прочувствовала суету сует, но все же сохранила веселый нрав.

В утренней молитве набожный Пауль Гергардт, автор текстов духовных лютеранских песнопений, называет Либушку несчастной и просит Спасителя не наказывать ее слишком строго, поскольку виной ее грехопадения стала война. Гюнтер Грасс вслед за Гриммельсгаузеном напоминает о вызванной войной дегуманизации, то есть утрате людьми человеческих качеств, моральных норм и ценностей из-за бесчеловечных условий жизни.

Как классические герои плутовских романов, Гельнгаузен и Либушка значительную часть жизни провели в дороге (первый на коне, вторая на муле). Нслучайно Либушка насмешливо характеризует своего любовника как Перекати-поле.

Финал повести, где Либушка устремляется к табору цыган (до этого при упоминании о них она вздрагивает), отсылает к эпизодам романа Гриммельсгаузена, где Либушка кочует с цыганами. В романе она признавалась: «Цыганская жизнь как нельзя лучше соответствовала моему нраву...»<sup>193</sup>. В этом проявляется свободолобие и номадизм Либушки, ее романтическая индифферентность к материальному.

Образ Либушки на муле соответствует аллегорической эмблеме, которая была изображена на гравюре с обложки романа Гриммельсгаузена: женщина

---

<sup>192</sup> Ibid. С. 88.

<sup>193</sup> Grimmelshausen H. J. Ch. Werke in 4 Bd. Berlin; Weimar: Aufbau-Verlag, 1977. Bd. 3. S. 124.

верхом на коне, неподалеку уходящие цыгане, вокруг – многочисленные предметы, связанные с ее судьбой и грехами<sup>194</sup>.

Важно отметить, что Грасс симпатизировал цыганам, считал их душой Европы, основал фонд помощи им, защищал их в многочисленных речах и статьях. Признавая их трикстерские черты, он оценивал их положительно.

### **3.4. Черты мениппеи в повести «Встреча в Тельгте»**

Повесть Грасса соответствует основным чертам «менипповой сатиры» (мениппеи), которую изобрёл киник Менипп Гадарский (середина III в. до н. э.). Это философский характер, элементы комического, авантюры, утопии, публицистики и пр. Эти черты Грасс привносит в повесть через диалог с творчеством Г. Гриммельсгаузена<sup>195</sup>.

М. М. Бахтин справедливо указал на мениппейное начало в произведениях Гриммельсгаузена<sup>196</sup>. Рассмотрим в соответствии с бахтинской концепцией, как преломляется мениппейная традиция в творении Грасса.

Во-первых, в повести, как и в мениппее, значителен вес смехового элемента в виде иронии, юмора, сатиры. Поэты любят шутить, рассказывают скабрёзные анекдоты, истории про блудливых монахов и пр. Мошерош зачитывает свои сатиры на деградацию языка. Логау говорит о возвышенном смысле пёра и высмеивает женскую легкомысленную моду. Грефлингер воспекает неверность. Все это вызывает хохот поэтов и служанок, в том числе гомерический. В юмористическом ключе описываются оргии этих служанок и поэтов на чердаке с постоянной сменой партнеров.

Для поэтов юмор и сатира – это своего рода спасение в тяжелой атмосфере лихолетья, среди разбоев, голода, разорения, упаднических настроений, контрреформации.

---

<sup>194</sup> Haberkamm K. Verkehrte allegorische Welt: Das Y-Signum auf dem Titelpuffer von Grimmelshausens ‚Courasche‘ // Die in dem alten Haus der Sprache wohnen: Beiträge zum Sprachdenken in der Literaturgeschichte; hrsg. von E. Czucka. Münster, 1991. S. 81-95.

<sup>195</sup> Киржаева В. П. Бахтин и Гриммельсгаузен: страница из бахтинской истории смеховой литературы // E-Scio. Саранск: Информационная Мордовия, 2018. № 12 (27). С. 14-23.

<sup>196</sup> Бахтин М. М. Поэтика Достоевского. Ibid. С. 80.

Либушка и Гельнгаузен нередко вызывают смех у поэтов, но, когда они начинают рассказывать о своих жестоких похождениях, смех застревает у всех «комком в горле»<sup>197</sup>. Это смех эпохи барокко, в которой карнавал во многом утратил амбивалентную силу. В шедевре Грасса описан тот мрачный период истории, когда часто говорили, что приближается конец света. Раблезианский гуманистический лозунг «делай, что хочешь» превращается в эпоху барокко в «войну всех против всех» Т. Гоббса. Вместо всенародного «пира на весь мир» эпохи Возрождения автор показывает барочный придворный «пир во время чумы». Как и киник Менипп, Грасс в своей литературной практике утверждает принцип «серьезно-смешного», передавая через развлекательные эпизоды горькую правду жизни.

Во-вторых, авантюра в романе мотивируется философской целью – испытывать на практике философскую идею, воплощенную в образе мудреца-правдоискателя. В данном случае это идеи неостоицизма, барочные идеи «колеса Фортуны» и *vanitas*, отражающиеся в судьбе мудреца Даха и «мудрого дурака» Гельнгаузена.

С долей иронии описывается чрезмерное пристрастие многих поэтов эпохи к идее суety сует: например, для Грифиуса, в чьем творчестве и философии идея *vanitas* была центральной<sup>198</sup>, «любой зародыш уже пахивал тлением»<sup>199</sup>. Он верил в иллюзорность бытия, человеческих мечтаний и устремлений: «всё лишь видимость и морок»<sup>200</sup>.

С одной стороны, для такого пессимизма были основания. Тридцатилетняя война погубила почти треть жителей страны. В затронутых войной областях убыль населения местами превышала 70%<sup>201</sup>.

---

<sup>197</sup> Грасс Г. Ibid. С. 37.

<sup>198</sup> Menhennet A. *Grimmelshausen and Baroque Dualism // Grimmelshausen the Storyteller: A Study of the "Simplician" Novels*. Columbia: Camden House, S.C., 1997. P. 29-30.

<sup>199</sup> Грасс Г. Ibid. С. 32.

<sup>200</sup> Ibid. С. 31.

<sup>201</sup> Schmidt G. *Der Dreißigjährige Krieg*. 6. München: Beck Verlag, 2003. S. 91.

С другой стороны, идея суеты сует стала модной и выхолощенной, обесценилась. Как и Гриммельсгаузен, Грасс воспринимает жизнь без чувства безысходности: «бренность бытия не означает его тщетности»<sup>202</sup>.

Гельннгаузен и Либушка олицетворяют сложные перипетии судьбы простого народа, воплощают народное жизнелюбие, витальную, игровую стихию народной жизни, выступают альтернативой эсхатологическим настроениям и *vanitas mundi* – распространенному в искусстве барокко представлению о тщетности усилий, бренности бытия и удовольствий.

В их биографиях в описании Гриммельсгаузена по-своему преломляется мотив театра мира *theatrum mundi*: герои проходят через искушение казаться кем-то и не быть собой. В интерпретации Грасса они ближе к модусу бытия и к философии *carpe diem* («лови момент»): герои живут настоящим и не боятся апокалиптических предсказаний. Этот мотив есть и в метатексте и архетексте барочной эпохи – «Экклесиасте»: помимо примерно 20-кратного утверждения суеты сует в нем шесть раз встречается мотив «лови момент». «Наслаждайся жизнью с женщиной»<sup>203</sup>, – призывает Кохелет.

Либушка и Гельннгаузен не отличаются благочестием. Однако артистизм, бескорыстные порывы, отзывчивость и равнодушие к материальному, открытость труду и созиданию, уважение к высокой литературе и музыке, присущие этим героям, а также их противоречивые, но не лишённые тепла чувства друг к другу свидетельствуют о том, что у них биофильный характер. Для них бытие (жизнелюбие, креативность) важнее обладания (эгоизм, страсть к вещам и т.д.).

В этом плане жизнелюбивые герои, как и пииты, противопоставлены незримо присутствующим в произведении людям с некрофильным характером, базирующимся на страсти к разрушению: власть имущим, поддерживающим войну ради своих корыстных целей, солдатам, сеющим раздор, хаос и смерть.

---

<sup>202</sup> Морозов А. А. Затейливый Симплициссимус и его литературная судьба // Ibid. С. 17.

<sup>203</sup> Ветхий Завет: Плач Иеремии; Экклесиаст; Песнь Песней. М.: РГГУ, 1998. С. 59.

В то же время изменчивость героев-трикстеров контрастирует с Constantia Симона Даха и Шюца – постоянством духа, опирающегося на веру.

В-третьих, символика (чертополох как символ Германии, трактир с названием «На мосту» как символ границы между протестантским и католическим лагерями, эпохой барокко и XX веком) и религиозный элемент (молитвы поэтов перед едой и перед началом собрания, пение псалмов, паломничество к скульптуре девы Марии) органично сочетаются в произведении Грасса с грубым натурализмом. Главные герои сталкиваются с гиперболизированным злом и развратом. То и дело заходит речь о смертях от рук шведов: один из крестьян был пригвожден копьём к воротам, помимо этого шведы не пощадили работника и служанку. Генрих Шюц говорит о процветающем в их отечестве кощунстве. Герои обсуждают женские формы и мужской детородный орган, несколько поэтов проводят ночи напролет со служанками, при этом меняются партнерами.

В-четвёртых, в мениппее проявляется философский универсализм, поднимаются фундаментальные этические вопросы, например, идея о равенстве всех людей независимо от вероисповедания, идея осуждения и прощения, лжи и предательства.

В-пятых, у Грасса встречаются типично мениппейные сцены скандалов, эксцентрического поведения, нарушения этикета. Это ссоры Гельгаузена и Либушки, сопровождаемые побоями, перебранка поэтов после чтения трагедии Грифиуса, ссора поэтов и Гельнгаузена, когда они хотят его судить и уже приготавливают кулаки от злости и т.д.

Наиболее красноречиво ругаются Гельнгаузен и «буйно скандалившая»<sup>204</sup> Либушка. Герой ставит Либушке в вину ее продажность, множество погибших детей, активно использует инвективу, обращаясь к ней: «Старая сквалыга! Собачье дерьмо!»<sup>205</sup>. В свою очередь, Либушка называет

---

<sup>204</sup> Грасс Г. Ibid. С. 43.

<sup>205</sup> Ibid. С. 88.

его «голодранцем» и «ханьгой проклятым», а его потенциальное литературное творчество – «ослиным дерьмом»<sup>206</sup>.

Есть в повести и эпизод с аномальным морально-психическим состоянием, например, странные видения «слегка помешанного»<sup>207</sup> Цезена, возникающие из-за наблюдения за трупами, плывущими по реке.

В-шестых, повесть включает в себя социальную утопию (утопическое начало в повести усматривал, например, Г. Вормвег<sup>208</sup>). Это речи пиитов о желанном мире между странами и религиями, красивая ложь Гельнгаузена о переданном почтении власть имущих поэтам. Пожар в трактире и исчезновение манифеста – это характерный для литературы барокко резкий поворот в сюжете (Umschlag), выражающий утопичность консолидации литераторов разного вероисповедания в тот исторический период, иронию судьбы, трикстерство самой Фортуны.

В-седьмых, роман пронизывают контрасты (роскошь и нищета, распутство одних поэтов со служанками и благочестие других) и необычные, почти оксюморонные сочетания (благородный и эрудированный разбойник Гельнгаузен).

Художники барокко нередко объединяли в характерах персонажей взаимоисключающие черты. Так, в Либушке и Гельнгаузене воплощается один из определяющих принципов барочной эстетики и поэтики – *discordia concors* («соединение несоединимого»). Этот принцип проявляется как на уровне каждого характера в отдельности, так и в токсичных взаимоотношениях героев. Их связь можно описать как любовь-ненависть.

Либушка и Гельнгаузен постоянно ссорятся и мирятся. Для Гельнгаузена Либушка оставалась «нянькой, наложницей и пиявкой»<sup>209</sup>. Подчеркивается, что Либушка часто была для него и любовницей, и утешительницей, материнской фигурой (фрейдистски окрашенное сочетание

---

<sup>206</sup> Ibid. С. 89.

<sup>207</sup> Ibid. С. 41.

<sup>208</sup> Vormweg H. Günter Grass in Selbstzeugnissen u. Bilddokumenten. Hamburg: Rowohlt, 1986. S. 111.

<sup>209</sup> Ibid. С. 87.

в одном лице любовницы и матери интересовало Грасса еще в «Жестяном барабане»: Оскар имел связь со своей мачехой Марией), выслушивала его жалобы и горести, терпела от него многочисленные оскорбления. Их связывают бурное прошлое и совместный (по версии Либушки) умерший ребенок. Либушка долго смотрела вслед уезжающему Штофелю, а после его отъезда казалась жалкой, что также указывает на ее любовь к нему.

В-восьмых, писатель смешивает прозаическую и поэтическую речь, интегрирует в текст отрывки из песен, стихотворений и поэм.

В-девятых, повесть публицистична. Произведение описывает перипетии Тридцатилетней войны 1627 года, распространённость эсхатологических настроений, популярность астрологии.

В-десятых, произведение Грасса, как и все мениппеи, многостильно. Слова высокого стиля («низвергнуть», «изобиловал», «верховенство» и пр.) перемежаются в повести с просторечиями и вульгаризмами («охальник», «оглоушит», «рыло», «забулдыга» и пр.).

Место присущей мениппее экспериментирующей фантастики у Грасса занимает магический реализм. Имеется в виду художественный стиль, метод и поэтика, подразумевающие органичное включение мистического, причудливого, волшебного в реалистическое видение мира. Во вступлении рассказчик, близкий фигуре самого Грасса, уверяет, что он сам и его товарищи уже жили когда-то: «...мы, нынешние его друзья, отнюдь не впервые седеем»<sup>210</sup>. Тем самым Грасс постулирует идею вечного возвращения тем, проблем и мотивов в литературе, идею бессмертия наследия писателей, в том числе и через преемственность литературных традиций. На символическом уровне встреча поэтов в Тельgte означает встречу Грасса с его учителями.

Таким образом, повесть соответствует основным особенностям мениппеи как её модифицированная необарочная версия. Центральную роль в конструировании мениппеи играют герои-трикстеры.

