

Анна Гурьевна Чупова – музыковед,
кандидат искусствоведения,
преподаватель музыкально-теоретических дисциплин,
заведующий отделом дополнительного образования
Череповецкое областное училище
искусств и художественных ремесел им. В. В. Верещагина
(Череповец, Россия)
schuvalova.anna2011@yandex.ru

Anna G. Chupova – musicologist,
Ph.D. (Arts), lecturer of musical and theoretical disciplines,
Head of the Department of Additional Education
Cherepovets Regional College
of Arts and Artistic Crafts named after V. V. Vereshchagin
(Cherepovets, Russia)
schuvalova.anna2011@yandex.ru
ORCID 0000-0002-7891-2320

УДК: 781.7

DOI: 10.61908/2413-0486.2025.41.1.59-78

МУЗЫКА В ХУДОЖЕСТВЕННОМ МИРЕ И СТРУКТУРЕ
РОМАНА ГЮНТЕРА ГРАССА «ЖЕСТЯНОЙ БАРАБАН».
(ЧАСТЬ ПЕРВАЯ)

Аннотация

В статье исследуются особенности литературно-музыкального диалога в романе Г. Грасса «Жестяной барабан». Первая часть посвящена изучению принципов сюжетно-тематической репрезентации музыки и музыканта в художественном мире романа. Автор использует методы, разработанные в отечественных интермедийных исследованиях, нарратологии, компаративистике и музыковедении. Концептуализация музыки рассматривается в контексте гротескно-пародийного переосмысления писателем модели *Künstlerroman*, а также сквозь призму полисемичности основных музыкальных образов-символов.

Ключевые слова: Гюнтер Грасс, «Жестяной барабан», роман о художнике, барабан, музыкальные инструменты

MUSIC IN THE ARTISTIC WORLD AND STRUCTURE
OF GÜNTER GRASS'S NOVEL *DIE BLECHTROMMEL*
(PART ONE)

Abstract

The article examines the features of literary and musical dialogue in G. Grass's novel *Die Blechtrommel*. The first part focuses on the principles of plot-thematic representation of music and the musician in the novel's artistic world, as well as the specifics of the functioning of the musical intertext on its pages. The author employs methods developed in Russian intermedia studies, narratology, comparative literature and musicology. The conceptualization of music is considered in several aspects: in the context of the writer's grotesque and parodic reinterpretation of the *Künstlerroman* model, as well as through the prism of the polysemy of the main musical image-symbols.

Keywords: Günter Grass, "Die Blechtrommel", Künstlerroman, drum, musical instruments

Введение

В творчестве известного немецкого писателя Гюнтера Грасса (1927–2015) музыка играет важную и, пожалуй, можно сказать, центральную роль. Тематическую сферу музыки в художественном мире его произведений концептуализируют не только музыкальный экфрасис или прямые отсылки к музыкальным сочинениям и конкретным авторам, не только персонажи, поющие или играющие на музыкальных инструментах, но и уникальный повествовательный стиль, выходящий за рамки традиционных нарративных техник.

Исследования последних десятилетий актуализировали интермедийные аспекты изучения произведений Грасса в контексте взаимодействия живописи и литературы, музыки и литературы, кино и литературы. Интермедийный ракурс во многом обусловлен синестетическими свойствами личности писателя, который, как известно, был успешным графиком, живописцем и

скульптором¹, а в юношеские годы играл в небольшом джаз-бэнде, выступавшем в джазовом погребке “Czikos”².

В статье будут рассмотрены приёмы «музыкализации литературы» и специфика «литературного музицирования» в творчестве Грасса на примере его романа «Жестяной барабан». Методологической базой предложенного анализа выступают подходы, разработанные в отечественных интермедиальных исследованиях, нарратологии, стилистике, компаративистике и музыковедении, прежде всего, в работах Е. И. Чигаревой [14; 15], А. Е. Махова [13] и В. В. Котелевской [7; 8; 9]. Важным стало также знакомство с трудами А. Вейера [19] и Б. Ширрмахер [18], посвящёнными различным аспектам влияния музыки на прозу Грасса. Комплексный подход, предлагаемый в данной статье, обусловил структурное деление работы на три части. В первой, следуя классификации В. Котелевской, рассматривается модель «переноса» музыки в художественный текст, которая «позволяет понять особенности музыкального представления на уровне сюжета, тематики и персонажей» [7, с. 258]. Во второй части исследуются функции музыкального интертекста, представляющего собой совокупность отсылок к конкретным композиторам, жанрам и произведениям. Третья часть посвящена изучению приёмов переноса стилистических и конструктивных принципов музыки, помогающих, с одной стороны, имити-

¹ С 1948 по 1952 год Грасс изучал графику и скульптуру в Дюссельдорфской академии художеств, затем до 1956 года в Университете изящных искусств в Берлине. К этому же времени относятся его первые выставки скульптурных композиций и графических работ в Штутгарте и Берлине.

² Сотрудничество с музыкантами продолжилось и в дальнейшем, но уже в новых формах. В 1966 году в старой церкви Босвиля Грасс и Орель Николе исполнили Ричеркар, написанный Вольфгангом Хуфшмидтом по заказу швейцарского флейтиста. Произведение имело подзаголовок «Тема и пять контрапунктов в 6 главах и 24 абзацах для голоса и флейты на текст главы “Вера, надежда, любовь” из “Жестяного барабана”». На премьере Грасс исполнил партию чтеца. В 80-е годы писатель также неоднократно выступал с ударником Гюнтером «Бэби» Зоммером, читая отрывки из своих произведений под аккомпанемент различных ударных инструментов. Итогом совместной работы стали CD-альбомы *Es war einmal ein Land* (1987), *Da sagte der Butt* (1991), *Wer lacht hier, hat gelacht? (Lyrik Und Prosa – Schlagzeug Und Perkussion)* (2008). Попробовал себя Грасс и в роли либреттиста, создав тексты для балетов Ариберта Райнмана *Stoffreste* (1958) и *Die Vogelscheuchen* (1970) и для *Meißner Tedeum* В. Хуфшмидта.

