

ЛІТЕРАТУРНИЙ КАНОН ЯК СКЛАДОВА ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНОЇ ПАНОРАМИ НІМЕЧЧИНИ У “МОЄМУ СТОЛІТТІ” ГҮНТЕРА ГРАССА

Євгенія ВОЛОЩУК

Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України

У статті досліджуються чинники та критерії формування грассівського варіанту національного літературного “іконостасу”, його структура та функції, його основні контрверсії з “конвенційним” літературним каноном, а також головні стратегії репрезентації включених до нього письменників. На основі цього аналізу розкривається специфіка грассівської концепції літератури.

Ключові слова: літературний канон, ієрархії, репутації, стратегії репрезентації, історико-літературний дискурс, деконструкція.

В статье исследуются факторы и критерии грассовского варианта национального литературного “иконостаса”, его структура и функции, его основные контрверсии с “конвенциональным” литературным каноном, а также главные стратегии репрезентации включенных в него писателей. На основе этого анализа раскрывается специфика грассовской концепции литературы.

Ключевые слова: литературный канон, иерархии, репутации, стратегии репрезентации, историко-литературный дискурс, деконструкция.

The paper explores the principles and criteria underlying G.Grass's version of national literary “iconostasis”, its structure and functions, its basic controversies with the “conventional” literary canon as well as pivotal strategies serving to represent the writers included into it. Such an analysis uncovers the specifics of Günter Grass's concept of literature.

Key words: literary canon, hierarchy, reputation, representation strategy, the discourse of literary history, deconstruction.

Поява на німецькому книжковому ринку 1999 року “Мого століття” Гюнтера Грасса навряд чи стала великою несподіванкою для читачів. На хвилі різноманітних “міленіумних” проєктів, породжених мейнстрімною інтенцією зламу століть [1], варто було очікувати, що на цей культурний запит часу відгукнется також Грасс – і як автор, не позбутий амбіції провідного сучасного письменника Німеччини, її найвизначнішого репрезентанта та “невтомного напучувача” [11, с. 256], і як митець однієї великої теми, що її становить осмислення німецької історії ХХ століття. Несподіваним, однак, був генеральний задум твору, який продемонстрував

читачеві “зовсім іншого Грасса: епічний замах на всеохопний історичний наратив втілюється у мозаїку із ста дрібних, зовні не пов’язаних між собою short stories, в яких ті, хто, за словами письменника, зазвичай ховаються у підручниках з історії за численними “нулями”, звітували про свої суто приватні враження від пережитих історичних змін. Дискретні, фрагментарні й гетерогенні, ці оповіді з’єднуються з допомогою майже технічного монтажу і упорядковуються за елементарним хронологічним принципом від 1900 до 1999 років (кожен рік винесений у назву написаної про нього глави), через що твір зовні набуває подібності до німецьких “народних” чи “календарних” книжок [11, с. 259]. Проте насправді така його структура відбила постмодерністську плюралізацію художнього зображення дійсності й має своїм результатом позірно нон-селекційне зображення усіх царин життєвої практики – політичної, суспільної, економічної, транспортної, наукової, мовної, торговельної, військової, масмедіальної, природної, спортивної, медичної, юридичної, побутової, культурної і в тому числі – літературної.

Ступені і форми оприявлення літератури у грассівській історії Німеччини ХХ століття надзвичайно різноманітні. Тут є побіжні згадки назв відомих творів та письменницьких імен, явні та приховані цитати, алюзії та елементи імітації чужих текстів, реальні епізоди з життя літераторів та уявні розмови між авторами. До всього цього додаються екстравагантні фіктивні вкраплення зворотного зв’язку на кшталт вигаданого листа до Петера Пантери (псевдонім Курта Тухольського), буцімто написаного звичайною читачкою, в якій вгадується прототип висміюваних у фейлетонах цього автора героїнь (глава “1921”), або так само вигаданої сповіді такого собі капітана Сіріуса – персонажа конандойлівського фантастичного твору, що моделює ситуацію війни Німеччини проти Англії (глава “1906”).

Ці літературні “окрушини”, напозір спонтанно розкидані по всій грассівській книжці, видаються випадковими і малопомітними фасетками у загальній мозаїці німецької історії ХХ ст. Однак у сконцентрованому на них фокусі розгляду вони викристалізуються в автономний “наскрізний” сюжет, який утворює багатогранну паралель до “великої історії”. У рамках цього сюжету відбувається деконструкція традиційного історико-літературного наративу (як і історичного наративу в цілому), з якої результується оригінальна авторська картина історії німецької літератури ХХ ст., що постулює індивідуальний літературний канон та індивідуальний же спосіб конструювання цієї історії.

Яким же постає літературний канон у “Моему столітті”?

