

## НОВЫЙ РОМАН ГЮНТЕРА ГРАССА

Günter Grass. Örtlich betäubt.  
Roman. Neuweid und Berlin, Luchter-  
hand, 1969.

Роман Грасса «Под местным наркозом» во многом непохож на его предыдущие произведения.

Прежде всего, некоторые части романа даны в манере строгого реализма. Другие — «чисто грассовские» — все же менее «темперamentны» и, я бы сказала, менее «физиологичны», чем это было раньше. «Швы» между этими разными по манере частями заделаны довольно небрежно — преимущественно путем чисто внешних мотивировок.

Но несмотря на все это в романе — объективно — сквозь всю свойственную автору идейно-политическую двусмысленность порою просвечивает весьма убедительная правда о прошлом и настоящем ФРГ: о традициях реваншизма, о «рефлексии» и бездейственности либеральной интеллигенции, о «пене» и «сущности» в бунтарстве молодых, о сложных отношениях «отцов» и «детей».

Взаимоотношения «старших» и «младших» — это, пожалуй, самое существенное в романе. Поэтому неслучайна и главная линия произведения — судьба Эбергарда Штаруша, учителя немецкого языка и истории в выпускном классе средней школы. Причем большую, может быть, решающую роль в этой судьбе играют именно его взаимоотношения с «молодыми».

Разобраться в судьбе и пути Штаруша не так-то просто — в романе у него две биографии, одна — подлинная, отражающая действительную историю сорока прожитых им лет, и другая — пестрый хоровод фантастических событий, летопись того постоянного «бегства в фикции», которому он предается.

Обе биографии автор разбил вдребезги и перемешал, так что читатель вынужден заниматься работой Золушки — отделять реальность от «мифа». Возникающая при этом сложность сюжетного построения романа — несомненно плод вполне обдуманных намерений автора. Еще Стивенсон в знаменитой повести «Странная история доктора Джекиля и мистера Хайда» с чрезвычайной остротой поставил вопрос о том, что, собственно, сидит в самой глубине души добропорядочного буржуазного интеллигента. Доктор Джекиль — человек почтенный, пассивный, внешне лишенный страстей — искусственно, путем научного эксперимента выделяет из себя двойника — активное, страстное, действенное начало своей личности. Но это второе «я», мистер Хайд, оказывается воплощением звериных законов жизни буржуазного общества — себялюбием, холодным злодеем, убийцей. И если в первой, реальной своей биографии Эбергард Штаруш столь же порядочен, как и мистер Джекиль, то в фантастических приключениях второй биографии он порою приобретает несомненное сходство с мистером Хайдом.

Биография Штаруша № 1 — во многом схожа с биографиями героев других произведений современной литературы ФРГ о гражданах третьего рейха, родившихся где-то в конце двадцатых годов. Из сопоставления дат следует, что Штаруш — человек года рождения 1927-го и к концу второй мировой войны он, глава подросточьей «банды», прозванный Штертебеккером, был арестован и сдан в штрафной батальон, где и занимался разминированием под огнем противника. Затем — краткий плен, освобождение, учеба и наконец должность преподавателя гимназии — студийнрата — в Западном Берлине.

Биография № 2 — так сказать, «мифическая», — создается постепенно, «толчками». Штаруш как бы «примеряет» к себе различные события и ситуации, которые дает ему действительность ФРГ, радио, телевидение, журналы, газеты. Он как бы делает частью своей биографии и крикливый отчет об убийстве, и телевизионную рекламу усовершенствованного холодильника, и газетную заметку о возвращении из плена домой отбывшего срок генерала, и многое другое. «Мифотворчество» облегчает (и отчасти объясняет) тот факт, что «бегство в фикции» происходит преимущественно в зубоврачебном кресле и перед телевизионным экраном, должествующим отвлечь пациента от испытываемых неприятностей. Чередование боли и местного наркоза, омертвляющего небо и язык, создают благоприятные предпосылки для всякого рода мрачных фантазий. К тому же операции с зубами и челюстями Штаруша настолько сложны, что прием больших доз наркотиков неизбежен и вне врачебного кабинета. Таким образом, «мифотворчество» не ограничивается часами пребывания у врача.