---

<sup>210</sup> Ibid. С. 7.

## IV. Актуализация трикстерства в публицистике Г. Грасса

### 4.1. Гюнтер Грасс как публицист

Гюнтер Грасс – универсальный литератор: помимо романной прозы, поэзии и драматургии, он успел раскрыться как самобытный публицист. Особенно ярко трикстерское публицистическое мастерство Грасса проявилось в ходе агитации за Социал-демократическую партию Германии (СДПГ). Наиболее интенсивно он поддерживал социал-демократов, когда лидером партии был Вилли Брандт (1964 – 1987). В 1969 году Грасс выступил с 94 речами в поддержку СДПГ в ходе предвыборной кампании, в том же году Вилли Брандт стал канцлером. С 1965 по 1972 годы Грасс принял участие в 371 мероприятии предвыборной кампании СДПГ.

Спектр жанров публицистики Грасса включает публицистическую статью, комментарий, письмо (переписка), диспут, эссе, ораторскую речь, дневник, его произведения также содержат элементы репортажа и отчета. Кроме того, Грасс развивал идеи своих публицистических произведений в многочисленных интервью. Неоднократно он выражал свой публицистический протест в виде стихотворений, которые публиковал в СМИ.

Публицистические произведения Г. Грасса публиковались в немецких газетах *Die Zeit*, *Süddeutsche Zeitung* и *Frankfurter Rundschau*, японской *Asahi Shimbun*, испанской *El Pais*, французской *Le Nouvel Observateur* и многих других, его комментарии звучали на крупнейших телеканалах и радиостанциях Германии, его публицистические произведения перепечатывались в наиболее авторитетных газетах Бельгии, Великобритании, Венгрии, Дании, Израиля, Италии, Франции, Швеции и т.д.

Журнал *Der Spiegel* выпустил после смерти Грасса электронную книгу «Гюнтер Грасс: спорный и противоречивый». В книге из 243 страниц были собраны рецензии на все крупные произведения Грасса, статьи о нем и интервью с ним, а также некролог. В книге было указано, что ни один другой писатель не встречался на страницах журнала так часто, как Гюнтер Грасс.

В своих публичных речах Грасс учитывает особенности коммуникативной ситуации, мнение адресата своих публицистических произведений, пытается сделать свои суждения максимально понятными для широкой аудитории и заранее ответить на возможные возражения. Грасс ведет доверительный и при этом критический диалог со своей аудиторией. Нередко он признается в своих ошибках перед слушателями/зрителями, высказывает им претензии, агитирует аудиторию проголосовать на выборах, призывает высказываться и бороться за свои права.

Многие речи и статьи Грасса имеют ссылки на авторитет. Это не только многочисленные писатели прошлого (Рабле, Гриммельсгаузен, Вольтер, Дидро, Деблин и т.д.), но и некоторые политики. Чаще всего Грасс вспоминает в публицистике о высказываниях и поступках своего друга Вилли Брандта.

Традиционные риторические приемы (антитезы, аллюзии, метафоры, метонимии, повторы, риторические восклицания и вопросы) Грасс комбинирует со своими художественными новациями (авторские неологизмы, полижанровость, включение элементов магического реализма в публицистику, парадоксы, абсурдизация и пр.).

В некоторых случаях Грасс использует гибридизацию жанров. Нарушение жанровых границ – одна из черт трикстерского архетипа художественного высказывания. Например, в художественно-публицистическом произведении «Из дневника улитки» соединяются жанровые особенности дневника, отчета, беседы (Грасс обращается к своим детям, а они задают ему вопросы), художественного повествования (история жизни еврея Скептика), прозаический текст включает лирические стихотворения, а завершает произведение эссе «О периодах застоя в прогрессе (Вариации на тему гравюры по меди Альбрехта Дюрера “Melencolia I”)».

#### **4.2. Трикстерство в поэтике**

В трикстерскую эстетическую традицию органично вписывается концепция расширенной реальности Грасса. Художественное открытие писателя – «четвертое время», в котором стерты границы между тремя

формами времени. Грасс придумал для описания этого состояния неологизм *Vergegenkunft*, объединяющий в себе части трех слов: *Vergangenheit* (прошлое), *Gegenwart* (настоящее) и *Zukunft* (будущее)<sup>211</sup>.

Писатель следует концепции расширенной реальности и в статье «Кто купит эту ленточку?» (1961), в которой агитирует разные социальные группы голосовать за СДПГ. Грасс с иронией описывает своего вымышленного персонажа как реальную личность, с которой он беседует: «Я обращаюсь ко всем, кто прочитал или, по крайней мере, купил „Жестяной барабан“. Не то, чтобы я хочу сказать, что Оскар Мацерат выбирает СДПГ, но его сын и брат Курт <...> пообещал мне <...> проголосовать...»<sup>212</sup>.

Упомянутый Оскар Мацерат – центральный трикстер в творчестве Грасса, который, помимо «Жестяного барабана», появляется в повести «Кошки-мышки», романах «Собачьи годы» и «Крысиха».

Затем Грасс обращается к эпизодическим героиням «Жестяного барабана» – монахиням с зонтиками (и одновременно к религиозным избирательницам), пародируя обращения античных поэтов к своей музе и в шутку призывая монахинь к трикстерской хитрости: «Как у вас, мои благочестивые музы? Вы хотите проголосовать? Я думаю, что да. У вас же есть юмор, юмор монахинь: перехитрите настоятельницу, голосуйте за СДПГ!»<sup>213</sup>.

Обращение к своим персонажам с вопросами и предупреждениями, так, как будто бы они реальны и действуют здесь и сейчас на глазах автора и читателей, одним из первых использовал Овидий в своих дидактических произведениях. Грасс мог ориентироваться на эту традицию. Игровое соединение и уравнивание реального и вымышленного в дальнейшем не раз использовалось Грассом: в повести «Встреча в Тельгте» и в романе «Мое

---

<sup>211</sup> Grass G. *Phantasie als Existenznotwendigkeit* // *Werkausgabe*. Bd. 10. Darmstadt: Luchterhand, 1987. S. 262.

<sup>212</sup> Grass G. *Wer wird dieses Bändchen kaufen* // *Essays und Reden I*. Ibid. S. 37.

<sup>213</sup> Ibid.

столетие» среди персонажей есть как исторические личности, так и фикциональные (придуманные).

Через апелляцию к своему наиболее известному и часто издаваемому произведению Грасс призывает своих поклонников и читателей поддержать близкую ему по убеждениям партию.

Грасс уверяет, что Святой Франциск проголосовал бы не за коммунистическую партию, а за СДПГ, и иронизирует над христианской идеей посмертного воздаяния: «Уже на земле выбирайте СДПГ, чтобы однажды и на небесах было ее твердое правительство»<sup>214</sup>. Так публицист убеждает перейти на сторону СДПГ представителей электората главных конкурентов партии – Христианско-демократического союза (ХДС) и Христианско-социального союза (ХСС), а также граждан с коммунистическими взглядами.

Обращаясь к интеллектуалам, писатель уверяет, что национальный гений Гете проголосовал бы за СДПГ, и пародирует астрологический прогноз, ориентируясь на массового читателя: «...в сентябре, когда должны состояться выборы, солнце будет стоять в знаке Девы. <...> Верьте своему гороскопу»<sup>215</sup>. Здесь мы видим сочетание массового и элитарного, возможного и невозможного, чередование логических аргументов, апеллирующих к разуму, с суггестивными, апеллирующими к эмоциям и бессознательному и направленными на некритическое восприятие.

Манипулятивность текста проявляется в пропагандистских приемах: «телепатии»<sup>216</sup> и ничем не обоснованных ссылках на авторитет<sup>217</sup> Святого Франциска и Гёте. Предположения Грасса об их потенциальной поддержке политики СДПГ выдаются за свершившийся факт, а сам Грасс берет на себя роль телепата, «прочитавшего мысли» великих предшественников.

---

<sup>214</sup> Ibid. S. 38.

<sup>215</sup> Ibid.

<sup>216</sup> Ильяхов М. Пропаганда: телепатия // maximilyahov.ru. URL: <https://maximilyahov.ru/blog/> (дата обращения: 15.12.2020).

<sup>217</sup> Кара-Мурза С. Г. Манипуляция сознанием-2. М.: Эксмо, Алгоритм, 2009. С. 125.

Еще один пример использования расширенной реальности Грасса связан с трикстерским игровым нарушением жанровых границ, привнесением в политическую речь лирического отступления со сказочным изображением действительности. Так, в «Речи об утратах» неожиданно используется аллюзия на сказочную повесть «Чудесное путешествие Нильса с дикими гусями» шведской писательницы Сельмы Лагерлеф: «...в любой момент может снова приземлиться Нильс Хольгерссон, чтобы снова, под присмотром серых гусей, подняться навстречу новым приключениям»<sup>218</sup>. Невозможное и чудесное изображается Грассом как возможное, почти обыденное, в духе магического реализма. Тем самым Грасс делает политическую речь одновременно ироничной, поэтической и эссеистичной.

Любопытно, что упомянутый Грассом Нильс Хольгерссон был юным хулиганом, который доставлял много проблем окружающим и часто подшучивал над ними, за что был наказан домовым (архетипический мотив наказания трикстера за его проделки, вспомним хотя бы историю с Одиссеем и циклопом или «Перебранку Локи»).

В речи «Новое платье короля» (1965), обращенной к жителям Дюссельдорфа во время кампании перед выборами в бундестаг, Грасс актуализирует сказку датского писателя Ганса Христиана Андерсена.

Грасс обращается к своему излюбленному сказочному мотиву, чтобы высмеять сказки, слагаемые, по его мнению, политиками и журналистами, которые представлены в речи как циничные обманщики. Писатель делает лейтмотивами название сказки Андерсена и вариации ставшего крылатым выражения «А король-то голый!» для критики политики федерального канцлера ФРГ в 1963–1966 гг. Людвиг Эрхарда. Выражение Андерсена использовано в традиционном значении – для раскрытия неприглядных фактов.

---

<sup>218</sup> Грасс Г. Речь об утратах... // Ibid. С. 553.

В пример приводится манипуляция повесткой дня, связанная с тенденциозным умолчанием в СМИ: встреча королевы Великобритании Елизаветы Второй с партиями ФРГ была освещена в еженедельниках и документальных фильмах так, как будто на ней присутствовали только представители ХДС и ХСС, а представителей СДПГ не было. По этому поводу Грасс обратился к председателю фракции ХДС/ХСС в бундестаге (1964—1973) Райнеру Барцелю: «Это ложь с дешёвой прибылью, господин Барцель» — и добавил, что «нужно защищать честное ремесло сказочного повествования и разоблачать шарлатанов и фальшивомонетчиков»<sup>219</sup>.

Грасс применяет амплификацию и градацию, чтобы убедить слушателей в некомпетентности, трусости, эгоизме и поверхностности политика: «Нет планирования, нет разума, нет ничего, кроме страха Людвиг Эрхарда потерять должность федерального канцлера. Привычный сигарный дым, его унылая речь и дешёвая самодостаточность больше не могут прикрывать его. Король голый»<sup>220</sup>. Грасс также критикует в Эрхарде высокомерие, невежество в вопросах искусства, оппортунизм и материализм и уверяет, что тот проявил себя как бездарный канцлер.

Развенчание образа Эрхарда также опирается на традиции менипповой сатиры (Лукиан, Сенека, Варрон). Этот античный жанр сочетал серьезное и смешное и отличался злободневной публицистичностью. В речи Грасса есть схожие черты с менипповой сатирой «Отыквление божественного Клавдия» философа Сенеки. В ней Сенека разоблачает и высмеивает вероломство Клавдия, характеризует его как недостойного и несправедливого правителя. По одной из версий в не дошедшем до нас финале текста Клавдий был превращен в тыкву — символ глупости. Для создания комического эффекта Грасс использует схожий приём, лишая Эрхарда антропоморфного облика: «Наш народный канцлер более комичен, чем воздушный рис»<sup>221</sup>. Так оратор

---

<sup>219</sup> Grass G. Des Kaisers neue Kleider. Rede im Bundestagswahlkampf // Ibid. S. 130.

<sup>220</sup> Ibid. S. 131.

<sup>221</sup> Grass G. Des Kaisers neue Kleider. Rede im Bundestagswahlkampf // Ibid. S. 131.

хочет подчеркнуть, что обещания канцлера – воздушные замки, то есть невыполнимые планы, несбыточные замыслы.

В другой речи Грасс с помощью антитезы убеждает аудиторию, что если она не проголосует за Вилли Брандта, то «...танец вокруг золотого тельца продолжится еще в течение четырех лет под эгидой партий, именуемых христианскими»<sup>222</sup>. Золотой телец выступает в традиционном значении символа наживы и алчности, которые Грасс приписывает действующей власти. Подчеркивается, что декларация христианских ценностей партиями ХДС и ХСС – это лицемерная демагогия. При этом используется манипулятивный прием запугивания читателей негативным сценарием развития событий, фрустрируя аудиторию и эмоционально заражая ее возмущением против политики правящих партий.

В «Речи об утратах» (1992) Грасс использует для критики и дискредитации своих идеологических противников элементы инвективы, называя их «бритоголовыми», «публицистической проституцией», а их поступки – «варварством», «преступлением», «катастрофой». Там же он использует аллюзию на острую политическую комедию швейцарского писателя Макса Фриша «Бидерман и поджигатели» (1953). Грасс именуется «бидерманами» политиков-националистов, которые с виду представляют собой добропорядочных обывателей, а на самом деле являются поджигателями, сеятелями раздора.

Грасс использует иронию, когда пишет, что остров Мён «богат собственными, доморощенными сенсациями»<sup>223</sup>, ведь речь идет не о громких медийных событиях, а о значительных, по его мнению, природных явлениях. Тысячи гусей делали остановку на острове Мён, небо там кишело гусями и цаплями, которых Грасс сравнивает с эскадрильями, а их движение на небе – с загадочными письменами. Природа поэтизируется писателем,

---

<sup>222</sup> Grass G. Rede ueber das Selbstverstaendliche // Ibid. S. 153.

<sup>223</sup> Ibid. C. 553.

противопоставляется искусственной и выродившейся культуре, в действительности – антикультуре, распространяемой СМИ.

