Крученок Ирина Викторовна

**ВАРИАНТЫ ИГРОВОГО ПОВЕДЕНИЯ ПЕРСОНАЖЕЙ В РОМАНЕ "СОБАЧЬИ ГОДЫ" ГЮНТЕРА ГРАССА**

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/1/2010/4/73.html

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

Источник

**Альманах современной науки и образования**

Тамбов: Грамота, 2010. № 4 (35). С. 206-208. ISSN 1993-5552.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/1.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/1/2010/4/

**© Издательство "Грамота"**

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: almanac@gramota.net

7. **Кунина Л. Г.** Атрибутивные конструкции научного текста в аспекте практической грамматики для иностранных студентов-нефилологов: автореф. дис. … канд. филол. наук. СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 1996. 16 с.
8. **Курс экономической теории**: учебник / под ред. М. Н. Чепурина. 4-е изд., доп. и перераб. Киров: АСА, 1999. 752 с.
9. **Пумпянский А. А.** Функциональный стиль научной и технический литературы // Вопросы языкознания. 1977. № 2. С. 92-100.
10. **Реформатский А. А.** Термин как член лексической системы языка // Проблемы структурной лингвистики 1967. М.: Наука, 1968. С. 103-129.
11. **Экономическая теория**: учебник / под ред. Е. Ф. Борисова. М.: Юристъ, 1997. 568 с.
12. **Begg D., Fisher S., Dornbush R.** Economics. London: Mc Graw Hill Book Company, 1997. 667 p.
13. **Hyman D. N.** Economics. Boston (MA): IRWIN, 1992. 1040 p.

---

УДК 82-31

*Ирина Викторовна Крученок*
*Волжский гуманитарный институт (филиал) Волгоградского государственного университета*

# ВАРИАНТЫ ИГРОВОГО ПОВЕДЕНИЯ ПЕРСОНАЖЕЙ В РОМАНЕ «СОБАЧЬИ ГОДЫ» ГЮНТЕРА ГРАССА©

Игра составляет один из важнейших атрибутов личностного существования. Ее присутствие можно обнаружить как в разных областях бытия человека, так и во всех сферах искусства. Это «деятельность непродуктивная, не имеющая результатов, содержащая цель в самой себе. В ней выражается избыток сил и веселость духа. Для игры характерна атмосфера легкости, неозабоченности, беспечности», - так определяет ее сущность В. Е. Хализев [5, с. 79]. Осознание значимости игрового начала в человеческой жизни возникает на ранних этапах развития культуры (в проекте идеального государства Платона). В дальнейшем серьезную теоретическую разработку категория игры получает в работах И. Канта и Ф. Шиллера, утверждавших ее приоритет перед другими видами человеческой деятельности.

В XX веке к многоаспектному и фундаментальному изучению феномена игры обращаются крупнейшие философы, культурологи и филологи (Й. Хейзинга, Ж. П. Сартр, М. Хайдеггер, Г.-Г. Гадамер, М. М. Бахтин и др.). В литературе прошлого столетия игре также уделяется особое внимание, что проявляется у «писателей игровой ориентации… в целенаправленном воссоздании игровой атмосферы …,… сознательном выявлении рефлексии по ее поводу как персонажной, так и авторской…, к “удвоению” игровых отношений (игра в игре, или игра игрой)» [1, с. 26].

Игровое начало занимает важное место в поэтике произведений Г. Грасса. Истоки интереса к игре можно обнаружить в биографии писателя: они коренятся в его увлечении театром (автор абсурдистских пьес и фарсов) и в пристрастии к бытовым розыгрышам, о которых не раз упоминали их свидетели [7, S. 36].

Говоря о типах игровой модели, воплощенных в «Собачьих годах», прежде всего надо иметь в виду ее театральную разновидность. Понятие театральности является определяющим моментом игровой философии романа и его поэтики. Поэтому мотивы маски, роли становятся ключевыми в произведении. Театрализация игры происходит разнонаправленно, идет ли речь о theatrum mundi или реальных подмостках. Это связано с тем, что почти все главные герои - представители артистических профессий. Особенно ярко тема художника-творца воплощена в фигурах двух друзей - Эдварда Амзеля и Вальтера Матерна.