ровать её как акустический феномен, с другой – использовать музыкально-композиционные структуры как альтернативу традиционной повествовательной поэтике в период языкового кризиса «после Освенцима» [1]³.

Künstlerroman: случай Оскара Мацерата

Дебютный роман Грасса «Жестяной барабан» (1959) стал настоящим прорывом, возвестившим о том, что в мир послевоенной немецкой литературы пришёл глубокий и оригинальный художник.

Вынесенный в заглавие книги в качестве ведущего образа музыкальный инструмент⁴ уже даёт установку на сюжетно-тематическую репрезентацию музыки, которой на страницах романа отводится значительное место, и определяет особенности квазимузыкального изложения.

Повествование охватывает временной промежуток с 1899 до 1954 года и имеет ретроспективную организацию. Главный герой романа Оскар Мацерат, пациент психиатрической лечебницы, приступает к написанию автобиографического романа, «вспоминая» события не только своей жизни, но и жизни своих родственников, начиная со знакомства бабушки Анны Бронски с поджигателем Йозефом Коляйчеком, которого она спрятала от жандармов под своими широкими юбками. Характеризуя момент своего рождения, Оскар замечает: «...я принадлежу к числу тех восприимчивых младенцев, чьё духовное развитие уже завершено к моменту появления на свет, в дальнейшем же его надлежит только подтверждать» [4, с. 51]. В возрасте трёх лет герой получает в подарок от матери жестяной барабан, и тогда же сознательно «останавливает» свой рост, разыграв падение с лестницы в погреб. На протяжении долгих лет он поддерживает иллюзию «вечного ребенка», играет роль дурач-

³ Название одной из глав «Негативной диалектики» Т. Адорно, в которой немецкий философ формулирует концепцию времени-*после* и характерное для него экзистенциальное состояние: «После Освенцима любая культура вместе с любой её уничижительной критикой – всего лишь мусор. <...> После Освенцима любое слово, в котором слышатся возвышенные ноты, лишается права на существование» [1, с. 327–328].

⁴ Заметим, не барабанщик, то есть рассказчик, от чьего имени ведётся повествование, а именно барабан.

ка, поскольку эта ситуация освобождает его от многих обязанностей и ответственности взрослого мира, который герой ненавидит и жаждет укрыться от него под юбки бабки Коляйчек. Описываемая Оскаром история своей семьи происходит на фоне множества страшных и катастрофических исторических событий, свидетелем и участником которых становится герой. Уродство и утрированный инфантилизм протагониста позволяют Грассу сформировать особую нарративную перспективу, гротескно-искажающую оптику («взгляд снизу»), которая помогает преодолеть экзистенциальную немоту «после Освенцима» и, кажется, является единственно возможным способом говорить о том, что непостижимо и не поддаётся никакому описанию.

«Жестяной барабан» – роман, который соединил в себе традиции различных жанров – плутовской роман, социально-исторический роман с элементами магического реализма, сатирический роман, роман воспитания. В контексте музыкальной темы важным является взгляд на это произведение с точки зрения *Künstlerroman*, правда, гротескно переосмысленного. Исследователи неоднократно обращали внимание на интертекстуальные отсылки «Жестяного барабана» к «Доктору Фаустусу» Т. Манна. Оба романа, по мнению С. Ендровяк, представляют собой попытку «повествовательно объяснить и интерпретировать истоки эпохи в истории жизни художника» [17, s. 222]. Летопись жизни Оскара Мацерата рассматривалась и как описание его художественного развития (К. Шиллинг), и как пародийное переосмысление роли немецкого художника в условиях национал-социалистической политизации (Э. Л. Мэйсон), и как радикальное дистанцирование от мелкой буржуазии (С. Ендровяк).

Интерпретативная поливалентность обусловлена двойственностью самого повествователя, который ассоциирует себя то с Христом, то с сатаной-искусителем и всю жизнь мечется «между Гёте и Распутиным, между целителем и всеведущим, между одним, сумрачным, околдовывающим женщин, и другим, светлым королем поэтов, который столь охотно позволял женщинам околдовывать себя» [4, с. 109]. Оскар Мацерат — гениальный барабанщик,

обладающий незаурядными музыкальными способностями, которые позволяют ему, подобно крысолову из знаменитой сказки, силой своего искусства не только вести за собой людей, но и гипнотизировать их, внушать им определённые чувства, диапазон которых простирается от детского веселья до непреодолимого страха, заставляя их совершать действия, граничащие с потерей достоинства. Его поступки носят двусмысленный характер. Срыв нацистских манифестаций под трибунами, когда герой соблазняет барабанщиков и трубачей из гитлерюгенда, а потом и всех присутствующих ритмами штраусовского вальса и чарльстона, можно трактовать как протест против фашистского пафоса, но, как утверждает сам Оскар, это не делает его борцом Сопротивления, ибо его действия объясняются игровой логикой нарушения правил, характерной для трикстера:

«... und bitte auch Sie, die Sie nicht Insassen von Heil-und Pflegeanstalten sind, in mir nichts anderes als einen etwas eigenbrötlerischen Menschen zu sehen, der aus privaten, dazu ästhetischen Gründen, auch seines Lehrers Bebra Ermahnungen beherzigend, Farbe und Schnitt der Uniformen, Takt und Lautstärke der auf Tribünen üblichen Musik ablehnte und deshalb auf einem bloßen Kinderspielzeug einigen Protest zusammen trommelte. <...>

Ich trommelte nicht nur gegen braune Versammlungen. Oskar saß den Roten und den Schwarzen, den Pfadfindern und Spinathemden von der PX, den Zeugen Jehovas und dem Kyffhäuserbund, den Vegetariern und den Jungpolen von der Ozonbewegung unter der Tribüne. Was sie auch zu singen, zu blasen, zu beten und zu verkünden hatten: meine Trommel wußte es besser» [16, s. 158].