В этой речи Грасс предстает в образе мудреца, постоянно взывающего к разуму. Писатель пытается воздействовать на аудиторию при помощи прямых обращений к ней и при помощи многочисленных вопросов. На 24 страницы «Речи об утратах» приходится 41 вопросительное предложение. Таким образом Грасс реализует тактику совместного рассуждения. Часто Грасс использует амплификацию – ряд повторяющихся речевых конструкций, например, четыре-семь риторических вопросов подряд, тем самым делая речь более эмоциональной и патетичной, нагнетая драматизм (пафос), призывая слушателей к соучастию и к сотворчеству (логос).

Лейтмотивом Нобелевской речи (1999) писателя становится фраза «Продолжение следует...»: Грасс использует это выражение 10 раз, обыгрывая его значение в различных контекстах.

#### **4.3. Тематизация трикстерства**

В фольклоре и литературе основными потомками трикстера стали шуты, дураки, плуты и черти. Эти и другие виды трикстеров, а также само трикстерство (обман, провокация, комизм и демонизм) нередко становились основной или второстепенной темой публичных выступлений и прозы Грасса.

В августе 1961 г. в неопубликованной статье «Чёрт и Вельзевул» Грасс обращается к трикстерским фигурам чёрта и дьявола, чтобы рассмотреть острый политический антагонизм СССР и стран Запада, ГДР и ФРГ, а также межпартийные конфликты в преддверии выборов в ФРГ. Именно в августе 1961 г., на пике второго Берлинского кризиса, Западный Берлин был окружён бетонной стеной с контрольно-пропускными пунктами. На это время также пришелся пик предвыборной кампании в бундестаг.

Статья начинается с пословицы: нельзя изгнать беса Вельзевулом (нельзя напугать чёрта дьяволом). Грасс превращает чёрта и Вельзевула из пословицы в символ времени, пропитанного демонизацией. В ее основе – технология пропаганды, с помощью которой политики чернят своих

идеологических противников, создают образ врага: «Повсюду демоны. <...> Политический противник должен играть дурацкие театральные роли злого искусителя»<sup>224</sup>.

Чёрт и Вельзевул – обитатели ада, подручные дьявола, при этом Вельзевул довольно часто отождествляется с дьяволом<sup>225</sup>.

Грасс использует антитезу, чтобы показать антагонизм сторон: чёрт обвиняет всех в реваншизме, Вельзевул – в отказе от политики. Авторская интенция Грасса – показать, что противоборствующие силы на самом деле две стороны одной и той же медали и близки в своих пропагандистских инструментах.

Грасс использует театральные метафоры, чтобы изобличить ложь, притворство, лицемерие политиков. Он замечает, что «роли разделены, пьеса плохая» и описывает ситуацию в гротескном ключе: «Так показательная драма ужаса тянется от акта к акту, хотя мимы и театральные зрители знают: в конце последнего акта должны быть сброшены страшные невыразимые бомбы»<sup>226</sup>. Здесь есть намёки и на реальную опасность атомной войны (Карибский кризис случился менее чем через год – 16—28 октября 1962 г.), и на то, что власть мошенников будет недолгой.

Грасс прямо указывает на то, что на сцене выступают мимы – клоунская ипостась трикстера. Указанием на мимов Грасс обращает внимание на низкопробность политической игры, фарсовый и абсурдный характер происходящего.

В речи «Об отсутствии уверенности в себе у придворных шутов-писателей с учетом несуществующих дворов» (1966) напоминает о связи придворных шутов Шекспира и Веласкеса, шутов барокко с правителями и отмечает, что писатели редко были столь близки к власти предрежающим: «...я хотел бы, чтобы он был, пишущий придворный шут; и я знаю ряд писателей,

---

<sup>224</sup> Grass G. Teufel und Beelzebub // Essays und Reden I. Ibid. S. 43.

<sup>225</sup> Аверинцев С. С. Сатана // Мифы народов мира. М.: Сов. энцикл., 1992. Т. 2. С. 412-414.

<sup>226</sup> Grass G. Ibid. S. 44.

которые способны к тому, чтобы отработать эту, как доказывает история, политическую придворную службу»<sup>227</sup>. В пример такого писателя он приводит Генриха Бёлля, в пример политика, готового прислушиваться к критике, – председателя СДПГ Вилли Брандта.

Грасс имеет в виду традицию Средневековья и Ренессанса, в соответствии с которой шуты считались символическими близнецами королей, их советниками, единственными, кому было позволено критиковать правителей.

Подразумевая в том числе и себя, Грасс замечает, что некоторые писатели время от времени оставляют свою литературную деятельность ради малых демократических дел: «Но это значит идти на компромисс. Поэзия не знает компромиссов. Но мы живем компромиссами. Тот, кто выдерживает это напряжение, является дураком и меняет мир»<sup>228</sup>. Здесь Грасс обращает внимание на культуротворческую и созидательную силу дураков и трикстеров.

В речи «Не только от своего имени» Грасс отвергает обвинения в кошунстве своих произведений, рассказывает об иронической дистанции в своей «Данцигской трилогии»<sup>229</sup> и настаивает, что продолжает сатирические традиции мэтров европейской литературы Ж. Поля, Ф. Рабле, Дж. Боккаччо и т.д.

В беседе с испанским писателем и поэтом Хуаном Гойтисоло Грасс поднимает смежные с трикстерством темы лжи и социального маргинализма. По мнению Грасса, политики пытались снять ответственность с народа, убеждая, что нацисты околдовали его: «Они говорили о бедном обманутом народе, которым манипулировали „хамельнские флейтисты“»<sup>230</sup>. В этом контексте возникает образ трикстера из средневековой легенды о хамельнском

---

<sup>227</sup> Grass G. Vom mangelnden Selbstvertrauen der schreibenden Hoffnarren unter Berücksichtigung nicht vorhandener Höfe // Ibid. S. 167.

<sup>228</sup> Ibid. S. 174.

<sup>229</sup> Grass G. Nicht nur in eigener Sache // Ibid. S. 363-364.

<sup>230</sup> Грасс Г. Что может литература? Беседа с Хуаном Гойтисоло // Иностранная литература. 2000. № 5. С. 237.

крысолове, который не раз упоминается в «Жестяном барабане» и «Крысихе». Образ воплощает силу, которая завладевает людьми против их воли и которой невозможно противостоять. Грасс, однако, напоминает, что немецкий народ избрал Гитлера демократическим путем и уже через это совиновен в его преступлениях, тем самым писатель выступает против настойчивого желания политиков забыть позорное прошлое страны, умолчать о нем и постулирует ответственность каждого за память об истории своего народа.

Далее Грасс использует прием олицетворения – переносит человеческие свойства на понятие капитализма, придавая ему трикстерские и демонические черты, например, использует эпитеты «разнузданный»<sup>231</sup> и «дикий»<sup>232</sup>, в других произведениях он указывает на его «варварскую физиономию»<sup>233</sup> и «манию величия»<sup>234</sup>, называет современную форму капитализма – неолиберализм – безответственным<sup>235</sup>.

В духе развенчания и поношения Грасс описывает крупных бизнесменов Германии как маргиналов: «Сегодня же асоциальный тип разъезжает на “мерседесе”...»<sup>236</sup>. Таким образом, Грасс, будучи своеобразным литературным философом социал-демократии, выступает за социальную справедливость, гарантии для рабочего класса и широких слоев населения, а не только для узкой прослойки элиты.

Грасс демонизирует телевидение, саркастично называя его молохом<sup>237</sup> в честь божества моавитян, которому приносили в жертву детей<sup>238</sup>. Так писатель заостряет внимание на безнравственности телевидения, его центрированности на насилии, отсутствии на нем культуры дискуссии.

В речи «Камни Сизифа» (2011) Грасс обращается к представителям СМИ и высказывает мнение, что одна из задач журналистов – «положить

---

<sup>231</sup> Ibid.

<sup>232</sup> Грасс Г. Что можно выбрать? // El Pais. URL: <http://noblit.ru/node/1287> (дата обращения: 07.11.2020).

<sup>233</sup> Цит. по: Грасс взглянул в лицо истории // «Коммерсантъ Власть». № 39 от 05.10.1999. С. 30.

<sup>234</sup> Грасс Г. Продолжение следует... // Ibid. С. 53.

<sup>235</sup> Грасс Г. Беседа с Пьером Бурдьё // «Диалог». 2000. № 4. URL: <http://saint-juste.narod.ru/Grass.html> (дата обращения: 07.11.2020).

<sup>236</sup> Грасс Г. Что может литература? // Ibid. С. 238.

<sup>237</sup> Грасс Г. Беседа с Пьером Бурдьё. Ibid.

<sup>238</sup> Шифман И. Ш. Молох // Мифы народов мира. Ibid. С. 684.

палец в рану, пока она еще открыта»<sup>239</sup>. Таким образом, взгляд Грасса на предназначение журналистики схож с его видением миссии писательства. Для него писатель «вскрывает слишком быстро зарубцевавшиеся раны...»<sup>240</sup>. Схожую метафору Грасс использует в поздравительной речи по случаю вручения литературной премии писательнице Кристе Вольф: «Ты не даешь ране закрыться»<sup>241</sup>. Подлинным журналистам и писателям, по Грассу, присущи методологический скептицизм, критичность, в том числе самокритичность, полемичность, смелость.

Ещё одна трикстерская черта писателей, по Грассу, – повстанческая, бунтарская природа, неповиновение власти: «...охотно и намеренно плюют в суп <...> властителям»<sup>242</sup>. Трикстер противостоит официальному монологизму и манипуляциям представителей власти.

Грасс приводит в речи «Продолжение следует» пример обличающего гротеска и апагогии (абсурдизации), напоминая, что в сатире смех часто соседствует с ужасным, и делая едкий выпад в сторону политиков крупнейших развитых стран: «подать на стол для глав государств изысканно приготовленных детей...»<sup>243</sup>.

Так Грасс актуализирует и переиначивает на современный лад логику сатирического памфлета Д. Свифта «Скромное предложение» (1729)<sup>244</sup>. В нем автор в разгар голода деловито предлагает английской элите использовать в пищу ирландских детей. Тем самым обличается английское правительство, которое сдерживало развитие земледелия в Ирландии из-за возможного роста конкуренции.

В речи «Продолжение следует...» (1999) Гюнтер Грасс рассуждает о жанре пикарески и характеризует ее главного героя – плута: «...в его театре рука об руку идут комедия и трагедия»<sup>245</sup>. Эта идея соответствует актуальному

---

<sup>239</sup> Grass G. Die Steine des Sisyphos // Süddeutsche Zeitung. Montag, den 04. Juli 2011.

<sup>240</sup> Грасс Г. Продолжение следует... // Ibid. С. 530.

<sup>241</sup> Грасс Г. Метафорам можно доверять // Иностр. лит. 2003. № 9. С. 5.

<sup>242</sup> Ibid.

<sup>243</sup> Грасс Г. Продолжение следует... С. 530.

<sup>244</sup> Свифт Д. Скромное предложение // Памфлеты. М.: Гос. изд. худ. лит, 1955. С. 155-165.

<sup>245</sup> Грасс Г. Ibid.

видению трикстера в культурологии, согласно которому трикстер может быть «почти трагическим героем, олицетворяющим совесть культуры»<sup>246</sup>.

#### 4.4. Автор как трикстер

Исследователи включают Гюнтера Грасса в ряд авторов-триктеров<sup>247</sup>. С этой позицией солидарны и друзья Грасса – литераторы Джон Ирвинг и Андрей Вознесенский. Писатель Джон Ирвинг подчеркнул, что Грасс – «один из самых эксцентричных писателей современности»<sup>248</sup>. Ирвинг отмечал в Грассе «желание проказничать»<sup>249</sup> и добавлял, что ему «свойственно быть несколько невежливым»<sup>250</sup>. В пример такой дерзости можно привести то, что Грасс не постеснялся использовать разговорно-сниженную, непристойную лексику даже в своей Нобелевской речи (с едкой насмешкой упоминая о современных героях массовой культуры, он использовал слово *Fick*, обозначающее грубую версию слова совокупление).

Поэт Андрей Вознесенский назвал Грасса «потрясателем устоев» и «блестящим политическим полемистом»<sup>251</sup>.

Писатель (автор книги о Томасе Манне), журналист и редактор культурно-политического британского журнала *Standpoint* Дэниэл Джонсон в своем открытом письме Гюнтеру Грассу назвал его трикстером уже в негативном контексте, осудил ложь и лицемерие относительно его нацистского прошлого, сравнил с манновским плутом Феликсом Крулем и даже применил по отношению к нему выражение *Schreibtischtäter*, подразумевающее человека, который косвенно причастен к убийствам (ранее термин применялся по отношению к чиновникам, задействованным в планировании и организации Холокоста)<sup>252</sup>.

---

<sup>246</sup> Пелипенко А. А., Яковенко И. Г. Ibid. С. 133.

<sup>247</sup> Корнилова Е. Н. Языческие корни... // Ibid. С. 143.

<sup>248</sup> Ирвинг Д. Ibid. С. 198.

<sup>249</sup> Ibid. С. 200.

<sup>250</sup> Ibid. С. 207.

<sup>251</sup> Грасс Г. Собр. соч. В 4 т. Т. 4. Харьков: Фолио, 1997. С. 485-487.

<sup>252</sup> URL: <https://standpointmag.co.uk/text-june-12-an-open-letter-to-gunter-grass-daniel-johnson-nazi-waffen-ss-the-tin-drum-peeling-the-onion-israel-anti-semitism-bra/> (дата обращения: 02.12.2020).

Сам Г. Грасс не скрывал в себе некоторые трикстерские черты, например, признавал себя «ребячливым, как большинство писателей»<sup>253</sup>.

Во-первых, отнесение Грасса к типу трикстера справедливо, так как он также выстраивал свой публичный образ через апелляцию к этому архетипу посредством провокационных, игровых и сатирических художественных произведений.

С его творческой дерзостью и экстравагантностью, с эпатажностью некоторых его пассажей связан широкий, а иногда и скандальный резонанс вокруг практически всех его крупных произведений.