«Фикции» сложной системой ассоциаций связаны также и со всем процессом зубоврачевания: винный камень, обнаженный нерв, щипцы, гипс, цемент — все это вплетается в «миф» второй судьбы. Так, например, мифический отец мифической невесты Штаруша Зигелинды становится не только фельдмаршалом гитлеровской армии, но и владельцем крупнейшей фабрики цементно-гипсовых стройматериалов, и цементная пыль густым серым слоем ложится на деревья парка, где происходит знакомство Эбергарда и Зигелинды.

Что фельдмаршал Крингс — чистый миф, выясняет зубной врач (в целях отрезвления Штаруша), ставший за долгие часы лечения своеобразным другом своего пациента. По видимому, «миф» — и «Линдалиндалинда», выступающая во «второй судьбе» то как почти уличная девка, то как воплощение чистоты и прелести, то как юная «козочка», то как разжиревшая насадка — мать двоих сопливых ребят. Она — то невеста Штаруша, то его жена, то любовница старшего электрика Шлоттау, с которым она изменяла жениху с самого начала, то его же законная супруга.

СРЕДИ КНИГ

Применяя к себе свои газетно-книжно-журнальные и радио-телевизионные впечатления, Штаруш то душит ее велосипедной цепью (заметка в газете!), то едет с ней в путешествии по Франции (книга о романской архитектуре!), то убивает ее мать, их ребенка и ее саму выстрелами из револьвера (журнал «Квик!»). А в общем она покоится на самом дне усовершенствованного холодильника (реклама по телевидению!) вместе с телячьими почками, удостоверением А — военнопленного Штаруша и богатым витаминами шпинатом.

Однако самые дикие «фикции» насыщены реальным содержанием, определяющим действительность ФРГ.

Дух реваншизма в чрезвычайно выразительном ракурсе встает в маниакальном стремлении фельдмаршала Крингса вновь — но с другим исходом! — разыграть в ящике с песком все сражения, проигранные им на Восточном фронте.

А разве все способы разрешить «личные конфликты» с помощью ножа, веревки, револьвера не отражают мораль, лежащую в основе семейных и любовных отношений капиталистического мира?

«Вторая биография» тает, уходит из романа в период «отпуска» Штаруша — перерыва (на несколько недель) в зубо-врачебных процедурах. Тут в повествование входит главная тема, и оно становится на путь реализма.

Не все «коллоквиумы» в зубо-врачебном кресле уклонялись в сторону «мифа». Оба собеседника — поклонники стойкой философии — неоднократно делились и своими мыслями о формировании человеческой личности, о значении этого для общественной жизни. Причем оба они пришли к неким гуманистическим утопиям, которые выступают в романе в остранинном и пародийном облике.

Несмотря на это легко увидеть, что теория всеобъемлющей «одонтологической профилактики», построенная зубным врачом, — это всего лишь «маска», «внешняя оболочка» выношенной им мысли о том, что все люди, в сущности, больные и с детства, так сказать, «с молочных зубов» о них должны заботиться врачи, освобождая их от будущих физических страданий, которые неизбежно извратят и их нравственную природу.

Утопия врача — «всемирная больница», утопия учителя — «всемирная школа», воспитание с колыбели терпимости, стоического отношения к невзгодам.

Впрочем, у обоих утопистов хватает разума делиться своими домыслами (чисто теоретическими) лишь друг с другом, и притом в ироническом ключе.

Однако мобилизация этих теорий происходит тогда, когда в жизнь одного из «постепенцев» врезывается сторонник «прямого действия».

Писатели ФРГ — ровесники или почти ровесники Грасса — очень любят жалеть своих героев, а также гордиться тем самоупокоенным чувством вины, которое заставляет их без конца возвращаться к былым грехам.