Він включає переважно митців, приналежних до німецькомовної літератури XIX – XX століть. Від літератури XIX століття до нього потрапляють Й. В. Гете, Ф. Шіллер, Г. Гайне, Г. Кляйст та Т. Фонтане. Література ж XX століття представлена іменами Е. Ласкер-Шюлер, Г. Гейма, Е. М. Ремарка, Е. Юнгера, Т. Манна, К. Тухольського, А. Броннена, Й. Р. Бехера, Е. Мюзама, Г. Бенна, Б. Брехта, Пауля Целана, Г. Белля, Ф. Дюрренматта, У. Йонсона та барда Вольфа Бірманна. З іноземних письменників у цьому переліку фігурують А. Конан Дойл, Ф. Т. Марінетті та Л.-Ф. Селін. Особливе місце у ньому посідає сам Грасс: він беззастережно домінує у літературному просторі другої половини XX століття, – що, втім, отримує своє виправдання у самому заголовку книжки, який ясно декларує, що у ній ідеться про *його*, грассівське століття.

Зазначений ряд письменницьких імен сам по собі не справляє враження продукту системного відбору. Більш того, всередині нього порушується традиційна ієрархія рангів: найвизначніші постаті німецького літературного канону відсуваються на периферію, поступаючись письменникам меншого калібру.

Саме у такий спосіб, зокрема, репрезентується у “Моему столітті” висока класика XIX століття. Преференцію авторської уваги отримує тут Теодор Фонтане – письменник не найширшого міжнародного значення і навіть всередині самої Німеччини локалізований у сегменті регіональної літератури (“*балакливим хроністом землі Бранденбург*” поблажливо названий він у главі “1987” [7, с. 325]), але інтегрований у художній космос самого Грасса як герой його роману “Тривала розмова”. Зрозуміло, що головним чинником його акцентуації Фонтане як найважливішого серед класиків XIX ст. є факт ексклюзивного творчого зв’язку з ним самого автора “Мого століття”.

Тим часом першорядні письменники класичної традиції XIX ст. у грассівській книжці згортаються до побіжних згадок та висмикнутих з їх творів цитат. Ім’я Кляйста символічно перетворюється на позначку його могили, біля якої Брехт і Бенн ведуть неквапливу розмову про літературу, жодним словом не прохоплюючись про того, хто лежить під могильним каменем, що, своє чергою, трансформує цю позначку в знак мертвої класики (глава “1956”). Патріарх-засновник німецької літератури Гете представлений побіжною асоціацією (побіжно ж поділеною з Гайне) з подорожжю автобіографічного автора до Гарца (глава “1988”, [7, с. 330], а також маргінальним висловлюванням про залізницю, яка буцімто має

з’єднати те, що роз’єднано свавіллям князів; при цьому іронічна деформація гетевського авторитету підкреслюється завдяки тому, що згадане висловлювання вплітається у помпезну промову з нагоди відкриття єдиної державної залізниці у повоєнній Німеччині (глава “1920”, [7, с. 73]). Другий легендарний ваймарський класицист, Шіллер, канонізований як самовідданий проповідник внутрішньої свободи особистості, зводиться до свого хрестоматійного закликку із своєї проповіді, яким поет-анархіст єврейського походження Еріх Мюзам, вже фізично скалічений і приречений на смерть нацистами, намагається у таборі дати відсіч своїм катом (глава “1934”, [7, с. 134]). Мужній і шляхетний у вустах Мюзама, цей просвітницький заклик, однак, втрачає блиск і сенс у вухах його вбивць, виявляючи катастрофічне безсилля перед міццю вбраного у модерні обладунки варварства. Зафіксовані у наведених прикладах протилежні способи використання цитат оприявнюють функціональну амбівалентність класики у суспільному житті, її здатність, з одного боку, адаптуватися під будь-яку, зокрема й найагресивнішу ідеологію (що підтверджує не грассівський, але історичний приклад винесеної на браму Бухенвальдського концтабору біблійного виразу “Кожному – своє”), а з іншого – справді жити моральний спротив найжорстокішому ідеологічному тиску (що й доводить, всупереч глухоті табірних “майстрів смерті”, приклад Мюзама). У підсумку така двозначність літературної класики підриває гарантії її одухотворено-просвітницького впливу і місіонерської ролі.

Аналогічна тенденція переструктурування літературного канону простежується і в XX столітті, де, скажімо, такі письменники, як Гайнріх Белль чи Уве Йонсон, редукуються до імен, піднесених хвилиною інформаційного супроводу книжкового ярмарку, що засвідчив відродження повоєнної німецької літератури. Особливо виразної редукції зазнає велетень німецької літератури XX ст. Томас Манн. Його ім’я двічі побіжно фігурує у книжці і двічі – з підкресленою іронією. Вперше – на початку століття, коли з’явилася дебютна публікація маннівських “Будденброків”, які відзначили собою і літературне народження великого німецького романіста, і потужний старт XX століття в історії німецької літератури, і повернення німецького красного письменства в епіцентр світової літератури. Проте усталені історико-культурні значення твору кумедно девальвуються у “панівному дискурсі” глави “1902”, а саме у розповіді безіменного обивателя про тодішній сплеск моди на солом’яні брилі, яка “переробляє” щойно оприлюднений маннівський роман на вишуканий