Во-вторых, Грасса можно считать медиатрикстером – возмутителем спокойствия и инициатором острых общественных дискуссий посредством СМИ. В этом случае необходимо учитывать, что это анализ не только самой личности Грасса, но и его образа, репрезентируемого медиа.

В-третьих, Грасса, при жизни вознесенного на литературный Олимп в статусе классика мировой литературы, можно анализировать как персонажа современного мифа – как культурного героя, использующего трикстерские методы для утверждения культурных ценностей. Этот миф родился и развивается как результат столкновения множества точек зрения литературных критиков, писателей, политиков, читателей и автобиографических свидетельств самого Грасса.

В 1980-е – 2010-е годы Грасс часто сравнивал себя с Сизифом<sup>254</sup> – хитроумнейшим из эллинов, одним из главных трикстеров античной мифологии<sup>255</sup>. Сизиф не раз обманывал богов и людей и даже сковал бога смерти Танатоса, временно приостановив смерть на земле. Его кара – целую вечность безуспешно катить камень на гору – символизирует злопамятность олимпийцев.

---

<sup>253</sup> Цит. по: Ирвинг Д. Ibid. С. 200.

<sup>254</sup> Грасс Г. Я из породы сизифов // Литературная газета. 17 февраля 1982.

<sup>255</sup> Ботвинник М. Н. Сизиф // Мифы народов мира. В 2-х томах. М.: Сов. энцикл., 1987. Т. II. С. 439.

На вопрос журналиста, чувствовал ли Грасс себя Сизифом, писатель ответил утвердительно и добавил: «Но в духе Камю, в положительном толковании»<sup>256</sup>. В интерпретации Камю Сизиф счастлив, поскольку возвысился над судьбой и обстоятельствами, осознав и приняв их. Герой предстает оптимистичным богоборцем, полностью убежденным в своей правоте.

Г. Грасс занял сторону философа-экзистенциалиста А. Камю в возрасте 22-23 лет<sup>257</sup>. Его «Миф о Сизифе» он прочитал с восторгом. В этом произведении он увидел глубокое и гуманное видение человеческого существования и возможностей, антиидеалистическую позицию. Впоследствии она стала путеводной нитью в его политических действиях. «...его призыв к постоянному противоречию сформировал меня»<sup>258</sup>, – признавался Грасс.

Г. Грасс сравнивает конец труда Сизифа с опасными утопиями. По мнению Грасса, трезвая позиция Камю застрахована от разочарований и цинизма в связи с неоправдавшимися высокими ожиданиями или пошатнувшейся верой, а заодно и от перехода в крайности отчаяния и пессимизма: «Кто основывает свое существование на надежде, тот теряет всякую опору, если эта надежда оказывается иллюзией»<sup>259</sup>. В этой ситуации Грасс советует следовать позиции Камю.

Если вспомнить о трикстерской сущности Сизифа, то его радость быть обреченным вечно катить камень на гору и никогда не достигать цели не кажется столь парадоксальной. Во-первых, классический трикстер нередко совершает абсурдные поступки. Во-вторых, это неунывающий персонаж, умеющий смеяться над абсурдностью бытия, превращать недостатки в достоинства, использовать опасности и удары судьбы себе на пользу,

---

<sup>256</sup> Grass G. Ein glücklicher Sisyphos // Ibid.

<sup>257</sup> Grass G. Sisyphos und der Traum vom Gelingen // Demokratie u. Sozialismus. Politische und literarische Beiträge. 1985. Н. 35. S. 22-23.

<sup>258</sup> Grass G. Die Steine des Sisyphos // Süddeutsche Zeitung. Montag, den 04. Juli 2011.

<sup>259</sup> Sisyphos und der Traum vom Gelingen... // Ibid. С. 24.

генерировать свободу в пространстве несвободы. В-третьих, трикстер воспринимает жизнь как игру, в которой процесс важнее, чем результат. В-четвертых, трикстеры нередко связаны с бунтом.

Радость Сизифа «вечному возвращению» – ухмылка трикстера от того, что он снова перехитрил богов: они не смогли сломить его своим наказанием. Грасс выражает это так: «Я не только принимаю наказание богов, я продолжаю глумиться над богами»<sup>260</sup>. Он видит в упорном желании вернуть камень на вершину «бесконечное выражение протеста...»<sup>261</sup>.

Грасс не раз называл Сизифа своим личным святым (в этом и эксцентрическая игра, и ирония над традиционной религией, и серьезное убеждение), в речи «Камни Сизифа» – «хулителем богов» и своим «единственным святым с 1950-х годов»<sup>262</sup>. Дальнейшая критика в адрес политиков и медиаконцернов в этих речах дает понять, что под богами Грасс понимает сильных мира сего, а под Сизифом себя.

В публицистическом произведении «Из дневника улитки» (1972), переплетающем отчет о предвыборной деятельности с историей данцигских евреев и философскими размышлениями о прогрессе, Грасс сравнивает с Сизифом своего друга – политика Вилли Брандта<sup>263</sup>. Сравнение возникает в контексте восторженного описания стойкости и нравственной силы Брандта.

Труд и мировоззрение Сизифа сравниваются с этикой и практикой демократического социализма<sup>264</sup> в романе Гюнтера Грасса «Головорождённые, или немцы вымирают». Описываемая в романе фирма, предлагающая увидеть ужасы Азии с ее катакомбами, бедностью, антисанитарией и перенаселением, неслучайно называется «Сизиф», а в туристическом проспекте приводятся цитаты из эссе А. Камю «Миф о Сизифе» (в зависимости от оптики это можно считать философской иронией

---

<sup>260</sup> Grass G. Phantasie als Existenznotwendigkeit // Ibid. S. 279.

<sup>261</sup> Грасс Г. Несправедливость сильнейшего. El Pais. URL: <http://noblit.ru/node/1279> (дата обращения: 12.12.2019).

<sup>262</sup> Grass G. Die Steine des Sisyphos // Ibid.

<sup>263</sup> Грасс Г. Из дневника улитки // Собр. соч. в 4 т. Харьков: Фолио, 1997. Т. 3. С. 546.

<sup>264</sup> Грасс Г. Головорождённые, или немцы вымирают // Ibid. Т. 4. С. 190.

или черным юмором). По-видимому, Грасс намекает, что многие азиаты живут в нищете и в тяжелейших условиях, но при этом имеют большие семьи и счастливы (в отличие от героев романа, одержимых рационализацией).

Вслед за Гюнтером Грассом СМИ также стали сравнивать его с Сизифом. Неслучайно радиостанции ARD назвали передачу в честь 80-летия Грасса «Оптимистичный Сизиф» (2007), в ней они рассказали о творчестве и общественной деятельности писателя.

В последней книге Грасса «О бренности» (2015) также есть аллюзия на античный миф о Сизифе. Во фрагменте под названием «Мой камень» говорится о камне Сизифа<sup>265</sup>. Грасс самоиронично рассказывает о выборе своего гроба и надгробного камня, обращаясь к своему излюбленному мотиву *vanitas*.

В Нобелевской речи (1999) писатель снова признается в своем интересе к шутовской эстетике: «Будь дело только в моём влечении, <...> предавался бы шутовству»<sup>266</sup>. Здесь Грасс намекает на свою любовь к игре, страсть к искусству и свой артистизм. Помимо деятельности литератора, он самореализовался в скульптуре и живописи. В юности Грасс играл на ударных в джазовой группе. Он умел танцевать пять танцев.

В автобиографическом романе «Луковица памяти» (2006) Грасс снова отождествлял себя с героем «Затейливого Симплициссимуса» Ганса Гриммельсгаузена и с героем этого произведения Бальдандерсом (Наперемениускор): «Ему хотелось бы походить на заглавного персонажа из книги Гриммельсгаузена <...> выбраться оттуда можно <...> под каким-нибудь диковинным именем, вроде Наперемениускор»<sup>267</sup>, – пишет Грасс о себе в автобиографическом романе.

Сравнение Грасса с этим персонажем многое говорит о характере Грасса и его поэтики. По сюжету Наперемениускор (Бальдандерс) превращался в

---

<sup>265</sup> Grass G. *Vonne Endlichkait*. Göttingen: Steidl, 2015.

<sup>266</sup> Грасс Г. Продолжение следует... // *Ibid.* С. 528.

<sup>267</sup> Грасс Г. *Луковица памяти*. М.: Иностранка, 2008. С. 179.

романе сначала «в могучий дуб, а вскоре после сего в супоросую свинью...»<sup>268</sup>. С одной стороны, Симплиций не исключает, что существо может быть сатаной. С другой стороны, слова немецкого Протея «Аз есмь начало и конец» – практически дословная цитата из Откровения Св. Иоанна Богослова (1:8). Очевидно, эта серьезность пародийна. Выраженная в Бальдандерсе идея изменчивости и тщетности бытия воплощает народную философию жизни<sup>269</sup>.

В сборнике «Глупый август» (2007) Грасс сравнивает себя с клоуном, в финале книги «Слова Гриммов» (2010) – с козлом отпущения (в роли него часто выступают классические трикстеры).

В 2012 году Г. Грасс опубликовал стихотворение «О чем нужно говорить» в *Süddeutsche Zeitung*<sup>270</sup>. Публицистичное и злободневное произведение вызвало широкий общественный резонанс. В тексте Грасс заявил, что устал от двуличия Запада, раскритиковал Германию за поставки подлодок Израилю, а Израиль – за угрозу развязывания войны с Ираном. Тем самым Грасс вернулся к давно волновавшей его теме опасности ядерной мировой войны, которая принесет на землю апокалипсис. Грасс отверг обвинения в антисемитизме, пояснил, что в качестве потенциального агрессора имел в виду не народ, а правительство страны, и призвал международное сообщество контролировать обе стороны конфликта. Тем не менее Израиль объявил его персоной нон грата.

Спустя семь недель Грасс опубликовал в *Süddeutsche Zeitung* стихотворение «Стыд Европы», в котором обвинил Евросоюз в экономическом и политическом давлении на Грецию, стремлении «экспроприировать Олимп»<sup>271</sup>. Символом страдающей Греции в произведении выступают скорбящая Антигона и Сократ с чашей яда. Стихотворение завершается пророчеством о наказаниях от богов и увядании Европы, если она не вернет уважение к «колыбели» своей культуры. Тем самым Грасс отстаивал

---

<sup>268</sup> Гриммельсгаузен Г. Я. К. Симплициссимус. М.: Худ. лит., 1976. С. 426.

<sup>269</sup> Морозов А. А. Ibid. С. 17.

<sup>270</sup> Grass G. Was gesagt werden muss // *Süddeutsche Zeitung*. 04.04.2012.

<sup>271</sup> Grass G. Europas Schande // *Süddeutsche Zeitung*. 25.05.2012.

приоритет общечеловеческих ценностей над материальными интересами и укреплял свой образ пророка.

Таким образом, Грасс смело и дерзко подрывал цинизм политиков Германии, Европы, США, Израиля, критиковал всю капиталистическую систему и весь Запад в целом, погрязший в суете, по его мнению.

Подобно всем трикстерам, Грасс нередко был противником границ: географических, временных, социальных, культурных, творческих («Границ прозы и лирики для меня не существует...»)<sup>272</sup>. Поэтому ему близок образ цыган, которые преодолевают границы. Грасс считал их истинными европейцами и подчеркивал, что они внесли большой вклад в европейскую культуру.

Грасс – амбивалентная фигура. С одной стороны, он выступал против любых идеологий, с другой – участвовал в политических кампаниях СДПГ, объехал сотни городов в ходе агитации. Грасс с полемическим задором пытался переубедить идейных оппонентов или хотя бы склонить их к размышлению.

Биография и неоднозначные произведения всегда вызывали противоречивое отношение к Грассу и множество скандалов. Сам Грасс признавал, что с первых же романов стал «спорным писателем», документальный фильм о нем получил название «Неудобный», газета Die Zeit описала его как «упрямца нации».

В нем одновременно видели и талантливое писателя, и нигилиста, «монстра похабщины»<sup>273</sup>. Сенат Бремена критиковал аморальность «Жестяного барабана».

В 1962 году публицист К. Цизель подал на Грасса в суд за развращение молодежи безнравственными произведениями, но добился лишь судебного разрешения критиковать Грасса как писателя<sup>274</sup>. Министр труда и

---

<sup>272</sup>Grass G. Pain is the main cause that makes me work and create // Ibid.

<sup>273</sup> Млечина И. В. Соло на барабане // Грасс Г. Ibid. С. 9.

<sup>274</sup> Млечина И. В. Гюнтер Грасс. М.: Молодая гвардия, 2015. С. 52-53.

здравоохранения земли Гессен настаивал на специальной юридической проверке новеллы «Кошки-мышки», содержащей сцену мастурбации.

Стоит отметить, что многие произведения Грасса содержат эпатажные, сексуально провокационные элементы и сцены (нетрадиционная женская сексуальность в сцене карнавального вечера «Срам искусств» в «Жестяном барабане», секс втроем и донжуанизм в романе «Собачьи годы», порнографическая тематика в «Крысех» и т.д.). Грасс считал это достоверным реалистическим отражением жизни обывателей в литературе.

Есть в биографии Грасса и неоднозначные эпизоды с правовой и моральной точки зрения. В 18 лет он занимался торговлей на черном рынке. В августе 2006 года писатель публично заявил, что в молодости служил в СС. Грасс уверял, что не совершал военных преступлений. Тем не менее, многие обвинили Нобелевского лауреата в лицемерии, желании пропиарить новый роман, искажениях фактов, призывали лишить его наград и званий.

Любопытно, что в публицистике Грасс постепенно эволюционировал от автора-трикстера к автору-мудрецу. На место театральных метафор раннего «трикстерского» периода публицистики со временем приходили медицинские (Грасс рассуждал о «мании величия» капитализма, беспокоился о «здоровье хрупкой демократии», констатировал «политическую летаргию», сравнивал просвещение с целительной эпидемией<sup>275</sup> (метафора и оксюморон в одном), клевету – с чумой и т.д.). Так Грасс осмыслял болезни современного ему общества и ставил ему диагноз. С возрастом Грасс все чаще апеллировал к ценностям Просвещения, но острота его высказываний до последних лет его жизни вызывала трикстерский резонанс.