«...прошу также и вас, отнюдь не являющихся пациентами специального лечебного учреждения, видеть во мне не более чем чудаковатого человека, который из сугубо личных и вдобавок эстетических соображений, да и приняв близко к сердцу наставления своего учителя Бебры, отверг цвет и покрой мундиров, ритм и громкость принятой на трибунах музыки и лишь поэтому с помощью обыкновенной детской игрушки пробарабанил своего рода протест. <...>

Я барабанил не только против коричневых манифестаций. Оскар сидел также под трибунами у красных и у чёрных, у скаутов и у молодых католиков в салатных рубашках, у свидетелей Иеговы и у союза “Кифхойзер”, у вегетарианцев и у младополяков из движения ультранационалистов. Что бы они ни собирались пропеть, протрубить, вознести в молитве, возвестить миру – мой барабан умел лучше, чем они» [4, с. 153].

В той же гротескно-сатирической манере, явно издеваясь над потугами показного «расчёта с прошлым», герой описывает оргию в Луковом погребке, посетители которого пытаются оплакивать свою жизнь и свои грехи с помо-

пью измельченных луковиц. Одна из функций музыкантов джаз-бэнда, в состав которого входит Оскар, – прекращать своей музыкой бесчинства, начинающиеся вследствие превышения луковых порций. В описываемом эпизоде барабанщик силой своего искусства не только берёт «послевоенное общество на поводок» [4, с. 685], помогая ему облачиться и вновь предстать прилично одетым, но, прежде чем вывести «повизгивающую, хихикающую, лепечущую детские глупости ватагу» [там же, с. 687] из Лукового погребка, заставляет всех, включая хозяина Шму, своих друзей – флейтиста Клеппа и гитариста Шолле, справить малую нужду на память об этом дне.

Черты дьявола-искусителя отчётливо проступают в облике Оскара в главах, где он с помощью своего голоса, режущего стекло, склоняет добропорядочных немецких бюргеров к воровству. Демонизация образа художника не только вызывает параллели с «Доктором Фаустусом», но и заставляет вспомнить идею Манна о демонической музыкальности немцев, озвученную им в своей знаменитой речи «Германия и немцы» (1945). Размышляя о сущности немецкого национального характера, писатель указывает на его таинственную связь с демонизмом: «прозакладывание души чёрту, отказ от спасения души во имя того, чтобы на известный срок владеть всеми сокровищами, всею властью мира, – подобный договор, как мне кажется, весьма соблазнителен для немца в силу самой его натуры» [12, с. 289]. Фауст, как воплощение немецкой души, по мысли Манна, должен быть музыкантом, потому что музыка – сфера демонического, искусство, представляющее одновременно «точнейше расчисленный порядок» и «хаос первозданной рациональности» [там же, с. 290]. Характеризуя отношение немцев к миру, писатель акцентирует внимание на сочетании «смелого, отвлечённого мышления с политической незрелостью» [12, с. 293], высокомерия интеллекта с душевной несвободой и косностью, космополитизма и провинциализма, потребности «общения с миром» и боязни перед ним [там же, с. 288]. Этот дуализм души исходит, по мнению Манна, из «музыкально-немецкой самоуглублённости и отчуждённо-

сти от внешнего мира» и приводит к разрыву «между *национальным* чувством и идеалом политической *свободы*» [там же, с. 293]. Печальная история немецкой *Innerlichkeit* для автора «Доктора Фаустуса» складывается в трагическую альтернативу, определяющую парадокс немецкой ментальности: либо бегство в утопию, мистику, либо обращение к политике, то есть сделка с дьяволом.

В русле схожей концептуализации развивается и образ Оскара Мацерата, неуклюжего карлика, пытающегося отгородиться от мира и в то же время преисполненного, подобно Фаусту, «гордой уверенности в том, что “глубиною” он превосходит мир» [12, с. 290]. Блестящий барабанщик, способный повести за собой массы, обладающий к тому же «волшебным» голосом, Оскар высвобождает в людях не прекрасное, а животные инстинкты, он жаждет стать мессией, отчетливо осознавая, кто или что толкает его в этом направлении⁵. Однако на пороге своего тридцатилетия Оскар Мацерат выбирает иную альтернативу: устав от протеста против «взрослого» мира, вырождающегося мира цивилизации и культуры, герой находит способ укрыться от кошмаров действительности в психиатрической лечебнице, где начинает творить свою собственную реальность, причудливо возводя её на фундаменте всего увиденного и пережитого.

«Красный марш гильотины»: образ барабана и барабанщика

Исследователь Юлия Данилкова отмечает, что генезис образа Оскара Мацерата восходит к французскому барабанщику Ле Грану из «Путевых картин» Генриха Гейне. Не знающий немецкого языка, старый солдат Ле Гран с помощью своего барабана изъяснялся, а также учил французскому языку и новейшей истории юного Гейне. В их последнюю встречу образы, идеи и чувства, воссоздаваемые барабанной дробью, встают перед поэтом в своей непосредственно-чувственной наглядности и не требуют словесных объясне-

⁵ См. его внутренние диалоги с сатаной, которые побуждают Оскара поразить режущим голосом высокие окна апсиды, одержимость карлика образом девочки Люции, чьё имя недвусмысленно указывает на Люцифера.

