

СПЕЦИФИКА ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНОЙ МАНЕРЫ ГЮНТЕРА ГРАССА В РОМАНЕ “ЖЕСТЯНОЙ БАРАБАН”

Лингвостилистическое исследование художественного текста предполагает выявление в первую очередь его функциональной направленности, что осуществляется лишь в результате глубокого и всестороннего анализа всех его составляющих, к которым относится и авторская концепция. Под авторской концепцией подразумевается система взглядов автора и его отношение к фактам, событиям, действиям, изображённым в произведении. Для понимания концепции автора целесообразно исследовать всю структуру художественного текста, включая авторскую манеру повествования, посредством которой в художественном тексте отображаются свойственные автору видение мира и способ мышления. В этом смысле правомерно говорить об “образе повествователя”. Данным понятием оперируют в своих работах В. В. Виноградов, М. М. Бахтин, Г. А. Гуковский, М. П. Брандес и др. Понятие образа автора было предложено В. В. Виноградовым в начале 20-х годов прошлого столетия: “Образ автора – это сквозной образ произведения, его глубинный связующий элемент, который способствует объединению в единое целое отдельных частей, пронизывает его единым сознанием, единым мировоззрением, единым мироощущением” [2, 253]. Однако к началу XXI века наукой так и не дано чёткое терминологическое определение данного понятия. Известны давние дискуссии о соотношении образа автора в конкретном произведении с реальной действительностью и определённой личностью, создающей свой художественный мир. Так, по М. М. Бахтину образ автора есть “организующий формально-содержательный центр художественного видения” [1, 172].

Подход к категории образа автора М. М. Бахтина несколько отличается от трактовки данной категории В. В. Виноградовым, который в основу понятия кладёт речевую структуру авторского повествования, в то время как М. М. Бахтин рассматривает это понятие в плане отношения автора к героям. В. В. Виноградова в его теории о языке художественной прозы привлекало проявление авторской индивидуальности. С образом автора в художественном мире он связывал авторский стиль, авторскую точку зрения – “концентрированное

воплощение сути произведения, объединяющее всю систему речевых структур, подчинённую принципам и законам словесно-художественного построения” [2, 57].

В индивидуальном стиле осуществляется не только зависящий от “лингвистического вкуса” писателя своеобразный отбор и использование разнообразных речевых средств, не только манифестация присущих данному автору принципов композиции литературно-художественных единств, но и индивидуальный синтез форм и типов композиционной структуры литературных произведений [4, 126]. Манера говорить и воспринимать мир, а в конечном счёте – склад ума и эмоциональный характер автора обнаруживаются не в прямом изложении чувств, а в своеобразном повествовательном монологе [8, 234].

В силу иронического склада ума спектр комического у Гюнтера Грасса необычайно широк: от тонкой иронии до гротескных преувеличений и едкого сарказма. В основе иронического художественного мышления лежит особый тип восприятия и отражения действительности, характеризующийся осознанием противоречивой природы любого жизненного явления и человеческих характеров, стремлением к всестороннему и объективному взгляду на мир.

Литературная энциклопедия даёт следующее определение иронии – это “форма выражения мысли, когда слово или высказывание обретают в контексте речи значение, противоположное буквальному смыслу или отрицающее его” [11, 179]. Ирония, независимо от того, какой характер она имеет – сатирический или юмористический – это антагонизм плана изображения и плана выражения. Читатель вычитывает другой смысл, чем тот прямой, что, вытекает из изобразительного ряда. “Нетождественность сатирического образа факту или явлению жизни свидетельствует об условности этого образа. Эта условность создаётся самыми различными средствами, среди которых, прежде всего, можно выделить гиперболу или гротеск” [3, 22].