В 1990-е годы Гюнтер Грасс критиковал политику воссоединения ФРГ и ГДР, так как боялся возрождения среди граждан единой страны реваншизма, милитаризма, агрессии. Это не было враждебностью к своей стране, скорее это было «метафизическим патриотизмом» (выражение Иосифа Бродского).

---

<sup>275</sup> Grass G. Ich klage an // Essays und Reden I. Ibid. S. 148.

Яркой иллюстрацией скандального ореола произведений Грасса на тему объединения Германии стал разрыв книги с романом 1995 года «Широкое поле» на обложке «Шпигеля» известным литературным критиком Марселем Райх-Раницким.

Любопытно, что в этом романе Грасс критиковал сторонников единства Германии канцлера Гельмута Коля и рейхсканцлера Отто фон Бисмарка и даже охарактеризовал их как «мошенников, каких свет не видывал»<sup>276</sup>. В немецком оригинале используется выражение *kolossale Mogelanten* (суффикс *-ant* придает слову оттенок презрения и иронии), в английском переводе – *colossal tricksters*<sup>277</sup>.

В начале 2000-х Грасс публично осуждал США за вторжение в Ирак, видел в действиях правительства Джорджа Буша разжигание насилия и предательство демократических ценностей, а в их оправданиях агрессии – лицемерную демагогию, прикрывающую, прежде всего, экономические интересы, связанные с нефтяными ресурсами. Характерно, что для частого выражения своего протеста в СМИ Грасс использовал эпитеты с негативной эмоциональной окраской («варварская», «циничный» и пр.) и оксюморон «организованное сумасшествие»<sup>278</sup>.

В большинстве сочинений Грасса встречаются автобиографические элементы, в том числе персонажи, которые рассуждают от имени писателя. При этом нередко позицию Грасса репрезентируют именно герои-трикстеры (Оскар Мацерат, Амзель, Вальтер Матерн).

Частое обращение Грасса к героям-трикстерам объясняется его личной склонностью к трикстерскому поведению. Трикстер – одно из альтер-эго писателя, одна из его главных творческих ипостасей.

Больше всего Грасс ценит в трикстерах творческую свободу, витальность, остроумие, интеллектуальный критицизм и полемический

---

<sup>276</sup> Grass G. *Ein weites Feld*. Göttingen: Steidl, 1995. S. 333.

<sup>277</sup> Grass G. *Too Far Mield*. N.Y: A Helen and Kurt Wolff Book, Harcourt, 2001. P. 277.

<sup>278</sup> Грасс Г. Несправедливость сильнеешего. *Ibid*.

настрой, меньше всего – их инфантильность и безответственность. Грасс пытается взять «хорошие» черты трикстера, оставив за бортом «плохие», оздоровить трикстера и через «вечное возвращение» к этому персонажу в своих текстах и речах оздоровить само общество. Это сложная, практически нереализуемая задача, поскольку трикстер – воплощение амбивалентности, и потому печать амбивалентности и девиантности характеризует все творчество Грасса и восприятие его личности современниками.

Таким образом, шок и смеховое начало в творчестве Гюнтера Грасса, по выражению С. Н. Руссовой, «служат задаче деконструкции, деидеологизации и демифологизации»<sup>279</sup>.

Грасс считал и личным примером доказывал, что литература «несет в себе взрывчатую силу»<sup>280</sup>. Он верил в силу смеха и не раз с сожалением публично заявлял, что из современной жизни уходит юмор. До конца жизни писатель считал смех формой протеста.

Трикстерство в жизни писателя воплощается в пристрастии к шутовству, остром критическом пафосе и активном скептицизме, в творческой многоликости и многогранности, в нарушении географических, временных, социальных, правовых, культурных и эстетических границ, в преобладании трикстерского архетипа художественного высказывания в творчестве Грасса, в его призывах к гражданскому неповиновению, в многочисленных биографических параллелях с героями-трикстерами в его произведениях, в идентификации с Гансом Гриммельсгаузенем, в замороженности образом Сизифа и в восхищении цыганами.

Через обращение к архетипу трикстера Гюнтер Грасс давал слово аутсайдерам и проигравшим – тем, кому слово обычно не дают (например, цыганам, беженцам и т.д.), активизировал рефлексию читателей и слушателей, демонтировал клише и прокладывал новые пути в литературе.

---

<sup>279</sup> Руссова С. Н. Автор и лирический текст. М.: Знак, 2005. С. 289.

<sup>280</sup> Грасс Г. Продолжение следует... // Ibid. С. 530.

## Заключение

В настоящем исследовании удалось достичь поставленных целей и задач. Раскрыто новаторство Гюнтера Грасса в его подходе к трикстерству в контексте авторского замысла и стиля автора.

Автор настоящего исследования доказал, что архетип трикстера играет стержневую, смыслообразующую, фундаментальную роль в романе «Жестяной барабан», повести «Встреча в Тельгте» и в публицистике Г. Грасса.

Ранее лишь несколько исследователей обозначили Оскара Мацерата как трикстера, но никто из них не представил аргументированных доказательств. Автор работы рассмотрел сквозь призму трикстерства не только центральный, но и второстепенные образы романа.

В романе «Жестяной барабан» выявлены три основных смысловых пласта: реалистический, неомифологический и религиозный (агиография). В любой из этих интерпретаций герой имеет типологические черты трикстера. Все три пласта взаимосвязаны и взаимодополняемы. Исключение из рассмотрения хотя бы одного из них обедняет идейно-смысловое поле романа. Такой взгляд на роман согласуется с плюралистичным мировоззрением Гюнтера Грасса, его концепцией поливалентности истины.

В неомифологическом пласте романа Оскар Мацерат – трагикомический трикстер. Для него характерны эмоциональная, волевая, интеллектуальная, моральная, телесная и сексуальная амбивалентность, лиминальность, протеизм, номадизм, роли медиатора, нарушителя границ, возмутителя спокойствия и козла отпущения, черты мифологического трикстера, гнома, дурака, шута, плута и клоуна, а также архетипов божественного дитя и мудреца.

Несмотря на обилие мифологических аллюзий и подтекстов в романе, цель Г. Грасса – не (ре)мифологизация, а демифологизация: нацизма и религиозного сознания. Мифологические отсылки в романе чаще всего пародийны.

Четвертый пласт романа, который пронизывает три остальных, – интертекстуальный. Оскар сознательно ставит себя в один ряд с известными трикстерами мировой культуры (Мальчик-с-пальчик, Распутин, Меркурий, Дионис, Йорик, гамельнский крысолов, Ворон, Одиссей, Гамлет). Так генерируются интертекстуальные связи романа с литературными текстами прошлого. Другие прототипы Оскара: Орфей, Диоген, Симплициссимус, Крошка Цахес, Фауст, Мефистофель, карлики В. Гауфа.

Особое внимание в исследовании уделяется связи творчества Г. Грасса с произведениями Г. Гриммельсгаузена о Симплициссимусе и Либушке Кураж. На эту генетическую и типологическую связь указывало большинство исследователей, но параллелизм конкретных эпизодов анализировался крайне редко и в основном за рубежом.

В русле компаративного подхода в исследовании сопоставляются отдельные элементы произведений Г. Грасса с образами и мотивами А. С. Пушкина и Ф. М. Достоевского. Это направление представляется перспективным и тем более легитимно, что Грасс не раз признавался в любви русской литературе.

С точки зрения психологической оптики, странное поведение и фантастические видения героя могут быть обусловлены его болезнью. Неслучайно он ведёт своё повествование из психиатрической лечебницы. Шизофрения героя подчеркивается манерой повествования (рассказ о себе то в первом, то в третьем лице). Герой демонстрирует и другие возможные симптомы шизофрении:

- амбивалентность;
- аутизм (дефицит общения, одержимость игрой на барабане, аутоагрессия в виде сознательного падения с лестницы в подвал);
- идентификация с предметом (барабаном);
- снижение аффекта (равнодушное отношение к смертям родных);
- зрительные галлюцинации (как минимум в сцене с якобы пронзающим его насквозь Лео Дурачком);

- фантастическое и магическое мышление;
- бред преследования (Черная кухарка);
- бред величия и мессианский бред (отождествление себя с Христом);
- парадоксальность и негативизм;
- сексуальный и религиозный фетишизм (страсть к белой одежде медсестёр, аутоэротизм рядом с поясом Доротеи и обожествление её отрубленного пальца).

Вероятнее всего Оскар – плод инцестуальной связи Агнес и ее кузена Яна Бронски (в реалистическом пласте романа это кровосмешение может быть причиной задержки развития героя).

Возможно, знаниями из психологии и психиатрии обоснован и выбор Грассом переломного рубежа в судьбе Оскара Мацерата – его трехлетия (феномен кризиса трех лет и характерное для аутизма проявление симптомов к этому возрасту).

Если даже Грасс не погружался детально в психологию и психиатрию, он все же мог выстраивать логику повествования с оглядкой на представления о душевнобольных и душевных патологиях (по крайней мере на представления, закрепленные в литературной традиции меннипеи, экспериментирующей с аномальными психологическими состояниями) – для базового правдоподобия. Если бы этого не было, ему вряд ли бы удалось достоверно показать и другие психопатологические явления: самоубийства персонажей (Греффа и Маркуса) и пр.

С одной стороны, предложенная реалистическая версия может быть поставлена под сомнение тем, что в романе «Крысиха» (1986) Оскар оспаривает свои фантастические приключения, описанные в «Жестяном барабане». С другой стороны, между выходами двух романов прошло 27 лет, и нет бесспорных оснований полагать, что описания в «Крысихе» соответствовали изначальному замыслу Грасса, воплощенному в «Жестяном барабане», за эти годы замысел мог быть множество раз переосмыслен и

изменен, тем более что Грасс не раз выражал скепсис по отношению к надежности как своих, так и чужих воспоминаний.

Если эдипов комплекс в романе увидели многие исследователи, то предложенного в работе взгляда на роман сквозь призму таких психологических понятий, как гебефрения, кризис трех лет, стокгольмский синдром, автор не встречал среди исследований о Грассе. Представляется, что рассмотрение уже глубоко исследованного многими романа с помощью такой оптики и оптики других наук может быть плодотворным для обнаружения новых нюансов и оттенков смысла.

Независимо от того, мнимая ли она или реальная, шизофрения Оскара дополнительно выступает метафорой цинического расщепления сознания общества, политики двойных стандартов. Автор уделил особое внимание аргументированному рассмотрению метафорики в романе, поскольку она считается особо важной для магического реализма. Метафорика образует отдельный пласт в романе.

Протагонист «Жестяного барабана» противостоит мещанству обывателей как питательной среде нацизма («банальность зла»), протестует против царящей в Германии танатализации, проявляющейся в конформизме, расизме, садизме, цинизме, милитаризации и подавлении инакомыслия. При рассмотрении этих феноменов автор привлекает философию Э. Фромма и т.д.

Оскар воплощает беззащитность различных социальных групп в эпоху Третьего рейха, подверженность насилию представителей неарийских рас, инакомыслящих, физически неполноценных, психически нездоровых людей, детей, социальных аутсайдеров и маргиналов.

Автор вступает в полемику с литературоведами, которые редуцировали сложный и многогранный образ Оскара Мацерата до монстра и злодея, и показывает, что ему присущи и черты культурного героя (пусть даже и в небольшой степени). Оскар выступает в качестве культурного героя при смене социокультурных эпох (Веймарская республика, Третий рейх, послевоенный

бидермайер) и мировоззренческих парадигм (модерн, постмодерн), предстает врачом памяти и борцом с хаосом.

Главные трюки Оскара связаны с его магическим оружием – барабаном и голосом. Автор детально разобрал различные коннотации барабана в широком культурном контексте: литературные, трикстерские, шаманские, сексуальные, милитаристские, созидательные, разрушительные, мнемонические, патриотические, похоронные, художественные и психологические.

Автор делает предположения и приводит доводы в пользу того, что магическое пение Оскара, способное разбивать стекло, – это отсылка к Хрустальной ночи, картине Э. Мунка «Крик», мифам о Банши и трикстерах, пародия на ораторские речи Гитлера и метафора «гласа вопиющего в пустыне».

Нельзя не отметить, что в последнее десятилетие появляются исследования, которые пытаются доказать наличие трикстерского начала в Иисусе Христе. Этот подход отражает тенденцию к постмодернистской релятивизации. При этом исследователи не подразумевают ничего отрицательного и опираются на примеры из Евангелия. На наш взгляд, утверждать, что в Христе присутствуют все качества трикстера, – явное преувеличение и искажение христианской картины мира, не учитывающее всех архетипообразующих черт классического трикстера, а также современных представлений как о трикстере, так и о Христе.

Вместе с тем такие исследования подтверждают тезис о том, что, независимо от взгляда на роман «Жестяной барабан» (реалистической, религиозной, неомифологической, интертекстуальной или символической оптики), мы приходим к значимости фигуры трикстера для его анализа: будь протагонист простым лжецом, шизофреником, новым антимессией, реинкарнацией Гермеса или даже христологическим персонажем, он все равно может быть интерпретирован как трикстер – в его обыденном или в возвышенном, в мифологическом или метафорическом значении.

Автор выявил, что практически все остальные персонажи романа также наделены чертами мифологических, сказочных, религиозных или карнавальных трикстеров.

Автор впервые в отечественной филологии подробно рассмотрел персонажей Г. Грасса с точки зрения теории архетипов. Помимо архетипа трикстера, выявлены архетипы Великой Матери (Анна Коляйчек), гетеры (Агнес), медиума и вечной девушки (Розвита), мудреца (Бебра), *vagina dentata* (Черная кухарка), гетеры и амазонки (Либушка). Раскрыты основные архетипические мотивы: облачение в шута, инцест, двойничество, аутоагрессия, борющиеся друг с другом левая и правая руки, разговор героя с частями тела, метатеза культурного героя и трикстера, наказание трикстера, фиаско трикстера в любовных отношениях, гермафродитизм и переодевание в противоположный пол, скатологические и эротические мотивы, а также мифологемы иерогамии (божественного брака), *axis mundi* (центр мира), вечного возвращения, золотого века и т.д.