ний. «О романе Грасса можно говорить как об особом способе коммуникации, — пишет Юлия Данилкова, — но уже не с привычным окружением Оскара, а, возможно, с современниками, и, скорее даже, с потомками...» [6, с. 299]. Этот способ коммуникации, поясняет исследователь, осуществляется между человеком и произведением, между людьми *через* произведение.

Вынесенный в заглавие жестяной барабан, как уже отмечалось, становится ведущим образом-символом романа. Подобно барабанщику, и сам инструмент наделяется многозначными, порой противоречащими друг другу, характеристиками. Его смысловые коннотации уже становились предметом внимания зарубежных и отечественных исследователей [см.: 3; 5; 6; 10; 11; 18]. Тем не менее обозначим вкратце наиболее важные из них, выделив значения, относящиеся непосредственно к рассказчику, и концепты, связанные с характеристикой исторической эпохи.

Будучи альтер эго героя, барабан одновременно является и средством его общения с миром, и способом создания необходимой дистанции, чтобы защититься от воздействия окружающей среды. Своими жестяными ритмами барабан, с одной стороны, помогает маскировать то, что неспособен укрыть покров темноты⁶, а с другой, — возвещает нелицеприятную правду, становясь своеобразным орудием протеста. Барабан олицетворяет и сексуальный акт⁷, и материнское лоно, в которое мечтает вернуться герой. Барабан служит Оскару инструментом памяти, благодаря которому на поверхность извлекается «из второстепенных деталей всё необходимое для того, чтобы отразить на бумаге главное» [4, с. 22]. Это магический инструмент творца, с помощью которого

⁶ «А про меня забыли. Оскар сидел под столом с останками своего барабана, он извлёк еще несколько ритмов из пробитой жести, и вполне возможно, что несчастные, но равномерные звуки барабана были не лишены известной приятности для тех, кто, перемешавшись в упоении, лежал или сидел в комнате. Ибо барабан словно защитным слоем перекрывал все чмокающие и сосущие звуки, невольно издаваемые теми, кто демонстрировал напряжённые и лихорадочные доказательства своих усилий» [4, с. 80].

⁷ См. описание любовных сцен с Марией в главе «Порошок для шипучки» и с Линой Грефф в главе «Семьдесят пять килограммов». Оскар неоднократно сравнивает мужской детородный орган с барабанной палочкой.

карлик-ребёнок создаёт свою художественную реальность. Барабанная дробь Оскара способна вызвать призрачную польскую кавалерию и тем самым спасти Виктора Велуна, близорукого разносчика денежных переводов, от преследующих его после войны палачей, которые, в соответствии с маниакальным стремлением немцев к порядку, жаждут привести в исполнение неотменённый приказ о расстреле от 1939 года, чтобы подвести, наконец, черту под прошлым. И в то же время барабан является реквизитом для фокусов и трюков, посредством которого трикстер ловко манипулирует людьми, заставляя их себе повиноваться. Барабан выступает в роли преподавателя и проповедника, призывая учеников следовать за Учителем, будь то немытые ученики школы Песталоцци в первый и последний день занятий Оскара или банда чистильщиков, разыгрывающих чёрную мессу в Рождество.

Барабан, как музыкальный инструмент, используемый с древнейших времён для военных действий и походов, служит в романе воплощением милитаризма и прусской дисциплины и, по существу, становится символом эпохи Третьего рейха. На страницах книги живо воскрешаются фашистские манифестации при обязательном участии фанфаристов из юнгфолька и барабанщиков гитлерюгенда, которые своей игрой разжигали «критический настрой» героя.

Амбивалентность главного образа романа имеет культурно-исторические корни, что можно продемонстрировать на примере фразеологизма «бить в барабан(ы)», который в русском и английском языках означает противоположные по смыслу явления. В английском под фразой *Beat the drum* понимается публичная поддержка чьих-либо интересов, продвижение теорий, организаций, людей, продуктов и т. п., другими словами, реклама и агитация. В русском идиома подразумевает широкое оповещение о грозящей опасности. И в том, и в другом случае речь идёт о привлечении внимания. Однако в первом случае барабан выступает как инструмент заманивания, со-

блазна. Во втором — сигнализирует об угрозе, вызывает тревогу, призывает проявлять бдительность.

В образе Оскара Мацерата исследователи не без оснований обнаруживают пародийные черты Адольфа Гитлера — «главного барабанщика нации», пробуждающего свой народ. Карикатурной проекцией гитлеровских устремлений выступает высокомерие интеллекта, подстрекающее Оскара принять Иисуса за своего двойника и неоднократно с охотой примеривать на себя роль мессии то в качестве главаря банды чистильщиков, то как натурщика, позирующего художнику под символической фамилией Раскольников для картины «Мадонна 49». Умение карлика-барабанщика, отбивая ритмы известных песен, вводить людей в гипнотический транс, внушать им различные состояния, заставлять их совершать невообразимые действия, выступает пародией на ораторское искусство Гитлера, доведившего своими речами публику до экстаза.

В этом контексте образ жестяного барабана служит средством уничтожительной сатиры. Во-первых, все барабаны, на которых играет Оскар, — это всего лишь *детская игрушка*, то есть не что иное, как имитация, суррогат настоящего музыкального инструмента. Здесь уместно вспомнить идею обуржуазивания игрушки, о чём писал в своё время Р. Барт в «Мифологиях». Согласно французскому философу, игрушки-подражания «*обязательно что-то означают* и это “что-то” всецело социализировано, образуясь из мифов и навыков современной взрослой жизни» [2, с. 121]. Подобные игрушки создают «детей-пользователей, а не детей-творцов» [там же, с. 122]. «Как бы громко ни стучали барабанные палочки Оскара, — отмечает Анна Воротникова, — его любимый инструмент предназначен всего-навсего для детских забав. В связи с этим активная деятельность маленького барабанщика, его энергичный протест против действительности оборачиваются полной бессмыслицей» [3, с. 268].