додаток до гардеробної новинки. Вдруге ім'я Манна виринає у фікційній розмові Бенна та Брехта, датованій 1956 роком. Часова позначка тут дещо важить: вказана зустріч відбувається за рік після смерті Томаса Манна і за півроку до смерті самих співрозмовників, що, власне, об'єднує відсутнього героя бесіди та її присутніх учасників у певну підсумкову констеляцію. Підсумковий “контент” щодо відсутнього, однак, виливається в іронічну оцінку його звершень, присмачену глузлигим пародіюванням його “усталених лейтмотивів” [7, с. 202]. Такий відгук прирошує до факту фізичної смерті письменника метафоричну проекцію, що її змістом є загибель кумира, не без потайної втіхи констатована його молодшими соратниками по літературному цеху. Але якщо зважити на обставини цієї оцінки: близьку смерть Брехта та Бенна, нав'язливу танатичну тенденційність їх розмови, прикрашену відповідно “зарядженими” цитатами та образами з їхніх творів, повідомленнями про розпорядження на випадок власної смерті й тривожними думками про їх посмертних епігонів, – якщо до всього цього додати ту ж таки кляйстівську могилу, котра, між іншим, утворює композиційну рамку пікантного побачення двох літературних патронів, – то згадана метафорична проекція розшириться до символічної картини цвинтаря літературних “кумирів”, на якому всі вони, за архетипним зразком Кляйста, здобудуть безсмертя, рівноцінне байдужому забуттю.

Через представлений у грассівській книжці перелік авторів передусім встановлюються *часопросторові координати* відтвореної у книжці історії літератури: XX століття, Німеччина. Очевидно, ця історія до певної міри дотична до попередньої власної літературної традиції, заякореної у Гете, а також до сучасних іноземних літератур (скажімо, до того ж таки Конан Дойля), але такі “стиківки” локалізовані у німецькій свідомості XX століття, де трансформуються у суто рецептивні і зредуковані, пристосовані до цієї свідомості екзогенні елементи.

Грассівська шереха першорядних письменників відбиває також *найзначніші етапи* німецької літератури. Ласкер-Шюлер, Гейм та Бенн представляють експресіонізм, що окупував німецьку літературну сцену у перші десятиліття XX століття. Ремарк та Юнгер – німецькі твори про першу світову війну та повоєнний час. Курт Тухольський – добу бурхливого розквіту журналістської прози часів Ваймарської республіки. Еріх Мюзам – літературу лівої політичної орієнтації. Дуєт Бенн – Брехт відбиває літературу періоду панування тоталітаризму, спочатку у його нацистській модифікації, що розколола німецький літературний світ на метрополійну

(Бенн) і еміграційно-діаспорну (Брехт) частини, а потім – і у його соціалістичному варіанті, який розмежував цей світ на ворожі один одному західний (Бенн) та східний (Брехт) табори; понад тим Брехт у цій констеляції вказує ще й на здійснений ним переворот у європейському театрі, що належить до найзначніших здобутків німецької культури XX століття. Пауль Целан, відповідно до його усталеної репутації, репрезентує “поезію після Аушвіца”. А за німецьке красне письменство від повоєнного відродження до кінця XX століття одноосібно промовляє Грасс – сам собі окрема сторінка в історії національної літератури. Через такі “точкові” забраження знакових літературних явищ у “Моєму столітті” пунктирно окреслюється і загальний перебіг німецької літератури, і найважливіші вузли її розвитку.

Крім того, у межах згаданого переліку письменників оприявнюються *різні грані мистецької екзистенції*, починаючи від інтимної сфери (листівки Ласкер-Шюлер до Бенна), письменницької кухні (історія роботи Грасса над романом “Тривала розмова”) або зворотного зв'язку з читачьким середовищем (лист читачки до Курта Тухольського) і завершуючи безпосередніми зіткненнями з історією – війнами (Юнгер та Ремарк), тоталітаризмом (Мюзам, Брехт, Бенн, Целан), політично-суспільними зрушеннями, що відбувалися у Західній Німеччині другої половини XX ст. (сам Грасс).

У зображенні письменників, приналежних до його літературного канону, Грасс послуговується *трьома стратегіями*.

Перша, “*монографічна*”, стратегія використовується у главах, сконцентрованих на одній письменницькій постаті і побудованих на основі одного фрагменту життя митця, який висвітлює найважливіші силові лінії його долі й творчості. За “модельний” приклад можна взяти главу “1901”, присвячену Ельзі Ласкер-Шюлер. Сама поетеса, щоправда, в ній так і не з'являється; натомість детально описуються три її листівки, на яких вміщено інтимне послання до її приятеля, поета Готтфріда Бенна. Надписані зазначеного у назві глави року, вони були вдруге надіслані до Німеччини з Єрусалима 1945 року – того самого, коли поетеса пішла з життя. Проте до адресата листівки так і не потрапили: автор-оповідач випадково знайшов їх серед іншого мотлоху наприкінці 1950-х рр. в антикварній крамниці, розташованій у берлінському районі Кройцбурзі.