Большинство исследователей вслед за самим Грассом упоминают о его творческой генетической связи с эпохой барокко. Но дальше констатации этого факта продвигались немногие. В настоящем исследовании этот тезис раскрывается на конкретных примерах, описывается влияние барокко, маньеризма, экспрессионизма и постмодернизма на поэтику романа «Жестяной барабан» и «Встреча в Тельgte». О влиянии всех этих традиций Грасс неоднократно заявлял в статьях, речах и интервью, поэтому анализ их следов в творчестве Грасса позволяет глубже осмыслить авторские интенции.

В главе о повести Г. Грасса «Встреча в Тельgte» особое внимание уделяется меннипейному началу (впервые в отечественных исследованиях об этом произведении), трикстерским образам главных персонажей, аллегориям и традиционным для (нео)барокко мотивам: *vanitas mundi*, *theatrum mundi*, *memento mori* и *carpe diem*.

Автор исследования впервые в отечественной филологии систематизирует воззрения Грасса на мифологический образ Сизифа (ранее

исследователи высказывались на эту тему фрагментарно). В этом образе для Грасса соединяются бунтарство, стоицизм и оптимизм. В интерпретации миф о Сизифе символизирует то жизнь человека, то творческие муки, то политический протест, то скепсис по отношению к идеализму.

Образ автора в публицистике Грасса двоякий: с одной стороны, это человек играющий, нарушитель табу, Протей, бунтарь, «хиппи от литературы», с другой – совесть культуры, защитник проигравших, слабых и уязвимых, борец с несправедливостью.

В дальнейших исследованиях представленную тему можно развивать как минимум в четырех направлениях.

Во-первых, возможно рассмотрение трикстерской модели отражения мира в других произведениях Г. Грасса.

Например, в повести «Кошки-мышки», где гротескное начало редуцировано, главный герой обладает ограниченными чертами трикстера. Это, прежде всего, мечта Мальке стать клоуном, физическая инаковость (увеличенное адамово яблоко), прозорливость, креативность (герой вводит в моду такой необычный предмет гардероба, как бомбошки), почти магическое умение надолго задерживать дыхание под водой, фаллическое начало: его гигантский половой орган описывается как «достойный преклонения»<sup>281</sup> (отсылка к Приапу).

Несмотря на ярко выраженный фаллизм Мальке, рассказчик ставит под сомнение его пол (такая неопределенность тоже отсылает к классическому трикстеру). Одержимость Девой Марией и желание никогда не жениться сближают образ Мальке с вариацией трикстера – чудаком. Исследователи также отмечают родство Мальке и Симплициссимуса.

Кроме того, герой склонен к хулиганству и правонарушениям: он крадет орден у командира подводной лодки, избивает директора школы и решает дезертировать. Воспитание в строгой нацистской системе,

---

<sup>281</sup> Грасс Г. Кошки-мышки // Собр. соч. в 4 т. Харьков: Фолио, 1997. Т. 3. С. 31.

мифологизирующей действительность, калечит судьбу Мальке. Герой войны, получивший орден за храбрость, оказывается антигероем. Его жизнь завершается трагически. Таким образом Грасс в очередной раз бичует нацизм.

Тулла Покрифке имеет трикстерские черты в повести «Кошки-мышки» (искушает школьников на коллективный онанизм), романе «Собачьи годы» 1963 года (коварно доносит на Брунису, издевается над Йенни, проводит ночи в собачьей конуре и пр.) и в повести «Траектория краба» 2002 года (ностальгирует по нацистскому режиму, манипулирует внуком и т.д.).

В романе «Собачьи годы» трикстерские черты присущи гиперсексуальному Вальтеру Матерну, сменяющему множество идеологических воззрений – от нацизма до антифашизма, и гротескному художнику-пугалотворцу Эдди Амзелю, в произведении «Под местным наркозом», вышедшем в 1969 году, – юным нонконформистам Филиппу Шербауму и Веро Леванд, в «Долгом разговоре» (1995) – чудаку Тео Вуттке, вообразившему себя писателем Теодором Фонтане.

В рассказе Грасса «Один из наших сограждан – карнавальный принц» (1968) повествуется о карнавале в одном из нижнорейнских городков. Жители городка выбирают «его дурачество» – карнавального принца с шутовским колпаком<sup>282</sup>. Соль рассказа в том, что персонаж, ранее служивший штурмовиком и, по одной из версий, причастный к убийству коммуниста, не мог быть избран карнавальным принцем. Основные причины – это политика денацификации, серьезность и тщательность, с которой немцы подходят к организации карнавала – «пятого времени года» (официально рейнские карнавалы ведут отсчет с 1823 года).

Любопытно, что Грасс опубликовал рассказ под псевдонимом Артур Кнофф. Литературная мистификация – один из приемов, которые часто используются авторами-трикстерами. Возможно, Грасс последовал примеру

---

<sup>282</sup> Грасс Г. Один из наших сограждан – карнавальный принц // Собр. соч. в 4 т. Харьков: Фолио, 1997. Т. 4. С. 469.

своего литературного учителя – Гриммельсгаузена, публиковавшего романы симплицианского цикла под разными псевдонимами.

В романе «Крысиха» (1984) трикстерская модель доводится до абсурда (прием апагогии): Оскар Мацерат канонизируется после смерти крысами как Христос (на деле – антихрист).

Трикстерство не оставляет Грасса на протяжении всего его пути в литературе. Это неотъемлемая черта его творческого почерка.

Во-вторых, возможно более детальное изучение обширного публицистического наследия Г. Грасса.

В-третьих, роман Грасса «Жестяной барабан» оказал значительное влияние как минимум на два крупных романа: «Дети полуночи» (1981) британского писателя Салмана Рушди и «Молитва об Оуэне Мини» (1989) американского писателя Джона Ирвинга. Рассмотрение рецепции романа Грасса в последующих произведениях и интертекстуальные связи между произведениями Грасса и его последователей тоже могут быть темой отдельного исследования.

В-четвертых, представляется перспективным углубление и более детальное обоснование предложенного автором направления «трикстероведение» – раздела филологии, посвященного всестороннему изучению феномена трикстера в классических и современных литературах разных народов мира в контексте мировой культуры. Целесообразность разработки такого направления определяется хотя бы тем, что термин *tricksterology* уже используется в зарубежных исследованиях и пока не имеет аналога в России. Подробно рассмотренная автором актуальность темы и наличие обширного эмпирического материала подтверждают мощный эвристический потенциал этого направления.

## Библиография

### Источники

#### Художественные произведения Г. Грасса

1. Грасс Г. Встреча в Тельгте / Пер. Ю. Архипова // Собр. соч. в 4 т. Харьков: Фолио, 1997. Т. 4. С. 5-114.
2. Грасс Г. Головорождѣнные, или немцы вымирают / Пер. И. Розанова // Ibid. С. 117-253.
3. Грасс Г. Жестяной барабан / Пер. С. Фридлянд. СПб.: Азбука, 2000. – 736 с.
4. Грасс Г. Из дневника улитки / Пер. Е. Кацевой, Е. Михелевич // Собр. соч. в 4 т. Ibid. Т. 3. С. 337-564.
5. Грасс Г. Кошки-мышки / Пер. Н. Манн // Ibid. С. 7-118.
6. Грасс Г. Крик жерлянки / пер., послесл. Б. Хлебникова. М.: Бослен, 2013. – 317 с.
7. Грасс Г. Луковица памяти / пер. Б. Хлебникова. М.: Иностранка, 2008. – 592 с.
8. Грасс Г. Мое столетие / пер. С. Фридлянд. СПб.: Амфора, 2009. – 350 с.
9. Грасс Г. Один из наших сограждан – карнавальнй принц / пер. С. Фридлянд // Собр. соч. в 4 т. Ibid. Т. 4. С. 468-471.
10. Грасс Г. Собачьи годы / Пер. М. Рудницкого // Собр. соч. в 4 т. Ibid. Т. 2. – 716 с.
11. Грасс Г. Траектория краба / пер. Б. Хлебникова. М.: АСТ; Харьков: Фолио, 2004. – 285 с.
12. Grass G. Das Treffen in Telgte. Göttingen: Steidl, 2018. – 248 S.
13. Grass G. Die Blechtrommel. Göttingen: Steidl, 2016. – 782 S.
14. Grass G. Die Rättin // Werkausgabe. 16 Bde. Bd. 11. Göttingen: Steidl, 1997. – 493 S.
15. Grass G. Dummer August. Göttingen: Steidl, 2007. – 79 с.
16. Grass G. Ein weites Feld. Göttingen: Steidl, 1995. – 781 S.
17. Grass G. Europas Schande // Süddeutsche Zeitung. 25.05.2012.

- 18.Grass G. Too Far Mield. N.Y.: A Helen and Kurt Wolff Book, Harcourt, 2001. – 672 p.
- 19.Grass G. Vonne Endlichkait. Göttingen: Steidl, 2015.– 148 S.
- 20.Grass G. Was gesagt werden muss // Süddeutsche Zeitung. 04.04.2012.
- 21.Grass G. Werke. Neue Göttinger Ausgabe in 24 Bänden. Göttingen: Steidl, 2020. – 10952 S.

### **Публицистические произведения Г. Грасса**

- 22.Грасс Г. Метафорам можно доверять / Пер. Н. Федоровой // Иностр. лит. 2003. № 9. С. 3-5.
- 23.Грасс Г. Несправедливость сильнейшего. El Pais, 27.03.2003. URL: <http://noblit.ru/node/1279> (дата обращения: 08.03.2020).
- 24.Грасс Г. Продолжение следует... / Пер. Н. Тишковой // Грасс Г. Под местным наркозом. М.: Олимп, 2001. С. 513-533.
- 25.Грасс Г. Путешествие из Германии в Германию: дневник 1990 года / пер., послесл. Б. Хлебникова // Иностр. лит. 2009. № 10. С. 232-249.
- 26.Грасс Г. Речь об утратах / Пер. И. Млечиной // Грасс Г. Собр. соч. в 4 т. Ibid. Т. 4. С. 553-576.
- 27.Грасс Г. Что можно выбрать? // El Pais. URL: <http://noblit.ru/node/1287> (дата обращения: 07.11.2020).
- 28.Grass G. Des Kaisers neue Kleider // Essays und Reden I: 1955–1969. Werkausgabe. Bd. 14. Göttingen: Steidl, 2007. S. 122-138.
- 29.Grass G. Die Steine des Sisyphos // Süddeutsche Zeitung. 04.07.2011.
- 30.Grass G. Ich klage an // Essays und Reden I: 1955–1969. Ibid. S. 139-148.
- 31.Grass G. Literatur und Mythos // Essays und Reden III: 1980-1997. Werkausgabe in 16 Bde. Bd. 16. Göttingen: Steidl, 1997. S. 19-23.
- 32.Grass G. Nicht nur in eigener Sache // Essays und Reden I: 1955–1969. Ibid. S. 363-364.
- 33.Grass G. Rede über das Selbstverständliche // Ibid. S. 149-165.
- 34.Grass G. Teufel und Beelzebub // Ibid. S. 43-45.

- 35.Grass G. Vom mangelnden Selbstvertrauen der schreibenden Hoffnarren unter Berücksichtigung nicht vorhandener Höfe // Ibid. S. 169-175.
- 36.Grass G. Wer wird dieses Bändchen kaufen // Ibid. S. 36-38.

### **Беседы, переписка, интервью Г. Грасса**

- 37.Грасс Г. Беседа с Пьером Бурдьё // «Диалог». 2000. № 4. URL: <http://saint-juste.narod.ru/Grass.html> (дата обращения: 07.11.2020).
- 38.Грасс Г. «Воспоминания обманывают...» // Взгляд. 2007. 31 мая.
- 39.Грасс Г. Вчера, полвека тому назад. Переписка с Кэндзабуро Оэ / Пер. А. Егоршева // Иностр. лит. 1997. № 2. С. 224-240.
- 40.Грасс Г. «Демократия – очень трудная вещь» // Иностр. лит. 1989. № 1. С. 218-233.
- 41.Грасс Г. «Жаль, что у Эстонии нет пиетета к памятникам» // Известия. 2007. 4 июня.
- 42.Грасс Г. Интервью АРД. URL: <http://echo.msk.ru/interview/45624/> (дата обращения: 08.03.2020).
- 43.Грасс Г. Интервью Общей газете // URL: <http://indexa.org.ru/glavred/grass.html> (дата обращения: 08.03.2020).
- 44.Грасс Г. Интервью La Vanguardia, 31 марта 2004. URL: <https://google.ru/A7586> (дата обращения: 08.03.2020).
- 45.Грасс Г. «Как ревизионист полагаю...» // Театр. 1989. № 12. С. 103-112.
- 46.Грасс Г. «Нам не нужна табуизация истории» // Русская Германия. 2012. 11 апреля.
- 47.Грасс Г. Что может литература? Беседа с Хуаном Гойтисоло / Пер. с фр. В. Иорданского // Иностр. лит. 2000. № 5. С. 237-242.
- 48.Грасс Г. Я из породы сизифов // Лит. газета. 17 февраля 1982.
- 49.Grass G. Die Ambivalenz der Wahrheit zeigen // Gespräche. Werkausgabe. 10 Bde. Bd. 10. Darmstadt: Neuwied, 1987. S. 180-189.

- 50.Grass G. Ein glücklicher Sisyphos // deutschlandfunk.de. URL: [https://www.deutschlandfunk.de/guenter-grass-ein-gluecklicher-sisyphos.1295.de.html?dram:article\\_id=193339](https://www.deutschlandfunk.de/guenter-grass-ein-gluecklicher-sisyphos.1295.de.html?dram:article_id=193339) (дата обращения: 14.12.2020).
- 51.Grass G. Pain is the main cause that makes me work and create // El Pais. 14.04.2015.
- 52.Grass G. Phantasie als Existenznotwendigkeit // Werkausgabe. Bd. 10. Darmstadt: Luchterhand, 1987. S. 321-346.
- 53.Grass G. Sisyphos und der Traum vom Gelingen // Demokratie u. Sozialismus. Politische und literarische Beitrage. 1985. Н. 35. S. 22-23.