Во-вторых, барабан — инструмент *шумовой*. Его немелодическая природа вводит в повествование фантастический элемент, поскольку в реалистическом пространстве романа ставит под сомнение головокружительную *соль-*

ную карьеру барабанщика. Положа руку на сердце, многие ли мелодии можно мгновенно распознать по ритмическому рисунку и многие ли слушатели вообще способны на это? А между тем карлик-ребёнок барабанит не переставая, варьируя и усложняя известные мотивы, совершенствуя с течением времени своё искусство и испытывая его силу на людях.

Волшебный голос Мацерата

Гениально одаренный барабанщик Оскар Мацерат наделён ещё одной способностью – разбивать своим голосом стекла. Как и игру на барабанах, карлик постепенно начинает осознавать выпевание⁸ стекла как искусство. Первоначально голос используется им исключительно в целях защиты от тех, кто хочет отнять у него барабан:

«Die Fähigkeit, mittels einer Kinderblechtrommel zwischen mir und den Erwachsenen eine notwendige Distanz errötmeln zu können, zeitigte sich kurz nach dem Sturz von der Kellertreppe fast gleichzeitig mit dem Lautwerden einer Stimme, die es mir ermöglichte, in derart hoher Lage anhaltend und vibrierend zu singen, zu schreien oder schreiend zu singen, daß niemand es wagte, mir meine Trommel, die ihm die Ohren welk werden ließ, wegzunehmen; denn wenn mir die Trommel genommen wurde, schrie ich, und wenn ich schrie, zersprang Kostbarstes: ich war in der Lage, Glas zu zersingen; mein Schrei tötete Blumenvasen; mein Gesang ließ Fensterscheiben ins Knie brechen und Zugluft regieren; meine Stimme schnitt gleich einem keuschen und deshalb unerbittlichen Diamanten Vitrinen auf und verging sich im Inneren der Vitrinen, ohne dabei die Unschuld zu verlieren, an harmonischen, edel gewachsenen, von lieber Hand geschenkten, leicht verstaubten Likörgläsern» [16, S. 75]

«Способность при помощи жестяного детского барабана набарабанить необходимую дистанцию между мной и взрослыми вызрела вскоре после моего падения с лестницы, и почти сразу же у меня прорезался голос, давший мне возможность петь вибрато на таких высоких нотах, или кричать, или петь крича, что никто не рисковал более отбирать у меня барабан, от которого закладывало уши, ибо, если кто-нибудь пытался схватить его, я начинал кричать, а когда я кричал, ценные вещи разлетались на куски: мой крик убивал цветочные вазы, моё пение крушило оконные стёкла и передавало власть сквозняку, мой голос, подобно целомудренному, а потому и не ведающему сострадания алмазу, резал стеклянные горки, чтобы в их глубинах, не теряя при этом своей невинности, надругаться над гармоничными, благородно закруглёнными, подаренными любящей рукой и покрытыми лёгким налётом пыли ликёрными рюмочками» [4, с. 74].

⁸ Грасс использует неологизм *zersinger*. Обратим внимание на определенное сходство звучания в русском языке глаголов «распевать» и «разбивать».

Уже в приведённом пассаже заметен акцент на разрушительной функции голоса («мой крик убивал», «моё пение крушило», «мой голос... резал», подобно «безжалостному алмазу») с явным сексуальным подтекстом (чтобы «надругаться»). Сам горбатый музыкант связывает свои способности общей целью:

«Mein Werk war also ein zerstörerisches. Und was ich mit der Trommel nicht klein bekam, das tötete ich mit meiner Stimme» [16, s. 158]

«Итак, моё дело есть дело разрушителя. И то, что я не мог одолеть барабаном, я убивал голосом...» [4, с. 153].

Голос Оскара получает дальнобойную силу после того, как ватага маленьких злобных «поварят» с Лабесвег накормила его отвратительным «супом», сваренным из кирпичного крошева, лягушек и мочи. Однако, распевая окна Городского театра, карлик становится «крикуном без причин и без принуждения» [4, с. 126]. Более того, его крик обретает новое, парадоксальное свойство – *беззвучность*. Он описывает свою работу, как граничащую с маньеризмом, а самого себя приравнивает к современному художнику, который являет миру «найденный после многолетних поисков стиль» для того, чтобы «обнажить потайную суть вещей» [там же, с. 127]. Разрезая витрины магазинов с помощью своего голоса, Оскар выступает в роли искусителя, наслаждаясь моральными метаниями и падением людей, теперь уже разоблачая скрытую сущность человеческой натуры. В дальнейшем, путешествуя с фронтовым театром Бебры по Франции, герой совершенствует свой «репертуар», приспособливаясь, как он пишет не без иронии, «к вкусу избалованных оккупационных частей» и выстраивая свою программу «по принципам культурно-историческим» [там же, с. 418]. Обращённые в стеклянную пыль драгоценные вазы и бокалы, начиная с времен Людовика XIV и заканчивая эпохой модерна, вызывают ассоциации с погромами Хрустальной ночи. Искусство разрушения превращается в разрушение искусства, которое идёт параллельно с уничтожением человеческих жизней.