У пишномовній архаїчній експресіоністській манері Ласкер-Шюлер повідомляє у листівках про відкриття першої ділянки канатної дороги у Вупперталі, влітаючи у свої апокаліптичні переживання цієї події

любовно-еротичну тему, яка виказує близькі стосунки авторки з адресатом. Текст листівки буквально сконтамінований з «цеглинок» поетичного письма Ласкер-Шюлер, її настроїв і мотивів, образів і назв творів, її топосів і улюблених ліричних масок. Іронічно імітуючи голос поетеси, Грасс робить опуклими найхарактерніші риси її ліричного світу, наснаженого експансією експресіонізму і вибудованого на перетині християнської, єврейської і арабської культурних традицій. Укоріненість у цих трьох традиціях – на правах фундаментальної складової поетики Ласкер-Шюлер і релевантною для грассівської ідеї розімкненості німецької літератури в інші культурні світи – візуалізується у відтворених на листівках зображеннях Церкви Гроба Господня, Стіни плачу та Мечеті.

Символічним є місто, з якого листівки вирушили у подорож до Німеччини. Єрусалимський топос, відбитий у поштовому штемпелі та у зображеннях його “візитових” храмів, акцентує єврейське походження письменниці, яка своїм талантом прикрасила німецьку поезію і німецьку поетичну мову, але саме через своє походження на схилі років мусила покинути батьківщину, де їй, як і тисячам інших євреїв, загрожувала загибель. Але Єрусалим постає ще й простором “загубленості” поетеси в еміграції, адже саме на Святій землі, вона, переховуючись від принесених Другою світовою війною смертельних небезпек, померла. Отож, Свята земля, де поетеса, згідно з імітованим її текстом на листівках, сподівалася знайти порятунком, стала місцем її вічного спокою. Весь цей комплекс біографічно-екзистенційних смислів вкладений Грассом у майже непомітну вказівку на єрусалимський штемпель. “Втрачена”, як і її листівки, доля Ласкер-Шюлер, заактуалізована ще на початку грассівського літопису німецької історії XX століття у главі, що започатковує історико-літературний дискурс, вводить у грассівську історію літератури тему втрат – втрат батьківщини, пережитих численними німецькими письменниками за роки нацизму, і втрат численних культурних скарбів, пережитих за тих самих часів самою батьківщиною.

За вище описаним принципом побудовані у “Моєму столітті” “монографічні” глави про Гейма, Тухольського, Мюзаму, Бірмана. У кожній з них Грасс, спираючись на локальний епізод, створює багатогранний біографічно-мистецький портрет обраного ним автора, позначений виразним, здебільшого навіть владним відбитком конкретного відрізка історії.

Другу стратегію репрезентації письменників можна умовно дефінувати як “біполярну”. Вона застосовується у низці “літературних” глав, в яких

два письменники з усталеною в історії літератури репутацією антагоністів зіштовхуються у безпосередньому (фіктивному чи історично підтверженому) діалозі, який разом з лінією ідейного “фронту”, що віддзеркалює колишні літературно-суспільні дискусії, оприявнює вектори їхньої життє-творчості та модуси їх стосунків з історією. Так сконструйовані глави “1914” – “1918”, де підстаркуваті Ремарк та Юнгер, що зустрілися у благословенній Швейцарії середини 1960-х рр., обмінюються давніми спогадами про першу світову війну, а також глави “1956”, де на краю кляйствівської і власної могили цинічно препарують один одного Брехт та Бенн, та “1967”, де описується знаменита зустріч поета Целана з філософом Хайдеггером. Кожне таке зіткнення гранично поляризується і при цьому супроводжується розвінчанням обох позицій, обстоюваних ідейними “дуелянтами”.

На таких засадах, зокрема, зображується пара Бенн – Брехт, котра відбиває шаблонне для повоєнної літературно-критичної рефлексії уявлення про них як про найвизначніших представників двох антагоністичних таборів, що утворилися у німецькій літературі внаслідок розколу Німеччини на капіталістичну та соціалістичну держави. Це уявлення акцентується у главі згадкою про те, що після зустрічі, яка відбулася біля політично “нейтральної”, однак літературно й екзистенційно “об’єднавчої” кляйствівської могили, славетні співрозмовники роз’їхалися по своїх домівках, розташованих у розокремлених державним кордоном частинах Берліна. Проте насправді їх світоглядна та функціональна біполярність, у різні способи підтверджувана літературними самопрезентаціями і унаочнена хиткими альянсами з тоталітарною системами (нацистською – у випадку Бенна, соціалістичною – у випадку Брехта), мала своїм прихованим спільним підґрунтям одну й ту ж саму ситуацію їх примусового «привласнення» панівною ідеологією з відповідною підверсткою, калібровкою та ретушуванням їх постатей, аби догодити пропагандистським апетитам влади. Цю спільну ланку Грасс оголює в описі randevu двох письменників і перетворює на плацдарм руйнації їхніх позірних протиріч. Бенн і Брехт з’являються на зустріч демонстративно вільними від ідеологічних кайданів і приписуваного їм політичного ангажементу. Вільними від необхідності коментувати суспільно-державне життя в обох Німеччинах чи висловлюватися “з нагоди” останніх політичних новин. Вільними від мобілізації на ідеологічні атаки і на ідеологічну оборону. Вільними, між іншим, навіть від власних імен, заялжених у заідеологізованому просторікуванні