### **Проза других авторов**

- 54.Ветхий Завет: Плач Иеремии; Экклесиаст; Песнь Песней. М.: РГГУ, 1998. – 341 с.
- 55.Гриммельсгаузен Г. Я. К. Симплициссимус. М.: Худ. лит., 1976. – 557 с.
- 56.Достоевский Ф. М. Братья Карамазовы // Собр. соч. в 10 т. Т. 9. М.: Гослитиздат, 1958. – 636 с.
- 57.Ирвинг Д. Гюнтер Грасс: король торговцев игрушками // Чужие сны и другие истории. М.: «Эксмо», 2012. С. 429-445.
- 58.Камю А. Бунтующий человек. М.: Изд. полит. лит., 1990. – 414 с.
- 59.Ницше Ф. Собр. соч. М.: Престиж Бук, 2012. – 1080 с.
- 60.Рабле Ф. Гаргантюа и Пантагрюэль. М.: Худ. лит., 1966. – 804 с.
- 61.Свифт Д. Скромное предложение // Памфлеты. М.: Гос. изд. худ. лит., 1955. С. 155-165.
- 62.Сенека. Апофеоз божественного Клавдия // Римская сатира: переводы с лат. М.: Худ. лит., 1989. С. 117-130.
- 63.Grimmelshausen H. J. Ch. Werke in 4 Bd. Berlin; Weimar: Aufbau-Verlag, 1977. Bd. 3. – 412 S.
- 64.Grimmelshausen H. J. Ch. Lebensbeschreibung der Erzbetrügerin und Landstörtzerin Courasche. Stuttgart: Philipp Reclam jun. GmbH & Co., 1971. – 179 S.

### Научно-критическая литература

- 65.Абалонин Т. Б. Проза Гюнтера Грасса 1980-х-1990-х годов: проблема субъекта: дис. канд. филол. наук. Казань, 2003. – 216 с.
- 66.Алтухова И. В. «Группа 47»: объединение молодых литераторов // История немецкой литературы. Новое и новейшее время. М.: РГГУ, 2014. С. 715-719.
- 67.Бахтин М. М. Собр. соч. в 7 томах. Т. 4. М.: Яз. слав. культ., 2010. – 752 с.
- 68.Белобратов А. В. Эрос, Арес и Плутос в системе гендерных отношений (на материале романов Эльфриды Елинек) // НЛО. 2020, № 5. С. 83-93.
- 69.Блейлер Э. Руководство по психиатрии. М.: Изд. независ. психиатр. ассоц., 1993. – 573 с.
- 70.Бондарь И. А. Эготекст в творчестве Гюнтера Грасса: дис. канд. филол. наук. М., 2015. – 219 с.
- 71.Вилисова Т. Г. Немецкая историческая проза 70-80-х гг. XX века: дис. канд. филол. наук. Пермь, 2005. – 204 с.
- 72.Воротникова А. Э. Система образов-символов в романе Г. Грасса «Жестяной барабан» // Балтийский филол. курьер. 2004, № 4. С. 267-274.
- 73.Гаврилов Д. А. Трикстер. Лицедей в евроазиатском фольклоре. М.: Соц.-полит. мысль, 2006. – 239 с.
- 74.Гладилин Н. В. Постмодернизм в литературе стран немецкого языка: генезис и основные тенденции развития: дис. докт. филол. наук. М., 2012. – 433 с.
- 75.Гордеёнок Т. М. Образ Кураж в немецкой литературе // Вестн. Полоцкого гос. ун-та. Серия А. Гуманитарные науки. № 2. 2018. С. 2-7.
- 76.Гугнин А. А. Пророк в своем отечестве (о творчестве Гюнтера Грасса) // Проблемы ист. лит. № 13. М., 2001. С. 95-104.
- 77.Данилина Г. И. «Неофициальная» историография в книге Гюнтера Грасса «Мое столетие» // Новый филол. вестн. 2019. № 1 (48). С. 305-316.
- 78.Добряшкина А. В. Гротеск в творчестве Гюнтера Грасса. М.: ИМЛИ РАН, 2010. – 176 с.

79. Зайцева-Пушкаш И. А. Шизофрения: опыт юнгианского анализа. Клинико-историогенетический метод исследования. М.: Видар-М, 2010. – 519 с.
80. Затонский Д. «Жестяной барабан» Гюнтера Грасса, или понимаем ли мы мир, среди которого существуем? // Иностран. лит., 2001. № 12. С. 217-228.
81. Зачевский Е. А. Пути-перепутья немецкоязычной литературы XX века. СПб.: Крига, 2007. – 567 с.
82. Кара-Мурза С. Г. Манипуляция сознанием-2. М.: Эксмо, 2009. – 528 с.
83. Карельский А. В. От героя к человеку: Два века западноевропейской литературы. М.: Сов. писатель, 1990. – 397 с.
84. Корнилова Е. Н. Преображение канонической формы экфрасиса в романе Г. Грасса «Жестяной барабан» // Русская германистика. Ежегодник Российского союза германистов. М.: Яз. слав. культ., 2011. С. 126-133.
85. Корнилова Е. Н., Кузнецов А. С. Черты трикстера в образе протагониста романа Г. Грасса «Жестяной барабан» // Topical areas of fundamental and applied research XI. Vol. 2. Proceedings of the Conference. North Charleston: CreateSpace, 2017. С. 154-158.
86. Корнилова Е. Н. Языческие корни экспрессионистского бунта в поэтическом цикле Готфрида Бенна «Морг» // Вестн. МГЛУ. «Гуманитарные науки». № 3 (792). С. 143-157.
87. Крепак Е. М. Проза Гюнтера Грасса 70-х годов: дис. канд. филол. наук. Л., 1987. – 213 с.
88. Крученок И. В. Трагифарсовая природа условной формы в «Данцигской трилогии» Гюнтера Грасса: дис. канд. филол. наук. Волгоград, 2007. – 194 с.
89. Кузнецов А. С. Архетип трикстера в публицистике Г. Грасса // Вестн. Моск. ун-та. Серия 10. Журналистика. № 4. 2019. С. 51-71.
90. Кузнецов А. С. Индивидуация Оскара Мацерата: эволюция от трикстера к культурному герою // Русская германистика. Ежегодник Российского союза германистов. Том XV. М.: Яз. слав. культ., 2018. С. 184-188.

91. Кузнецов А. С. Образ протагониста в романе Г. Гриммельсгаузена «Затейливый Симплициссимус» // Материалы междунар. молодежного научного форума «ЛОМОНОСОВ-2015». М.: МАКС Пресс, 2015. – 1 электрон. опт. диск (DVD-ROM); 12 см.
92. Кузнецов А. С. Постмодернистские трикстеры // Философские опыты. № 6. Социальные практики и политический идеал. М., 2014. С. 137-143.
93. Кузнецов А. С. Символизм жестяного барабана в одноименном романе Г. Грасса // Материалы XX открытой конф. студентов-филологов, 17–21 апреля 2017 года. СПб.: СПбГУ, 2018. С. 173-178.
94. Кузнецов А. С. Симплициссимус Г. Гриммельсгаузена как персонификация трикстера // Новый филол. вестн. 2015. № 3 (34). С. 90-106.
95. Кузнецов А. С. Трикстериада в романе Г. Грасса «Жестяной барабан» // Вестн. ВГУ. Серия: Филология. Журналистика. Воронеж: Изд-во ВГУ, 2020. № 1. С. 47-50.
96. Кузнецов А. С. Трикстеризация массмедийного пространства // Журналистика в 2017 году: творчество, профессия, индустрия: материалы междунар. научно-практической конф. Москва, 5-7 февраля 2018 г. М.: Медиамир; Фак. журн. МГУ, 2018. С. 462-463.
97. Кузнецов А. С. Эстетика необарокко в эпоху постмодерна // Материалы междунар. молодежного научного форума «ЛОМОНОСОВ-2016». М.: МАКС Пресс, 2016. – 1 электрон. опт. диск (DVD-ROM); 12 см.
98. Кузнецов А. С. Трикстерство как преодоление *vanitas mundi* в повести Г. Грасса «Встреча в Тельgte» // Материалы междунар. молодежного научного форума «ЛОМОНОСОВ-2018». М.: МАКС Пресс, 2018. – 1 электрон. опт. диск (DVD-ROM); 12 см.
99. Леви-Стросс К. Структурная антропология. М.: ЭКСМО-Пресс, 2001. – 512 с.
100. Леви-Стросс К. Первобытное мышление. М.: ТЕРРА–Книжный клуб; Республика, 1999. – 382 с.

101. Липовецкий М. Н. Трикстер и закрытое общество // НЛЮ, № 100. С. 224-245.
102. Мифы народов мира. М.: Сов. энцикл., 1992. Т. 2. – 720 с.
103. Млечина И. В. Гюнтер Грасс. М.: Молодая гвардия, 2015. – 319 с.
104. Озёрная М. Г. Народный роман Я. К. Гриммельсгаузена «Симплициссимус»: автореф. канд. филол. наук. М., 1969. – 18 с.
105. Пелипенко А. А., Яковенко И. Г. Культура как система. М.: Яз. рус. культ., 1998. – 376 с.
106. Пронин В. А. История немецкой литературы. М.: Универ. книга; Логос, 2007. – 384 с.
107. Радин П. Трикстер. Исследование мифов североамериканских индейцев / с коммент. К. Г. Юнга и К. К. Кереньи. СПб.: Евразия, 1999. – 288 с.
108. Руссова С. Н. Автор и лирический текст. М.: Знак, 2005. – 305 с.
109. Самойлова В. Е. Трансформация образа трикстера в современной массовой культуре: на материале комиксов о супергероях: автореф. дис. канд. филос. наук. СПб., 2013. – 27 с.
110. Слепнева А. Ю. Театрализация мира как принцип художественного изображения реальности и человека в творчестве Гюнтера Грасса 1950-1960-х годов: дис. канд. филол. наук. М., 2008. – 28 с.
111. Узлов Н. Д. Шизофрения как клинический и культурный феномен: к проблеме шизофренизации массового сознания. Пермь: [б. и.], 2009. – 366 с.
112. Фрейд З. Достоевский и отцеубийство // Воспоминания Леонардо да Винчи о раннем детстве. М.: Эксмо, 2010. С. 531-552.
113. Фрейденберг О. М. Поэтика и история литературы. М.: Лабиринт, 1997. – 445 с.
114. Фромм Э. Анатомия человеческой деструктивности. М.: АСТ, 2014. – 810 с.
115. Хёйзинга Й. Homo ludens. Человек играющий. СПб.: Изд. Ив. Лимб., 2011. – 416 с.

116. Хлебников Б. Феномен Грасса // Иностран. лит. 2007, 1. С. 243-259.
117. Художественные ориентиры зарубежной литературы XX века: Сборник / Рос. акад. наук. Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького; Редкол.: Базилевский А.Б. и др. М.: ИМЛИ РАН, 2002. – 567 с.
118. Цветков Ю. Л. Модель мифа Р. Вагнера и Ф. Ницше в оперном либретто Гуго Фон Гофмансталя «Египетская Елена» // Ученые записки Петрозаводского гос. ун.-та. 2015. № 7 (152). С. 85-91.
119. Элиаде М. Мефистофель и андрогин. СПб.: Алетейя, 1998. – 375 с.
120. Юнг К.-Г. Архетип и символ. М.: Канон+, 2016. – 320 с.
121. Anderson S. C. Grass and Grimmelshausen. Günter Grass's „Das Treffen in Telgte“ and Rezeptionstheorie. Columbia SC: Camden House, 1987. – 107 p.
122. Andreas G. „ein leises ‘dennoch’“. Zum ironischen Wechselbezug von Literatur und Wirklichkeit in Günter Grass' Erzählung „Das Treffen in Telgte“ // Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. 63/1989, H. 2, S. 281-294.
123. Arnds P. Grass's Die Blechtrommel and Rabelais' Gargantua and Pantagruel: Translating the Picaresque into a German Context after 1945 // Oxford German Studies. Sep. 2019, Vol. 48. Issue 3. Pp. 311-327.
124. Arnds P. Representation, Subversion, and Eugenics in Günter Grass's The Tin Drum. N.Y.: Camden House, 2004. – 178 p.
125. Award ceremony speech // URL: <https://www.encyclopedia.com/arts/culture-magazines/1999-nobel-prize-literature-presentation-speech> (дата обращения: 17.10.2020).
126. Balduf A. Die Darstellung von Geschichte in Günter Grass' Roman „Die Blechtrommel“. GRIN Verlag, 2007. S. 39-40.
127. Bassil-Morozow H. The Trickster and the System: Identity and Agency in Contemporary Society. London: Routledge, 2015. – 208 p.
128. Battafarano I. M. Courage: Die starke Frau der deutschen Literatur (von Grimmelshausen erfunden, von Brecht und Grass variiert). Bern: Peter Lang, 2003. – 264 S.

129. Braun R. *Constructing Authorship in the Work of Günter Grass*. Oxford: Oxford University Press, 2008. – 208 S.
130. Breuer D. *Grimmelshausen-Handbuch*. München: Wilhelm Fink Verlag, 1999. – 304 S.
131. Brode H. *Die Zeitgeschichte im erzählenden Werk von Günter Grass: Versuch einer Deutung der Blechtrommel und der Danziger Trilogie*. Frankfurt/M, Bern: Lang, 1977. – 174 S.
132. Calvedt L. N. *Oskar Matzerath, a Modern Version of the Fool: An Analysis of Günter Grass' „Blechtrommel“*. UMI, 1999. – 240 p.
133. Cepl-Kaufmann G. *Günter Grass. Eine Analyse des Gesamtwerks unter dem Aspekt von Literatur und Politik*. Frankfurt/M.: Kronberg/Ts.: Scriptor Verlag, 1975. – 305 S.
134. Cunliffe W. G. *Aspects of the Absurd in Günter Grass // Wisconsin Studies in Contemporary Literature*. Vol. 7 № 3. Wisconsin, 1966. Pp. 311-327.
135. Diederichs R. *Strukturen des Schelmischen im modernen deutschen Roman*. Düsseldorf: Diederichs, 1971. – 111 S.
136. Dietz H. *Der Trickster bei den Großen Müttern. Über Arno Schmidts Erzählmuster // Bargfelderbot*. 1993. Zfg. 182-184. S. 3-41.
137. *Die Gruppe 47. Ein kritischer Grundriss / Arnold H. L. (Hrsg.)*. München: Edition text + kritik, 1989. – 298 S.
138. Diller E. *A mythic Journey: Günter Grass's Tin Drum*. Lexington: University Press of Kentucky, 1974. – 216 p.
139. Elardo R. J. *E.T.A. H.s Klein Zaches, the Trickster // Seminar. A Journal of Germanic Studies* 16 (1980). S. 151-169.
140. *Fehlbar und verstrickt // Der Spiegel*, 34/2006. URL: <https://www.spiegel.de/spiegel/print/d-48495924.html> (дата обращения: 17.12.2020).
141. Ferguson L. *Die Blechtrommel von G. Grass. Versuch einer Interpretation*. Frankfurt/M.: Peter Lang, 1976. – 106 S.