Несмотря на то, что сам протагонист в качестве общего знаменателя своих музыкальных способностей называет «разрушение» (трибунных ли симметрий или ослепительно чистых витрин), в действительности игра на барабане и «выпевание» стекла не тождественны по своей функции. До определённой поры именно барабан служит некоторой преградой, препятствующей воздействию разрушительной силы голоса на внешний мир: пока барабан с Оскаром, он не нуждается в голосе. В то время как разбивание стекла бессмысленно и представляет собой не что иное, как развлекательный трюк, игра на барабане выполняет не только протестную, но и созидательную функцию. Под трибунами или в Луковом погребке барабан Оскара одинаково реагирует как на порядок политического митинга, так и на хаос, устроенный переевшими лука клиентами, поскольку и то и другое олицетворяет показное, декларативное, поддельное. Барабанные композиции карлика-трикстера, порой не без издевательской насмешки, пробуждают его самого, довоенное и послевоенное общество от пребывания в настоящем, заставляют вспомнить своё прошлое, и не просто вспомнить, а пережить его заново, высвобождая инстинкты и подлинные чувства из-под власти разума, находящегося в идеологическом плену. Символично, что параллельно с ростом (взрослением) голос Оскара утрачивает свою «стеклоубийственную» способность, становится бесильным, а музыкальные способности, напротив, совершенствуются, успешно и выгодно реализуются.

Другие музыканты и музыкальные инструменты в романе

Горбун-барабанщик – не единственный персонаж, который играет в романе Грасса на музыкальном инструменте. Его матушка Агнес неоднократно музицирует на фортепиано, то «выдавая по капле» медлительные пассажи Бетховена в ещё более медленном темпе, то истерично наигрывая хор охотников из веберовского «Фрейщютца», видимо, таким образом пытаясь вывести из себя не любившего классическую музыку Мадерата. Вечно пьяный трубач Мейн, живущий под крышей, дивно играет на трубе танцевальную музыку в

кафе «Цинглерова горка», хоралы на заснеженных улицах и мелодии на похоронах, пока не становится штурмовиком и трубачом музыкантской роты, что вынуждает его отречься от можжевельники, и это не лучшим образом сказывается на его музыкальных способностях. Джаз-бэнд *The Rhine River Three*, помимо Оскара, включает гитариста Шолле и флейтиста Клеппа. В расписании Клеппа значится также марширование под звуки волынки в комнате час и ещё полчаса на свежем воздухе во дворе. Уроки игры на волынке Клепп брал «у духовиков одного шотландского полка британской оккупационной армии», будучи преданным и страстным поклонником британского королевского дома и увидев в хронике, как королева Елизавета «в шотландской юбочке и в клетку с ног до головы делает смотр своему полку» [4, с. 649]. Фирменным цирковым номером лилипута Бебры является исполнение на бутылках чарльстона «Джимми-тигр». Мария Тручински насвистывает песенки и вальсы, звучащие по радио, а также играет на своей губной гармошке почти всё: «Песни туристов, которые разучила на вечерах СНД, мелодии из оперетт, шлягеры, которые слышала по радио либо от своего брата Фрица <...> Оскар ещё припоминает, что Мария играла “Капли дождя”, прищелкивая язычком, и умела также извлечь из своей гармошки “Мне ветер песню рассказал”, отнюдь не подражая при этом Заре Леандер» [там же, с. 330]. Для зеленщика Греффа игра на гитаре и пение скаутских песен, а позднее организация песенных вечеров в картофельном подвале и в учебном центре Йенкау, являются прикрытием его влечения к атлетическим телам мальчиков и юношей. Помимо хормейстерских способностей Грефф обнаруживает также талант мастера по изготовлению музыкальных инструментов, изобретая музыкальные весы и барабанную машину, послужившую позднее моделью для сооружения, благодаря которому зеленщик нашёл свою смерть.

Нетрудно заметить, что большинство перечисленных инструментов – барабан, труба, флейта – являются основой военного духового оркестра. Гитара аккомпанирует патриотическим песням, а волынка, как видно из приве-

дённой цитаты, и губная гармошка, столь любимая солдатами Вермахта, – инструменты для поднятия боевого духа. Таким образом, музыкальные инструменты в романе выступают символами милитаризации. Беата Ширрмахер отмечает: «Насколько быстро может быть актуализирована скрытая историческая связь инструментов, становится ясно на примере трубы Мейна, в которую трубит то алкоголик из богемы, то штурмовик» [18, s. 104–105].

Таким образом, «Жестяной барабан» Г. Грасса, демонстрируя ряд черт, характерных для «романа о художнике» (герой-творец, топос одиночества художника, воссоздание творческого процесса, наличие автобиографических мотивов, специфика хронотопа и особенности сюжетно-композиционного построения), в то же время пародийно переосмысливает модель *Künstlerroman*. Наследуя комплекс антиномий романтической версии, Грасс развивает «фаустианскую» линию немецкой культуры. Его протагонист художник-трикстер творит свою фантасмагорически-карикатурную вселенную на фундаменте страшных реальных событий. Концептуализация образа Оскара Мацерата коррелирует со сформулированным Т. Манном дуализмом немецкой ментальности, побуждающим героя то насладиться своей властью над людьми, то оградиться от мира. Лежащая в основе этой дуальности «музыкально-немецкая самоуглублённость» получает конкретное воплощение на страницах «Жестяного барабана», поскольку практически все герои романа либо играют на каких-нибудь музыкальных инструментах, либо поют, подпевают или просто слушают музыку, демонстрируя пресловутую «музыкальность немецкой души». Выбор музыкальных инструментов, равно как и цели, с которыми музицируют различные персонажи (досадить, подчинить, усмирить, развлечь, отвлечь, воспитать, поощрить и т. д.), карнавально инвертируют мысль Манна о том, что в музыке немцев привлекает прежде всего учёное и духовное. Подобная дискредитация связана с привлечением внимания к последствиям инструментализации музыки в эпоху Третьего рейха и выступает своеобразным симптомом кризиса культуры первой половины XX века.