і тому зайвих у суто літературній, майже стерилізованій від політичних флюїдів зустрічі. Жодного разу не поймає, вони постають справжніми видатними письменниками єдиної німецької літератури, що їх легко впізнає мимовільний свідок і “хроніст” цієї розмови – студент-германіст і пристрасний їх шанувальник. В очах цього “третього”, “стороннього” персонажа Брехт і Бенн набувають різкої схожості. “Обидва, – справедливо зазначає українська дослідниця А. Моргачова, відзначаючи елементи їх раптової тотожності, – інтелектуальні і добре обізнані з творчістю один одного, обидва доброзичливі один до одного. Врешті-решт обидва є ідолами студента-германіста, для нього не має значення те, що письменники знаходяться на різних полюсах, обидва однаково великі й шановані” [13, с. 111]. Та головний збіг між двома письменниками все ж таки залишається поза увагою інтерпретаторки: обидва письменники виявляють – при чому виявляють за посередництва беззаперечних цитатних доказів – дивовижну спільність духовно-мистецької платформи, в цілому охопленої поняттям епохального нігілізму. Бенн із задоволенням, ніби він сам їх написав, смакує цитату з брехтівського вірша “До нащадків”, в якій говориться про те, що після зникнення останніх оман єдиним істинним співрозмовником залишиться порожнеча. Брехт у відповідь наводить нігілістичну цитату з беннівського раннього поетичного доробку, в якій плоть постає розораним полем, що, дослухаючись до поклику землі, стікає кривавим соком. Бенн вихваляє Брехта за близькі йому самому мистецькі здобутки: “Вам вдалося фенотипове відчуження” [7, с. 201], але й Брехт, зі свого боку, визнає внутрішній зв’язок між своєю та беннівською творчістю: “Ваша західна трупарня як монологічно, так і діалектично стоїть поруч з моїм епічним театром” [7, с. 201]. Обидва солідаризуються у кепкуванні з нещодавно померлого Томаса Манна та кумедної констеляції прізвищ поетів Броннена і Бехера (у перекладі з німецької “der Bronnen” – “джерело”, “der Becher” – “келик”). Обидва поблажливо згадують “політичні гріхи” один одного, не так закидаючи їх, як іронічно релятивуючи: насмішка Бенна над просталінськими віршами Брехта отримує адекватну іронічну заувагу щодо захоплення Бенна нацистською диктатурою, задокументованого у його відвертих пропагандистських текстах. Обидва ж виправдовують свої політичні помилки перед історією рядками із знаменитого брехтівського вірша.

Відтак, за офіційними контроверсійними масками, навішеними на письменників ідеологією, відкривається їх потаємна внутрішня

спорідненість, їхній однаковий глибинний скепсис, який роз’їдає усі цінності земного світу й встановлює диктатуру екзистенційного Ніщо. Єдині у постулюванні цієї диктатури, обидва митці підтверджують її істинність власною екзистенційною позицією “на порозі смерті”, вже передчуваною молодшим Брехтом і ще закамфльованою передвоєнною метушнею у свідомості старшого Бенна, але чітко зазначеною на самому початку глави оповідачем, котрий переживає їх майже синхронний відхід у потойбіччя як єдину втрату, що спустошує світ і оголює театр.

Несподіваний спільний знаменник з’являється і у багаторазово описуваній у секундарній літературі контроверсійній зустрічі Пауля Целана з філософом Мартіном Хайдеггером, включеним до грассівської історії літератури як знаменитий візаві Целана, імпліцитний адресат-персонаж його поезій і в чомусь близький до нього “великий шаман” слова. Таким спільним знаменником стає їх концептуальне, задекороване під світську розмову про рослини мовчання, яке, по суті, означає їх обоїм відмову – відмову великого поета, ураженого травмою Голокосту, і відмову великого мислителя, заплямованого колаборацією з гітлерівським режимом, – від єдиної важливої для них і суспільно значущої теми моральної відповідальності культури та інтелігенції за злочини нацизму. Їх мовчання – це знак добровільної згоди щодо зречення “смертельно серйозного” питання їх екзистенції, згоди, продиктованої малодушною капітуляцією і з боку філософа, який так і не наважився тематизувати власну провину, і з боку поета, який так і не спромігся заговорити про неї з філософом, а ще й на знак парадоксального їх поєднання спільним ланцюгом жертв німецької історії ХХ століття.

Через деконструкцію усталених опозицій німецького літературного канону Грасс окреслює багатогранний, суперечливий, сповнений різноманітних нюансів і тому не підвладний жодним бінарним оцінювальним схемам модус взаємодії німецьких письменників з німецькою історією.

Третя, власне, “автобіографічна” стратегія репрезентації письменницького ряду реалізується у главах, в яких Грасс безпосередньо виступає від своєї особи. Таких глав у книжці чимало – чотирнадцять. Елементарний математичний підрахунок показує, що їхня кількість перевищує суму неавтобіографічних “літературних” оповідок і обіймає більш ніж десяту частину загального простору грассівської історії. Ясно, що, не задовольняючись скромним “автографом” на власному творі, Грасс прагне розгорнути свою “присутність” у книжці у якнайширшому форматі.