Надо сказать, что в данном романе Грасс в этих слабостях не повинен. И «безжалостность» его к Штарушу (также и к его ровесникам) опирается на сопоставление их с младшими, с семнадцатилетними. Для Штаруша его прошлое — банда, арест, штрафной батальон — стало чем-то вроде морального капитала, на проценты с которого он хочет сейчас купить авторитет у своих учеников — семнадцатилетних бунтарей. Но если Штарушу это «моральное рантье» все-таки не мешает любить молодых — своих учеников, — болеть за их судьбу, то Ирмгард Зейферт, учительница музыки в той же гимназии, в том же классе, не видит и не чувствует ничего, непрерывно и самоупоенно погружаясь в сознание своей преступности и греховности. Двадцать пять лет назад — ей в ту пору было шестнадцать — она, фанатически преданная идеям гитлерюгенда, совершила донос на одного крестьянина. Правда, донос действия не возымел, крестьянин продолжал благополучно существовать и умер много лет спустя естественной смертью, но «донос» остается единственной козырной картой экзальтированной дамы, дающей ей возможность думать о себе и считать все бунтарские устремления молодых всего лишь средством для искупления ее «греха».

Ну, а как же обстоит дело не с рефлектирующими «постепенцами», а с молодыми сторонниками прямого действия? Грасс не был бы собой, если бы ответ здесь не был двусмысленным. И все же сквозь скептицизм, гротеск, стремление избежать прямых и точных выводов в романе порою просвечивает объективная правда о молодых, их делах и устремлениях.

Класс, в котором преподают Штаруш и Зейферт, представлен в романе дружеской парой. Это Филипп Шербаум — Флип, — семнадцатилетний мальчик с детскими ямочками на щеках, с гитарой, поэт-песенник, ученик Брехта. Он спокоен, насмешлив, вежлив и к учителю своему — old Hardy — относится снисходительно и терпимо. Вторая представительница этого класса — Вероника Леванд, Веро, шестнадцатилетняя девчонка в ярко-зеленых колготках. На стене ее комнаты портрет Че Гевары сменил Боба Дилана, и вся она охвачена стремлением к «ультрареволюционному» хэппенингу. Ни Флип, ни Штаруш, ни автор эту «вспышкопускательницу» всерьез не принимают.

Иначе обстоит дело с самим Флипом. На первый взгляд, тот способ, каким он хочет выразить протест против преступлений американской военщины во Вьетнаме, — это всего лишь образец дикости и недомыслия. Флип собирается вывести на Курфюрстендамма Макса — свою любимую таксу, облить ее бензином и сжечь всенародно — дабы жвачные твари в мехах и бриллиантах, которые жрут сладости на террасе модного отеля «Кемпински» воочию увидели, что такое горящая живая плоть.

Штаруш справедливо зовет эту затею глупой и зверской. Не менее справедливо

говорит он и о том, что делать мучеником за идею нельзя никого, даже собаку,— такую задачу можно брать только на себя.

На это Флип находит страшноватое и довольно убедительное возражение. Он бы сжег себя сам. Но не только печи Освенцима и Майданека, но и телевизионные экраны, на которых обыватели Западного Берлина ежедневно, крупным планом видят заживо горящих стариков, женщин, детей Вьетнама, приучили «жвачных» к тому, что человек есть нечто «приспособленное» для сожжения. Эмоциональная реакция погасла. Они могут возле экрана пить кофе, приговаривая «нехорошо, нехорошо, нехорошо». Огненная смерть пса вновь пробудит эмоциональную реакцию этих обывателей — животнoлюбов, а возле террасы Флип водрузит плакат — «вот так горят люди во Вьетнаме».

Штаруш опять-таки справедливо говорит, что Филиппа затопчут, растерзают. К этому он готов, отвечает мальчик.