Чаще всего под термином гротеск понимают приём предельного преувеличения в сатире. “Гротеск (от французского *grotesque* – смешной, забавный, из ряда вон выходящий) – преувеличение черт внешности, свойств характера, поступков, с целью обнаружения их комизма и нелепости, выражающееся в таком сочетании, которое в реальной действительности не встречается” [7, 161]. С. И. Ожегов в своём Словаре русского языка гротескным называет “изображение чего-либо в фантастическом, уродливо-комическом виде” [10, 126]. А в Литературной энциклопедии гротеск определяется как “один из видов типизации, при котором деформируются реальные жизненные соотношения,

правдоподобие уступает место карикатуре, фантастике, резкому совмещению контрастов” [11, 401].

Однако, следует заметить, что гротеск как художественный приём постоянно эволюционирует. В античности гротеск был связан прежде всего с мифами и языческими представлениями людей, в эпоху Ренессанса – с народной смеховой культурой. На каждом новом этапе художественного развития человечества гротеск выступает в своём новом обличье. В зависимости от конкретных задач литературы и искусства на первый план выдвигаются те или иные его функции. Расширение семантического поля и функций гротеска происходит и в эпоху модернизма. Так, в своей монографии “Проблемы комизма и смеха” В. Пропп полагает, что в гротеске преувеличение достигает таких размеров, что увеличенное превращается уже в чудовищное. Оно полностью выходит за грани реальности и переходит в область фантастики. По мнению В. Проппа: “гротеск комичен лишь тогда, когда он, как и все комическое, заслоняет духовное начало и обнажает недостатки. Он делается страшен, когда это духовное начало в человеке уничтожается” [9, 71]. Характерной чертой гротеска является не только нарушение границ правдоподобия, но и наличие условности в изображении хотя бы некоторых черт явления и, что особенно важно, выход образа за границы достоверного, деформация образа, которые достигаются в художественном тексте посредством преднамеренного разрушения сюжета путем вставок, отступлений, перерывов, перестановок частей повествования; нарочитой дисгармонии в композиции; игры словами, синонимами; употреблением метафорических выражений в прямом значении, гиперболических сравнений.

Гротеск как особый типизированный способ отображения действительности в художественном произведении находит своё воплощение в композиции и языке произведений Гюнтера Грасса. Этот художественный приём является стилевой доминантой его прозы. Гротеск Грасса рождается от способности проникать сквозь внешнюю оболочку явлений и видеть противоясственную, антигуманную абсурдность современного общества.

Гротескный образ Оскара Мацерата – главного героя романа “Жестяной барабан” не без основания можно назвать совершенно оригинальным творением Гюнтера Грасса. Автор наделяет необычайным умом трёхлетнего ребёнка, который пытается повлиять на человечество, прибегая к помощи игрушечного барабана. Грасс создаёт потрясающе выразительный образ “вечного ребенка, родившегося в момент прихода фашизма в Германию, разочарованного миром взрослых и назло ему решившего не вырастать” [13, 72]. И это Оскару удается:

выражая свой протест, он падает в подвал, ударяется головой и перестает прибавлять в росте. Взгляд на происходящее глазами ребёнка, т. е. снизу вверх - позволяет представить людей и предметы в искажённом непривычно-гротескном виде. Оскар отнюдь не жертва несчастного случая, в действительности он сознательно хотел остаться навсегда трёхлетним барабанщиком - для него это единственно возможный способ борьбы с существующей моралью.

Авторское повествование формирует не образ автора-писателя, а образ вымышленного лица — повествователя. Образ повествователя требует скрупулёзной дифференциации средств выражения для выяснения их истинной роли в художественном целом [6, 5].

Образ повествователя у Грасса в романе “Жестяной барабан” объединяет в себе противоречивые фигуры: Оскара-ребёнка (барабанщика, рост которого приостановлен) и Оскара-взрослого (пациента психиатрической клиники). Оскар-ребёнок, склонный всё преувеличивать, и Оскар-взрослый, чья рукопись воспринимается читателем как недостоверная, поскольку он душевнобольной, дистанцированы друг от друга и рассказывают каждый свою историю с разных позиций: с точки зрения маленького мальчика и взрослого человека, пытающегося переосмыслить свою жизнь. Эти половины одного сознания настолько раздвоены, что Оскар-взрослый имеет обыкновение повествовать о самом себе (об Оскаре-ребёнке) в третьем лице.