Але чому і для чого? Вочевидь, тому, що, окрім загальновідомих мистецько-“нарцисистичних“ спонук чи притаманного йому автобіографізму письма, він, виходячи з власної ж ідентифікації себе як письменника, “котрий походить з країни Книжкових Вогнищ” [7, с. 16], а також дотримуючись загальної логіки сюжету, воліє осмислити своє життя на тлі тягlosti історичного процесу. І, вочевидь, для того, аби подоланий ним шлях, емансипований (принаймні у грассівській свідомості) від літературно-критичних маніпуляцій, гранично історизувати та безпосередньо вплести в історичний та історико-літературний контексти.

На поверхні грассівська автобіографія, як і інші царини грассівської історії ХХ століття, розпадається на відокремлені, ніби випадково вихоплені епізоди з життя письменника, які спорадично фіксують його переживання подій приватного, мистецького та суспільного значення. До того ж міра присутності автобіографічного оповідача у різних главах коливається від, умовно кажучи, “егоцентричного” сюжету, в якому він виступає у ролі головного героя, до “історій”, що їх автобіографічна основа встановлюється лише через дрібні ідентифікаційні маркери. Однак з’єднуючи їх в один ланцюг, ми отримуємо внутрішньо цілісний автобіографічний дискурс із своїм початком, своїми примітними “засічками” і своїм завершенням.

Його початок логічно відзначений появою Грасса на світ, про що похапцем згадано у перших рядках глави “1927” (рік народження письменника), після чого оповідь переформатовується в опис життя-буття матері Грасса за сумбурних часів Ваймарської республіки з її сусальним полиском фальшивої розкоші та оманливими спокусами, до яких, між іншим, додається референтний для грассівського художнього світу голос Хайдеггера [12], унаочнений у синхронно з Грассом народженій книжці “Буття та час”. Подальші автобіографічні глави послідовно відтворюють певні віхи життя письменника, кожна з яких виявляє певний етап життє-творчого шляху письменника і певний пункт перетину цього шляху з історією, що твориться на його очах. Автобіографічний дискурс завершується в останній главі (“1999”) відкритим фіналом, де знову постає немовби повернена з небуття мати Грасса, яка, оглядаючи з потойбічної перспективи своє і синове життя, підводить підсумки ХХ століттю німецької історії і тим самим остаточно скріплює автобіографічну і загальноісторичну лінії книжки. Відтак, серед різноманітних шляхів німецьких майстрів слова ХХ століття

вимальовується особлива стежка самого Грасса, для якої письменник знаходить специфічний, відмінний і від “монографічного”, і від “біполярного” принципів, ракурс зображення.

Представлений у “Моєму столітті” літературний канон є продуктом взаємодії кількох “канонотворчих” чинників.

Безперечно, не останню роль тут відіграв індивідуальний чинник: шерега зображуваних у книжці письменників вочевидь скидається на особистий читацький перелік самого Грасса, зазначений у численних інтерв’ю письменника, і відбиває його *суб’єктивний літературний смак*. Це – смак з домінантною “історичною” ноткою і політичним присмаком, що й засвідчує добір митців з яскравим історичним карбом на біографії. Але це ще й смак, забарвлений настроєм спротиву панівному історичному та історико-літературному дискурсам, що засвідчує здійснювана у “літературних” главах “Мого століття” деконструкція шаблонних характеристик письменників, встановлених “конвенційним” літературним каноном.

Помітним є також вплив *літературної моди*, точніше кажучи, її перипетій: ледь не кожен із зображуваних Грассом письменників проходив і через пік своєї популярності, який в окремих випадках (згадаємо Мюзам) сягав сили суспільно-політичного вибуху, і через її спади, що інколи регресували до читацького напівзабуття (Ремарк та Юнгер 1950-х рр.), скандальних ушкоджень репутації (Бенн та Брехт у ті ж таки 1950-і рр.) або примусового замовчування (Ласкер-Шюлер, Ремарк, Тухольський, Мюзам у Німеччині періоду гітлерівської диктатури), але врешті-решт здобував гідне його місце в історії німецької літератури. Чинник літературної моди привносить у грассівський літературний канон елементи динаміки, що акцентують мінливість читацького визнання, непевність суспільних гарантій мистецької екзистенції, релятивність і рухливість визначених історико-літературним дискурсом ієрархій.

Однак головним чинником формування грассівського літературного канону є загальна для “Мого століття” *настанова на зображення жерств німецької історії ХХ століття*. Саме так трактуються у книжці письменники ХХ століття, що потрапляють в об’єкти авторського зображення. Твори Гейма, Ласкер-Шюлер, Тухольського, Мюзам, Ремарка, Брехта були внесені до “чорного переліку” за доби гітлерівської диктатури, а самі письменники – за винятком Гейма, “підірваного” власними апокаліптичними передчуттями ще напередодні першої світової війни, – мусили або зазнати поневірянь в еміграції, або прийняти мученицьку