142. Fuhrländer M. „Das Treffen in Telgte“ // Harenbergs Kulturführer Roman und Novelle, Bibliographisches Institut & F. A. Brockhaus AG, Mannheim 2007. – 296 S.
143. Frizen W. „Die Blechtrommel“ – ein schwarzer Roman: Grass u. die Lit. des Absurden // Arcadia. B.; N.Y., 1986. Bd 21, H. 2. S. 166-189.
144. Füssel S. (Hrsg.) Günter Grass: Das Treffen in Telgte. Erläuterungen und Dokumente. Stuttgart: Reclam, 1999. – 168 p.
145. Gesche J. Zur Rezeption der Danziger Trilogie von G. Grass // Stockholmergermanische Forschungen 61. Stockholm, 2003. – 342 S.
146. Guidry G. A. Theoretical Reflections on the Ideological and Social Implications of the Mythic Form in Grass's "Die Blechtrommel" // Monatshefte 83.2 (1991). Pp. 127-46.
147. Günter Grass stands by poem about Greece and Europe. URL: <http://www.ekathimerini.com/141999/article/ekathimerini/news/gunter-grass-stands-by-poem-about-greece-and-europe> (дата обращения: 14.12.2020).
148. Gruber J. Der Trickster Luzifer // Trickster – Troll – Trug / Salzburger kulturwissenschaftliche Dialoge. Bd. 4. Salzburg: Paracelsus Buchhandlung & Verlag, 2016. S. 153-166.
149. Haberkamm K. „Mit allen Weisheiten Saturns geschlagen“. Glosse zu einem Aspekt der Gelnhausen-Figur in Günter Grass' *Treffen in Telgte* // *Simpliciana*. Schriften der Grimmelshausen-Gesellschaft. I. 1979. Hrsg. von Günther Weydt u. a. Bern: Francke Verl., 1979. S. 67-78.
150. Haberkamm K. „Sebel unter dem Schenkel“. Zur Funktion des Hermaphroditischen in Grimmelshausens *Courasche* // *Simpliciana* XXIV, 2002. S. 123-140.
151. Haberkamm K. Verkehrte allegorische Welt: Das Y-Signum auf dem Titelpuffer von Grimmelshausens ‚Courasche‘ // *Die in dem alten Haus der Sprache wohnen: Beiträge zum Sprachdenken in der Literaturgeschichte*; hrsg. von E. Czucka. Münster, 1991. S. 81-95.

152. Haslinger A. Günter Grass und Barock // Wolff R. Günter Grass: Werk u. Wirkung. Bonn: Bouvier, 1985. S. 75-86.
153. Harscheidt M. Günter Grass. Wort – Zahl – Gott. Der phantastische Realismus in der Hundejahre. Bonn: Bouvier, 1976. – 785 S.
154. Herbert A. Moralisch-didaktische Elemente und ihre Darstellung in Grimmelshausens Roman ‚Courasche‘. Hugo Moser (Hrsg.) // Zeitschrift für Deutsche Philologie. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1969. Bd. 88. S. 497-520.
155. Hess P. The Poetics of Masquerade Clothing and the Construction of Social Religious and Gender Identity in Grimmelshausen’s Simplicissimus // A companion to the works of Grimmelshausen. N.Y.: Camden House, 2002. Pp. 300-331.
156. Hesselmann P. Zum Grimmelshausen-Bild bei Schriftstellern des XX Jahrhunderts // Simpliciana. Schriften der Grimmelshausen-Gesellschaft IV/V (1983) / Hg. von Günter Weydt. S. 173-198.
157. Hillenbrand R. Erzählperspektive und Autorintention in Grimmelshausens Simplicissimus. Frankfurt am Mein: Peter Lang GmbH, 2008. – 262 S.
158. Hillenbrand R. Courasche als emanzipierte Frau. Einige erstaunliche Mondänitäten bei Grimmelshausen // Daphnis 27 (1998). S. 155-199.
159. Hillenbrand R. Courasche als negatives Exempel. In: Simpliciana XXIV. Bern: Verlag Peter Lang AG, 2002. S. 47-65.
160. Horvath A., Szokolczai A. The Political Sociology and Anthropology of Evil: Tricksterology. N. Y.: Routledge, 2019. – 224 p.
161. Hyde L. Trickster Makes This World: Mischief, Myth, and Art. N.Y.: Farrar, Straus and Giroux, 1997. – 417 p.
162. Hynes W. J., Doty W. G. Mythical Trickster Figures. Contours, Contexts, and Criticisms. Tuscaloosa: University of Alabama Press, 1993. – 279 p.
163. Jacobs J. Thomas Manns ‚Felix Krull‘ und der europäische Schelmenroman // Laborintus litteratus. Hg. v. Ulrich Ernst. Wuppertal, 1995. S. 49-69.
164. Just G. Die Appellstruktur der ‚Blechtrommel‘ // Jurgensen M. (Hg.). Grass: Kritik, Text, Analysen. 5 Aufl. Bern: Francke, 1973. S. 31-44.

165. Koepping K.-P. Absurdity and Hidden Truth: Cunning Intelligence and Grotesque Body Images as Manifestations of the Trickster // *History of Religions*. 24 (3). 1985. Pp. 191-214.
166. Kremer M. Günter Grass Die Blechtrommel und die pikarische Tradition // *The German Quarterly*, Bd. 46, No. 3 (May, 1973). S. 381-392.
167. Kayser W. Das Groteske, seine Gestaltung in Malerei und Dichtung. Hamburg: Rowohlt Deutsche Encyklopädie, 1960. – 152 S.
168. Lawrence E. S. *Axis Mundi* // *Encyclopedia of Religion*. Detroit: Macmillan Ref. USA, 2005. Vol. 2. P. 712.
169. Leblans A. Grimmelshausen and the Carnavalesque: the Polarization of Courtly and Popular Carnival in der Abenteuerliche Simplicissimus // *MLN*, No. 3. 1990. Pp. 494-511.
170. Leslie W. A. Die doppeispitzige Feder von G. Grass. Mainz: Akademie der Wissenschaften und der Literatur, 1983. – 432 S.
171. Liewerscheidt U. Günter Grass, Die Blechtrommel: Interpretation und didaktische Analyse. Hollfeld: Beyer, 1984. – 106 p.
172. Lipovetsky M. The Trickster's Transformations in Soviet and Post-Soviet Culture. Boston: Academic Studies Press, 2011. – 296 p.
173. Loschutz G. Von Buch zu Buch. G. Grass in Kritik. Eine Dokumentazion. Darmstadt: Luchterhand, 1968. – 432 S.
174. Lösh S. Moderne Pikaeske Romane: Ein Vergleich zwischen Günter Grass „Die Blechtrommel“ und Saul Bellows „The Adventures of Augie March“. Tuscaloosa, Alabama: The University of Alabama, 2010. – 112 S.
175. Marlendorf U. R. Schelm und Verbrecher: Döblins Berlin Alexanderplatz // Hoffmeister G. (Hg.). *Der moderne deutsche Schelmenroman: Interpretationen*. Amsterdam: Rodopi, 1986. S. 77-108.
176. Markin M. Kleider machen Leute: Clothing as a Social Metaphor in Grimmelshausen's *Der Abenteuerliche Simplicissimus Teutsch* // *Revista de Filología Alemana*. 2010, vol. 18. Pp. 41-56.
177. Mayer-Iswandy C. Günter Grass. München: dtv, 2002. – 245 S.

178. Meid V. *Grimmelshausen: Epoche – Werk – Wirkung*. München: Beck, 1984. – 280 S.
179. Menhennet A. *Grimmelshausen the Storyteller: A Study of the „Simplician“ Novels // Utopian Studies* 10 (1). 1999. Pp. 247-248.
180. Merzhauser A. *Satyrische Selbstbehauptung: Innovation und Tradition in Grimmelshausens „Simplicissimus Teutsch“*. Göttingen, 2002. S. 233-256.
181. Mews S. *Günter Grass and His Critics. From The Tin Drum to the Crabwalk*. Rochester: Camden house, 2008. – 426 p.
182. Neuhaus V. *Günter Grass*. Stuttgart: Metzler Verl., 1992. – 240 S.
183. Neuhaus V. *Günter Grass, Die Blechtrommel: Interpretation*. München: Oldenbourg Verl., 1982. – 135 S.
184. Pietsch T. N. *„Wer hört noch zu?“: Günter Grass als politischer Redner und Essayist*. Essen: Klartext, 2006. – 395 S.
185. Plard H. *Über die Blechtrommel. Günter Grass*. Bonn: Bouvier, 1971. – 132 S.
186. Pollock Brodsky P. *The Black Cook as Mater Gloriosa: Grass's „Faust“ Parodies in „Die Blechtrommel“ // Colloquia Germanica, Vol. 29, No. 3 (1996)*. Pp. 235-247.
187. Pflanz E. *Sexualität und Sexualideologie des Ich-Erzählers in Günter Grass' Roman „Die Blechtrommel“*. München: Uni-Druck, 1976. – 163 S.
188. Reuffer P. *Die unwahrscheinlichen Gewanden der anderen Wahrheit zur Wiederentdeckung des Wunderbaren bei G. Grass und J. Morgner*. Bonn: Bouvier, 1988. – 474 S.
189. Rickels L. A. *Die Blechtrommel zwischen Schelmen- und Bildungsroman // Hoffmeister G. (Hg.): Der moderne deutsche Schelmenroman: Interpretationen*. Amsterdam: Rodopi, 1986. S. 109-132.
190. Robinson K. G. *The Trickster Archetype. Tracing the Trickster Myths to the Proto-trickster Roots. Theses and Dissertations*. Toledo: The University of Toledo, 2011. – 241 p.

191. Rot A. *The Infantilization of Evil: The Tin Drum and the Intergenerational Dynamics of Remembrance of the Second World War in West Germany*. Jerusalem, 2003. – 42 p.
192. Rushdie S. *The Greatness of Günter Grass*. URL: [www.newyorker.com/books/page-turner/the-greatness-of-gunter-grass](http://www.newyorker.com/books/page-turner/the-greatness-of-gunter-grass) (дата обращения: 10.01.2021).
193. Sebastian T. *Felix Krull: Pikareske Parodie des Bildungsromans* // Hoffmeister G. (Hg.). *Der moderne deutsche Schelmenroman: Interpretationen*. Amsterdam: Rodopi, 1986. S. 133-144.
194. Schneider R. *Eine barocke Gruppe* // *Der Spiegel*. Nr. 14, 1979. S. 217-219.
195. Schwartze-Köhler H. „Die Blechtrommel“ von Günter Grass: Bedeutung, Erzähltechnik und Zeitgeschichte. *Strukturanalysen eines Bestsellers der literarischen Moderne*. Berlin: Frank & Timme, 2009. – 429 S.
196. Schwarz W. J. *Der Erzähler Günter Grass*. Bern: Francke, 1969. – 149 S.
197. Schweitzer E. C. *Grimmelshausen and the Picaresque Novel // A companion to the works of Grimmelshausen*. Rochester, N.Y.: Camden House, 2002. Pp. 147-166.
198. Solbach A. 1986. *Macht und Sexualität der Hexenfigur in Grimmelshausens Courasche* // *Simpliciana VIII* (1986). Bern: Verlag Peter Lang AG. S. 71-87.
199. Soproni Z. *Erzählen in Ost und West: Intertextualität bei Irmtraud Morgner und Günter Grass*. Berlin: Frank & Timme GmbH, 2011. – 191 S.
200. Stallbaum K. *Kunst und Künstlerexistenz im Frühewerk von G. Grass*. Köln: Lingen, 1989. – 214 S.
201. Stolz D. *Vom privaten Motivkomplex zum poetischen Weltentwurf. Konstanten und Entwicklungen im literarischen Werk von Günter Grass (1956–1986)*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1994. S. 253-291.
202. Streller S. *Ambivalentes Frauenbild in Grimmelshausens Courasche* // *Simpliciana XXIV* (2002). Bern: Verlag Peter Lang AG, 2002. S. 67-77.
203. Tank K. L. *Günter Grass*. Berlin: Colloquium Verlag, 1965. – 87 S.

204. Trappen S. Grimmelshausen und die menippeische Satire. Tübingen: Max Niemeyer, 1994. – 398 S.
205. Vormweg H. Günter Grass in Selbstzeugnissen u. Bilddokumenten. Hamburg: Rowohlt, 1986. – 159 S.
206. Wadenbach K. Günter Grass. Schriftsteller der Gegenwart. Freiburg, 1963. – 119 S.
207. Wagener H. Simplicissimo zu Trutz! Zur Struktur von Grimmelshausens Courasche // The German Quarterly. Vol. 43, No. 2. 1970. S. 177-187.
208. Weber N. Kinder des Krieges, Gewissen der Nation: Moraldiskurse in der Literatur der Gruppe 47. Paderborn: Brill Wilhelm Fink, 2020. – 544 S.
209. Wesche J. Grimmelshausen und die Mythologie // Text und Kritik VI (2008). Sonderband Grimmelshausen. München: Ed. Text + Kritik, 2008. S. 69-79.
210. Weydt G. Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausen. Stuttgart: Metzler, 1979. – 143 S.
211. Willson A. L. The Grotesque Everyman in Günter Grass's Die Blechtrommel // Monatshefte, LVIII, 2. P. 131-138.
212. Ziolkowski T. Historical Analogy // The New York Times. May 17, 1981, Section 7. P. 7.