Вынесённый в заглавие образ – барабан – будучи альтер эго главного героя, наделяется такой же семантической двойственностью, что и сам гениальный барабанщик: с одной стороны, это магический инструмент творца, с помощью которого карлик-ребёнок создаёт свою художественную реальность, с другой – реквизит для фокусов и трюков, посредством которого трикстер ловко манипулирует людьми, заставляя их себе повиноваться. В то же время выбор барабана в качестве главного образа романа символичен: как воплощение милитаризма и прусской дисциплины он служит музыкальным кодом Третьего рейха.

Магическая сила голоса Оскара выступает своеобразным двойником его *амелодического* барабанного искусства. «Распевание» стекла карнавально инвертирует очарование пения, гибельная иллюзия которого была воспета во многих романах XIX века. Развивая европейскую романтическую традицию связи между голосом и смертью, Грасс не только наделяет голос Оскара амбивалентными свойствами, но и помещает его в необычный контекст: искушающая, разоблачающая и разрушающая сила *беззвучного* крика противопоставляется *звучащей* музыке и хоровому пению, как нацистским инструментам идеологизации.

Литература

1. Адорно Т. Негативная диалектика / пер. с нем. Е. Л. Петренко. М. : Научный мир, 2003. 374 с.
2. Барт Р. Мифологии / пер. с фр., вступ. ст. и коммент. С. Зенкина. М. : Академический Проект, 2008. 352 с.
3. Воротникова А. Система образов-символов в романе Г. Грасса «Жестяной барабан» // Балтийский филологический курьер. 2004. № 4. С. 267–274.
4. Грасс Г. Жестяной барабан. М. : Альпина нон-фикшн, 2024. 764 с.
5. Григорьева И. А., Ясинская М. Б. Топика романа Гюнтера Грасса «Жестяной барабан» // Научные труды Московского гуманитарного университета. 2014. № 10. С. 23–30.
6. Данилкова Ю. Ю. Роман Г. Грасса «Жестяной барабан»: проблема типологии героя // Новый филологический вестник. 2020. № 2 (53). С. 297–307.
7. Котелевская В. В. Между имитацией и тематизацией музыки: об одной интермедиальной утопии в немецкоязычной литературе позднего модернизма // Филологический класс. 2021. Т. 26, № 3. С. 255–269.

8. Котелевская В. В. «Музыкальность» модернистской прозы: к генезису и типологии форм (часть 1) // Вестник Санкт-Петербургского университета. Язык и литература. 2023. № 20 (3). С. 516–531.
9. Котелевская В. В. «Музыкальность» модернистской прозы: к генезису и типологии форм (часть 1) // Вестник Санкт-Петербургского университета. Язык и литература. 2024. № 21 (1). С. 42–60.
10. Котелевская В. В., Вирченко Д. В. Плут в романах Т. Манна и Г. Грасса: к проблеме (пост)модернистского жанрового мышления // Человек: Образ и сущность. Гуманитарные аспекты. 2023. № 3 (55). С. 50–76.
11. Кузнецов А. С. Символизм жестяного барабана в одноименном романе Г. Грасса // Материалы XX открытой конференции студентов-филологов. СПб. : Санкт-Петербургский государственный университет, 2018. С. 173–178.
12. Манн Т. О немцах и евреях : статьи, речи, письма, дневники / сост. Л. Дымерская-Цигельман, Е. Фрадкина ; пер. с нем. Е. Фрадкиной. Иерусалим : Библиотека-Алия, 1990. 498 с.
13. Махов А. Е. *Musica literaria* : идея словесной музыки в европейской поэтике. М. : Intrada, 2005. 224 с.
14. Чigareва Е. И. Музыкальные формы в литературе (в интерпретации филологов и музыковедов) // Музыковедение к началу века: прошлое и настоящее : сб. тр. по материалам конф. 24–26 сентября 2002. М., 2002. С. 147–157.
15. Чigareва Е. И. На грани поэзии и прозы: о взаимодействии двух принципов музыкального мышления // *Musiqi Dünyası*. 2018. № 4 (77). С. 7948–7962.
16. Grass G. *Die Blechtrommel*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2002. 782 s.
17. Jendrowiak S. *Günter Grass und die “Hybris” des Kleinburgers*. Heidelberg : Winter, 1979. 376 s.
18. Schirmacher B. *Musik in der Prosa von Günter Grass: Intermediale Bezüge – Transmediale Perspektiven*. Stockholm : Stockholm Univ., 2012. 281 s.
19. Weyer A. “Schlimme Lieder mit schlimmen Kehrreimen aus männlichen Kehlen”. *Utopie und Ideologie des Liedes im Werk von Günter Grass* // Günter Grass. Literatur Kunst Politik / Hg.: Brandt, Marion; Marek Jarosewski und Mirosław Ossowski. Gdańsk : Fundacja Rozwoju Uniwersytetu Gdańskiego. 2008. S. 265–273.

References

1. Adorno Th. *Negativnaya dialektika* [Negative Dialektik]. Trans. from German by E. L. Petrenko. Moscow : Nauchnyy mir, 2003. 374 s. (In Russ.)
2. Barthes R. *Mifologii* [Mythologies]. Trans. from French, Introductory Article and Commentary by S. Zenkin. Moscow : Akademicheskiiy Proekt, 2008. 352 p. (In Russ.)
3. Vorotnikova A. Sistema obrazov-simvolov v romane G. Grassa «Zhestyanoy baraban» [The System of Image-Symbols in the Novel “The Tin Drum” by G. Grass]. *Baltiyskiy filologicheskiy kur'er* [The Baltic Philological Courier]. 2004. No. 4, pp. 267–274. (In Russ.)
4. Grass G. *Zhestyanoy baraban* [The Tin Drum]. Moscow : Al'pina non-fikshn, 2024. 764 s. (In Russ.)