смерть на батьківщині. Історичною трагедією зрежисованого нацистами Голокосту визначалися життя, творчість і смерть Пауля Целана. Кардинальним лицемірством “холодної війни” була викривлена свідомість барда Бірмана, який, втікши зі Східної Німеччини до Західної, пристосувався отримувати дивіденди слави з очікуваних тамтешньою пропагандою “викриттів” своєї нещодавньої батьківщини. По-іншому, але по-своєму не менш трагічними жертвами історії були й митці з відносно вдалою творчою реалізацією – Юнгер, Бенн, Брехт: кожен з них чимало втратив через альянс з панівною ідеологією, який наклав сумне тавро на їхню творчість, життя, прижиттєву і посмертну репутацію. І ті, до кого, як до Юнгера чи Бенна, буревій історії був милосерднішим, і ті, кого він, як Мюзам і Тухольського, безжально знищив, відчули на собі і *терор смаку*, що його практикувала тоталітарна ідеологія, і *смак терору*, що його культивувала тоталітарна влада. Усі вони у своїх індивідуальних битвах з історією зазнали поразки. Примітно, що навіть герой автобіографічних глав, власне, виключений з ряду безпосередніх “жертв” історії, раз у раз змальовується у ситуаціях “програшних” зіткнень з історичними примусами – і тоді, коли підлітком грає на шкільному дворі в ігри, насажені великими політичними іграми дорослих, і тоді, коли молодим чоловіком безсило спостерігає за танками, спрямованими проти обеззброєних берлінських повстанців, і тоді, коли, виступаючи з політичною агітацією за обрану ним партію, зіштовхується з агресією забобонних мас виборців.

До певної міри солідаризуючись у цьому з зображуваними ним письменниками, Грасс “автобіографічно” підтримує обрану ним авторську позицію увиразнення точки зору “переможених історією”. У “Моєму столітті” вона концептуалізується у чільний спосіб конститування історичного та історико-літературного дискурсу. А в майже синхронно написаній Нобелівській промові – підноситься до його мистецько-морального кредо. Зображені у “Моєму столітті” “переможені історією” письменники, до яких приєднується, з вище зазначеними застереженнями й автобіографічний оповідач, утворюють своєрідний орден “святого Сізіфа” – міфологічного героя, відродженого Камню у новому ореолі екзистенціалістських значень, що йому у тій таки Нобелівській промові як головній іконі свого мистецького життя складає шану Грасс.

Екзистенціалістська смислова перспектива закладена і в літературний канон, наявний у “Моєму столітті”. Вона теж впливає на добір авторів та зображуваних епізодів з їх життя. Досить згадати про те, що більшість

змальованих у книжці письменників постають перед загрозою смерті. Хтось, як Ельза Ласкер-Шюлер, у своїх текстах фліртує з нею у душі декадентських залищань з думкою про смерть. Хтось, як Георг Гейм, у своїх поезіях провіщує її для себе і мільйонів майбутніх жертв близьких історичних катастроф. Хтось, як Ремарк чи Юнгер, пізнає її у фронтових траншеях, перетворюючи цей досвід на джерело своєї творчості. Хтось, як Мюзам чи Целан, потрапляє до керованої нею “виправної колонії”, відгородженої від світу колючим дротом гітлерівських таборів. А хтось, як Бенн чи Брехт, рефлектує над нею на краю власної могили. У ситуації близькості до смерті гранично загострюється катастрофізм зіткнень мистецького існування з історією та політикою. Власне, саме взаємодія історичного, політичного та екзистенційного складників значною мірою формує особливий профіль німецької літератури ХХ століття у грассівській книжці.

Відтак, на перетині свого індивідуального читацького смаку, мінливої літературної моди, викриття руйнівних наслідків ідеологічно-політичних втручань у літературне життя, настанови на зображення історії з позиції “переможених” та екзистенціалістських рефлексій Гюнтер Грасс вибудовує альтернативний традиційному канон німецької літератури, саме завдяки цьому перетину відкритий і у його особисту систему духовних цінностей, і в історію Німеччини, і в безкінечний екзистенційний вимір, де струмись “спізнілої” просвітницької проповіді спротиву історичному насильству і утвердження суспільної відповідальності літератури просочується еманациями абсурду світової історії [8]. Такий канон дозволяє письменнику продемонструвати три основні модуси взаємодії літератури з історією: *модус «історії літератури»*, в межах якого Грасс простежує зміни мистецьких естетичних орієнтирів та читацьких смаків, що ними живився розвиток літературної практики ХХ століття; *модус “літератури в історії”*, в межах якого він виявляє форми участі та функціональну спроможність продукованих літературою цінностей у реальній історичній практиці; і *модус “історії в літературі”*, в межах якого він оприявнює відбиток історії у літературних творах та письменницьких долях.