Нет, дикая затея Филиппа — отнюдь не хэппенинг. Но думается, что все же она «подкинута» герою автором. В процессе напряженных споров со своим учеником Штаруш узнает о нем очень многое. В комнате Филиппа не висит портрет какого-либо современного пророка «прямого действия». С газетной полосы на стене на учителя смотрит лицо подростка — так похожего на его, Штаруша, сверстников. Это шестнадцатилетний Гельмут Хюбнер — член подпольной антифашистской организации молодежи, которая в течение двух лет печатала и распространяла листовки, обращенные к рабочим, военнопленным и солдатам немецкой армии. Хюбнер был арестован, подвергнут пыткам и казнен в тюрьме Плетцензее 27 октября 1942 года.

«Вот как оно было,— говорит Флип учителю.— И что же по сравнению с этим ваша подросточья банда!.. Тут не было никакого ребячьего анархизма... И он не был дилетантом. Он даже умел стенографировать и работать на аппарате Морзе». Думаю, что вот здесь, вероятно, даже помимо воли автора пробила настоящая правда о том *лучшем*, что есть в устремлениях молодых. И, честно говоря, трезвость Флипа, спокойствие, холодная умная беспощадность в критике ХДС и ее «среброязычного пророка» Кизингера, внутренняя присяга традициям *организованной борьбы* против фашизма — все это никак не вяжется с его фантастическими самоубийственными проектами.

Веро — это «пена» молодежного движения. Флип (таким он раскрывается в период наиболее интенсивного общения со Штарушем) — это носитель той «сущности», которая в этом движении все-таки существует.

Конечно, и «пена» есть выражение сущности, но отождествлять их никак нельзя.

Мне думается, что «прямое действие» Флипа автор облек в такую гротескную форму, так сказать, с заранее обдуманном намерением. Тем самым внутренне не только оправдана, но и вознесена победа глав-

ного мудреца и «постепеновца» — зубного врача,— утописта, которому удалось то, чего не мог добиться более эмоциональный учитель. Врач отговорил мальчика от его дикого плана, убедил его перейти к мирным, плавным формам общественного воздействия.

Но и это торжество, так сказать, «социал-демократического» пути не остается в романе без оговорки. А не подвергли ли мы также «местному наркозу», то есть частичному омертвлению, и волю Филиппа, закрыв тем самым для него путь «прямого действия»?


Этот вопрос Штаруша как бы замыкает в романе линию «семнадцатилетних».

Зыбкость идейно-эстетических позиций — это коренное свойство творчества Грасса. Но существенная правда истории просвечивает в этом романе о «старших и младших» интеллигентах ФРГ.

Е. КНИПОВИЧ

## ВЕТСЯ НИТЬ АРИАДНЫ

Pierre Daix. Nouvelle critique et art moderne. Essai. Paris, Collection "Tel Quel" aux Editions du Seuil, 1968.

 оявилося еще одно исследование, посвященное специфике современного искусства, соотношению традиций и новаторства, актуальнейшей сегодня проблеме «авангардизма». Книжки, стремящиеся разрешить этот вопрос, выходят и в Советском Союзе, и за рубежом. Каждую открываешь с интересом: проблема не проста, далеко не все ее аспекты кристально ясны.

Ключевое слово эссе Пьера Дэкса «Новая критика и современное искусство» — rupture, то есть разрыв, перелом. О том, что современное искусство охотно вбирает опыт предшествующих веков, автор говорит достаточно ясно. Поэтому множественность синонимов — rupture, cassure, coupure — поначалу воспринимается как выражение главной задачи автора: оттенить грани понятия «новаторство». Намерение вполне естественное. Но каковы же эти самые крупные грани, позволяющие, по мнению Дэкса, воочию увидеть перелом, качественный скачок?

Прежде всего обостренное, возросшее стократ в наши дни внимание художника к слову, принципам художественной выразительности, структуре образа. Язык художественного произведения, справедливо утверждает Дэкс, одновременно индивидуален и социален, концентрирует в себе общественный опыт писателя, его строй чувств, впечатления, сохраненные памятью; при таком условии полнота взаимодействия между творческой личностью и языком произведения благоприятствует многообразию манер письма (multiplication des écritures).

СРЕДИ КНИГ