С образом Амзеля связан мотив тайны. Он функционирует в романе в нескольких ипостасях: творец пугал Амзель, директор театра, автор балетов и балетмейстер в одном лице Зайцингер-Золоторотик, а также бизнесмен Брауксель, владелец завода по производству пугал. Каждое из имен героя связано с разными этапами в его жизни, ибо трансформация имени - это один из эффективнейших способов переоблачения: «имя и вещь связаны - у них общая судьба» [3, с. 351]. Наблюдая за метаморфозами протагониста, читатель вынужден разгадывать загадку: что скрыто за утонченной техникой розыгрыша и мистификаций, лежащих в основе модуса его интригующего поведения.

Яркий и одаренный, Эдди живет в искусстве и ради искусства. Талант его многогранен, а сфера увлечений включает конструирование пугал, рисование, пение - во всем он достигает мастерства. Но смешная внешность - рыжий толстяк-увалень - превращает его в объект жестоких игр деревенских детей: «ему выпала роль мальчика для битья» [2, с. 43], а позже и одноклассников-гимназистов. В эпизоде игры в лапту, спортивные неудачи Амзеля способствовали тому, что «за ним устраивали … охоту…, на нем опробовались… изощренные финты» [Там же, с. 119].

Игровая атмосфера детских забав часто сопряжена с жестокостью. Так, спортивная площадка, по сути, игровое пространство превращается в «поле кровавой мучений» [Там же, с. 115].

«Неполноценность» героя усугубляет и неарийское происхождение, поставившее его на грань выживания в условиях диктатуры. Здесь обнаруживает себя элемент игровой стратегии автора: ведь лапта - «истинно немецкая игра» [Там же, с. 120], поэтому неспособность еврея-полукровки постичь ее искусство получает в романе смеховое объяснение. Все это обусловливает специфику маски, выбранной героем.

В случае с Амзелем значимой является его установка на смеховую реакцию. Он эпатирует, хитрит, буду-

© Крученок И. В., 2010

чи шутом по складу характера. Но игра не исключает серьезного. Это и определяет «несмеховое» содержание действий героя: плутовство для него - способ выживания. В данном случае именно условия отвергаемого им режима оказывают влияние на понимание целей, во имя которых инициируется его игра. Как протест против установленного, игра сродни творчеству и обусловлена биологически. Поэтому нельзя игнорировать и природную артистичность натуры Амзеля, шутовская манера поведения которого - и сознательная стратегия, имеющая социальную мотивировку, но и чисто эстетическое удовольствие.

Зачастую игровые маневры героя, цель которых - демонстративное нарушение запретов, имеют рискóвый характер. На одной из демонстраций он, в одежде штурмовика (опасная выходка!), преувеличенно серьезно поет нацистские песни, нарочито громко декламирует фашистское приветствие: «Снег падал…, и толпа так… орала «хайль», что хлопья залетали… прямо в рот. И партиец Эдди… хватал ртом особо крупные хлопья» [Там же, с. 240]. Этот эпизод построен на приемах внешнего комизма и носит фарсовый характер.

Уже при описании взаимоотношений друзей в детстве Грасс вводит тесно связанный с мотивом маски мотив переряжения. В одной из сцен они меняются костюмами - главный момент карнавального превращения. Заплатанное одеяние высокого Матерна выглядит нелепо на коротышке-Амзеле, как и его добротная, но висящая мешком на товарище униформа - подобный обмен одеждой сразу переводит героев в разряд комических. Здесь переодевание носит знаковый характер, символизируя детскую дружбу (обряд братания) и сохраняет карнавальные черты. Переоблачение же Амзеля в униформу наци, скорее, маскарадного свойства (цель - сокрытие личности), оно создает амбивалентность его образа, в котором через синтез смешного и серьезного отражен драматизм положения протагониста. Неразрешимость противоречия между желаемым и возможным, остро им переживаемого, придает фарсовому повествованию драматический отсвет.

Далее Грасс последовательно проводит абсурдирование ситуации до конца: Амзель активно участвует в сборе денег в пользу «Зимней помощи», загребая «монет побольше, чем иной партиец» [Там же]. И как кульминация комической нелепицы - устраивает в саду марш-парад сконструированных им пугал-штурмовиков, где «в позе Канцлера Рейха … принимает почести … почетного караула» [Там же, с. 253] - злая карикатура на Вождя. Трудно представить более явную профанацию действующего порядка. Драматизм изображаемой романной ситуации связан с ее безысходностью.