Звісно, створений Грассом канон позбавлений сліпучого глянсу добірного “золотого фонду” літературної класики. Звісно, він обтяжений далекою від царини поетичного “політикою” і довгим рахунком звинувачень на адресу “історії”. Звісно, він не торує оптимістичного шляху для вироблення нової “єдиної” національної свідомості, що постало

першорядним суспільним завданням для об'єднаної Німеччини [2]. Однак саме тому, що притаманна йому суміш політики, історії та екзистенціалістських "інгредієнтів" підриває "істинність" встановленої "офіційною" версією системи цінностей, він виявляється досить стійким, аби уникнути небезпеки залежності від соціополітичної кон'юнктури, і досить чутливим, аби уникнути спокуси ігнорування соціополітичного впливу, досить революційним, аби зламати звичну літературну ієрархію, і досить гнучким, аби зберегти незаперечні культурні цінності. Вибудовуючи понад часовими, просторовими та ідеологічними кордонами міст, який об'єднує різні Німеччини різних періодів ХХ століття і вияскравлює неочевидну спорідненість письменницьких доль Гейма і Целана, Брехта і Бенна та ін., і отже – оприявнює спільну матрицю мистецької екзистенції у німецькій історії, цей канон закладає сучасну парадигму конституювання національної ідентичності об'єднаної Німеччини як у площині актуальної літературної практики, так і в площині актуальної читацької свідомості.

ЛІТЕРАТУРА

1. Assmann A. Das kulturelle Gedächtnis an der Millenniumsschwelle. Krise und Zukunft der Bildung. – UVK, Konstanz, 2004.
2. Augstein, Rudolf. Grass, Günter: Deutschland, einig Vaterland? Ein Streitgespräch. – Göttingen : Steidl Gerhard Verlag, 1990.
3. Блум, Гарольд. Західний канон. – К. : Факт. – 2007. – 720 с.
4. Варецька С. Барокова парадигма у творчості Гюнтера Грасса. – Дрогобич : Коло. 2008. – 240 с.
5. Grass, Günter. Fortsetzung folgt...Göttingen : Steidl Verlag, 1999.
6. Günter Grass. Der Schriftsteller als Zeitgenosse / Hrsg. von Daniela Hermes. – München : Dt. Taschenbuch Verlag, 1996.
7. Grass, Günter. Mein Jahrhundert. – München : Dt. Taschenbuch Verlag, 1999. – 383 S.
8. Durzak, Manfred. Geschichte ist absurd. Eine Antwort auf Hegel. Ein Gespräch mit Günter Grass // Zu Günter Grass. Geschichte auf dem poetischen Prüfstand. – Stuttgart : E.Klett, 1985. – S. 9–19.
9. Åggert H. Kulturelles Gedächtnis und der Kanon der Nationalliteraturen // Geschichte und Gedächtnis in der Literatur vom 18. bis 21. Jahrhundert / Janusz Golec, Irmela von der Lühe (Hrsg.). – Frankfurt a.M. : Peter Lang Verlag, 2011. – S. 15–26.

10. Затонский Д. "Жестяной барабан" Гюнтера Грасса, или Понимаем ли мы мир, в котором существуем? // Вікно в світ. Зарубіжна література : наукові дослідження, історія, методика викладання. – 2002. – №2 (17). – С. 104–134.
11. Kiefer, Sascha. Frühe Polemik und späte Differenzierung. Das Heidegger-Bild von Günter Grass in "Hundejahre" (1963) und "Mein Jahrhundert" (1999) // P. Engelmann (Hg.) Weimarer Beiträge. – 2002. – № 48/2. – S. 61–73.
12. Krönig, Franz Kaspar; Weyer, Anselm. Ein schwerer Brocken. Das "Ägeris Heidegger" bei Günter Grass // Günter Grass : Bürger und Schriftsteller / Hg. von N. Honsza. – Wroc³aw. – 2008. – S.131–151.
13. Моргачева Г.В. Образ Бертольта Брехта в творчості Гюнтера Грасса // Брехтівський часопис [Brecht-Heft]. Статті. Доповіді. Есе: Збірник наукових праць (Філологічні науки). – Житомир. – 2011. – №1. – С. 109–112.

МОДЕЛЮВАННЯ ХАРАКТЕРІВ ПЕРСОНАЖІВ ЯК ВИЯВ ЕСТЕТИЧНОГО (ЗА РОМАНОМ ГАЛИНИ ПАГУТЯК "ПИСАР СХІДНИХ ВОРІТ ПРИТУЛКУ")

Оксана ГАЛАСВА

Черкаський національний університет ім. Б.Хмельницького

У статті досліджується характеротворення як важливий аспект естетичного у романі "Писар Східних Воріт Притулку" Галини Пагутяк. Проаналізовано типологічні моделі характерів за Юнгом, указано на пріоритет інтровертних типів. Підкреслена філософська та естетична спрямованість творів, перевага життєствердних мотивів, незважаючи на трагізм минулого героїв. Зосереджено увагу на зображенні внутрішнього світу персонажів, які намагаються сконструювати власну модель існування. Проілюстровано художню довершеність штучно створеного герметичного простору.

Ключові слова: Галина Пагутяк, характеротворення, естетичне, екзистенція, інтроверт, рефлексії.

В статье исследуется образование характеров как важный аспект эстетического в романе "Писарь Восточных Ворот Приюта" Галины Пагутяк. Проанализированы типологические модели характеров по Юнгу, указано на приоритет интровертных типов. Подчеркнута философская и эстетическая направленность произведений, преимущество жизнеутверждающих мотивов, вопреки трагизму прошлого героев. Сосредоточено внимание на изображении внутреннего мира персонажей, которые пытаются сконструировать собственную модель существования. Проиллюстрировано художественное совершенство искусственно созданного герметичного пространства.