5. Grigor'eva I. A., Yasinskaya M.B. Topika romana Gyuntera Grassa "Zhestyanoy baraban" [The Topic of Günter Grass' Novel 'Die Blechtrommel']. Nauchnye trudy Moskovskogo gumanitarnogo universiteta [Scientific works of the Moscow University of the Humanities] 2014. No. 10, pp. 23–30. (In Russ.)
6. Danilkova Yu. Yu. Roman G. Grassa «Zhestyanoy baraban»: problema tipologii geroya [The Novel "Die Blechtrommel" by Günter Grass: the Problem of Hero Typology]. Novyy filologicheskiy vestnik [The new Philological Bulletin]. 2020. No. 2 (53), pp. 297–307. (In Russ.)
7. Kotelevskaya V. V. Mezhdru imitaciej i tematizaciej muzyki: ob odnoj intermedial'noj utopii v nemeckojazychnoj literature pozdnego modernizma [Between Imitation and Thematisation of Music: Towards an Intermedial Utopia in Late German Modernist Literature]. *Philological Class.* Vol. 26. No. 3, pp. 255–269. (In German.)
8. Kotelevskaya V. V. «Muzykal'nost'» modernistskoy prozy: k genezisu i tipologii form (chast' 1) ["Musicality" of Modernist Prose: Towards the Genesis and Typology of Forms (Part 1)]. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Yazyk i literatura* [Bulletin of St. Petersburg University. Language and literature]. 2023. No. 20 (3), 516–531 pp. (In Russ.)
9. Kotelevskaya V. V. «Muzykal'nost'» modernistskoy prozy: k genezisu i tipologii form (chast' 2) ["Musicality" of Modernist Prose: Towards the Genesis and Typology of Forms (Part 2)]. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Yazyk i literatura* [Bulletin of St. Petersburg University. Language and literature]. 2024. No. 21 (1), 42–60 pp. (In Russ.)
10. Kotelevskaya V. V., Virchenko D. V. Plut v romanakh T. Manna i G. Grassa: k probleme (post)modernistskogo zhanrovogo myshleniya [Picaro in Thomas Mann's and Günter Grass's novels: on the problem of (post)modernist genre thinking]. *Chelovek: Obraz i sushchnost'. Gumanitarnye aspekty* [Human: Image and Essence. Humanitarian aspects]. Moscow : INI-ON RAN, 2023. No. 3(55), pp. 50–76. (In Russ.)
11. Kuznetsov A. S. Simvolizm zhestyanogo barabana v odnoimennom romane G. Grassa [The Symbolism of the Tin Drum in the Novel of G. Grass]. *Materialy XX otkrytoy konferentsii studentov-filologov* [Proceedings of the XX Open Conference of Philology]. St. Petersburg.: Sankt-Peterburgskiy gosudarstvennyy universitet, 2018, pp. 173–178. (In Russ.)
12. Mann Th. O nemtsakh i evreyakh: stat'i, rechi, pis'ma, dnevniki [About Germans and Jews: Articles, Speeches, Letters, Diaries]. Comp. L. Dymerskaya-Tsigelman, E. Fradkina; transl. from German by E. Fradkina. Ierusalim: Biblioteka-Aliya, 1990. 498 p. (In Russ.)
13. Makhov A. E. *Musica literaria. Ideya slovesnoy muzyki v evropeyskoy poetike* [Musica Literaria. The Idea of Verbal Music in European Poetics]. Moscow : Intrada, 2005. 224 p. (In Russ.)
14. Chigareva E. I. Muzykal'nye formy v literature (v interpretatsii filologov i muzykovedov) [Musical Forms in Literature (as Interpreted by Philologists and Musicologists)]. *Muzykovedenie k nachalu veka: proshloe i nastoyashchee* [Musicology at the Beginning of the Century: Past and Present]. Collection of tr. based on the materials of the conference on September 24–26, 2002. Moscow, 2002, 147–157 pp. (In Russ.)
15. Chigareva E. Na grani poezii i prozy: o vzaimodeystvii dvukh printsipov muzykal'nogo myshleniya [On the Edge of Poetry and Prose: on the Interaction of Two Principles of Musical Thinking]. *Musiqi Dünyasi*. 2018. No. 4 (77), 7948–7962 pp. (In Russ.)
16. Grass G. Die Blechtrommel. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2002. 782 s.

17. Jendrowiak S. Günter Grass und die “Hybris“ des Kleinburgers. Heidelberg : Winter, 1979. 376 s.
18. Schirrmacher B. Musik in der Prosa von Günter Grass: Intermediale Bezüge – Transmediale Perspektiven. Stockholm : Stockholm Univ., 2012. 281 s.
19. Weyer A. “Schlimme Lieder mit schlimmen Kehrreimen aus männlichen Kehlen“. Utopie und Ideologie des Liedes im Werk von Günter Grass. Günter Grass. Literatur Kunst Politik. Hg.: Brandt, Marion; Marek Jarosewski und Mirosław Ossowski. Gdańsk: Fundacja Rozwoju Uniwersytetu Gdańskiego. 2008. S. 265–273.

Получено: 06.01.2025

Принято к публикации: 01.02.2025

Дата публикации: 04.04.2025

Received: 06.01.2025

Accepted: 01.02.2025

Accepted: 04.04.2025