Буффонные выходки Амзеля, поданные в юмористическом ключе, не вызывают сомнения в их травестийной направленности. Однако ирония, обнажая трагическое несоответствие претензии героя и его социальной функции, придает повествованию особую окраску, своеобразно раскрывая неудовлетворенность самого автора миром. Цель иронии Грасса - подчеркнуть серьезность ситуации. Постепенно в романе начинает доминировать трагедийное начало, углубляясь с каждой сценой и достигая апогея в эпизоде зверского избиения протагониста его товарищем, оскорбленным в лучших чувствах штурмовиком Матерном.

Розыгрыши Амзеля имеют амбивалентный характер. Их цель - злая издевка, но налицо и наслаждение процессом игры и, остро ощущаемое чувство собственной второсортности. Хотя герой позиционирует себя как циник, временами он раскрывается как глубоко страдающая личность, маскирующая истинные чувства за ерничеством, что переводит тему в серьезный регистр. Несмотря на фарсовую природу, этот образ не сводится к своей доминанте, а вращается в разных эстетических аспектах - то, представая в комическом освещении, то, расцвечиваясь драматическими красками, либо углубляясь в трагическом направлении.

Иной казус - Матерн, который, несмотря на свою актерскую профессию, представлен Грассом, скорее, как карикатура на художника: он с «удовольствием декламировал против ветра монологи, что Франца, что Карла Мора» [Там же, с. 204]. Из этих слов автора явно его сатирико-ироническое отношение к герою. Протагонисты отражаются друг в друге как в кривом зеркале. Амзель - артист от Бога, Матерн - ремесленник от театра. «Человеком из толпы, …одним из шести лакеев…, наемником среди… наемников…,… не имея возможности произнести… двух... слов, - говорится в романе, - он приобретал… сценические навыки» [Там же, с. 221]. Его главные роли: «Вечный разбойник…, Иуда» [Там же, с. 569] - в такой игровой форме Грасс намекает на грядущее предательство Матерна.

Различие истоков игрового импульса, лежащих в основе поступков героев, облегчает понимание авторской стратегии. Маскарад Амзеля соотносим как с притворством, так и с творческой многоликостью. Эта позиция и определяет спектр его жизненных ролей-преломлений. Он «представляет» сознательно - такое поведение можно назвать театрализованным. Матерн же - герой, само бытие которого театрально. Актер находится «на пересечении двух модусов существования: для-себя и для-других… это противоречивое отношение между двумя ипостасями одного человека, - пишет М. Н. Эпштейн, - и составляет сущность игры: лицо и маска по определению отличны друг от друга» [6, с. 287]. А Матерн лицедействует и в жизни, в каждом его движении ощутим рассчитанный жест: в этом образе мотив «жизнь - театр» обретает особое звучание, а само понятие театральности оформляется в парадоксальную жизненную философию.

Смешна постоянная установка протагониста на визуально-театральный эффект: «чуть поодаль стоял Матерн - этакий костюмированный пролетарий» [2, с. 196]. Чрезмерная пафосность его манеры производит впечатление абсурда. Здесь момент театральной аффектации выступает особенно ярко, акцентируя нелепость героя, что усиливает комизм его восприятия - такая гиперболизация поведенческих реакций порождает смех фарсового типа. Пристрастие к «театральщине» Грасс иронично объясняет наследственностью: «Матерны… питали … склонность к… сценическим эффектам» [Там же, с. 29] и клишированным представлением Матерна о своей профессии: «Хочу умереть… на сцене… перед публикой» [Там же, с. 589].

Связь между театром и жизнью значима для Грасса, но немаловажна и их неслиянность: иронично фиксируя неестественность поведения, он высмеивает позерство героя, не сумевшего провести грань между игрой и реальностью. Матерн - буффон, не осознающий акта своего лицедейства и его можно назвать подлин-

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

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

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

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

*Список литературы*

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

---

УДК 82-31

*Ирина Викторовна Крученок*
*Волжский гуманитарный институт (филиал) Волгоградского государственного университета*

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

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

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

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

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

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

© Крученок И. В., 2010