В новейшей художественной литературе всё шире распространяется тенденция замены голоса автора, голосом одного из участников описываемых событий. Повествование при этом может вестись от 1-го лица (ich-Erzählung) и от 3-го лица (er-Erzählung). У Грасса переплетение форм повествования создаётся в результате постоянных хронологических смещений, когда рассказчик Оскар Мацерат исполняет одновременно и функцию рассказывающего и роль действующего лица на данном временном отрезке, о котором повествуется. Рассказывающий выступает не только в роли “вспоминающего сознания”, но и в качестве “действующего лица”, которое принадлежит фиктивному миру романа. Таким образом, читатель наблюдает объединение различных типов повествования в рамках одного предложения. Так, например:

„Da ich das Stadttheater, wie ich es mir gedacht hatte, um diese Zeit verschlossen fand - die Abendkasse machte erst um sieben auf - trommelte ich mich unentschlossen, schon einen Rückzug erwägend, nach links, bis Oskar zwischen dem Stockturm und dem langgassen Tor stand“ (15, 98).

“Поскольку театр, как я и полагал, оказался закрыт - вечерняя касса открывалась лишь в семь часов, - я нерешительно, уже подумывая об отступлении и барабана, начал смещаться влево, покуда Оскар не оказался между ярусной башней и Ланггасскими воротами” (14, 124).

Постоянный переход от первого к третьему лицу является важным формальным средством создания образа повествователя в “Жестяном барабане”. Двуплановость повествования, введение в сюжет многочисленных отступлений, постоянная смена точек зрения и присутствие раздвоенного сознания главного героя наделяют образ повествователя гротескными чертами.

Провести чёткую границу между авторским голосом и голосом персонажа иногда чрезвычайно трудно. Они бывают столь тесно переплетены, что “при малой протяжённости собственно авторской фразы в массиве изображённой речи она может полностью слиться с общим лично-доверительным тоном изложения. Тем не менее, морфологическое оформление изображённой речи и “прорывы” авторского голоса создают определённую дистанцию между внутренним миром героя и читателем” [5, 205]. В “Жестяном барабане” не только читателя, но и себя рассказчик подчиняет этому дистанцированному изображению. Так, сцена знакомства с бабушкой является тому ярким примером:

“Ihnen allen ...stelle ich Oskars Großmutter mütterlicherseits vor” (15, 3).

“Позвольте же мне всем вам...представить бабу Оскара с материнской стороны” (14, 19).

Рассказчик делает вид, что речь идёт не о нём, а о совершенно постороннем человеке, что вводит читателя в заблуждение и создаёт определенные трудности в идентификации образа повествователя. Совмещение точек зрения повествователя и персонажа вызвано повышенным художественным интересом Гюнтера Грасса к своеобразию внутреннего мира людей, а главное – пониманием жизни как совокупности противоречивых отношений к реальности, качественно различных кругозоров и идейно-нравственных позиций. Представление Оскара Мацерата о себе как о личности не соответствует характеру его действий, что находит конкретно-чувственное выражение в двуплановости образа, ситуаций, сюжета в целом, в результате чего главный герой произведения предстаёт перед читателем в двойном обличье. Для того чтобы наглядно представить себе реализацию авторской концепции в сознании читателя, целесообразно смоделировать этот процесс.



Схема 1. Композиционная модель образа повествователя в романе Г. Грасса "Жестяной барабан"

Авторская концепция заключается в намерении с одной стороны — усложнить композицию гетерогенными элементами (противоречивыми ипостасями Оскара Мацерата), а с другой стороны расставить смысловые акценты таким образом, чтобы эти элементы, тем не менее, интегрировались в сознании читателя в единый образ повествователя.

Сосуществование в романе Оскара-рассказчика и Оскара-действующего лица создаёт впечатление "недостоверного рассказа", рассуждения трёхлетнего ребёнка, равно как и умозаключения душевнобольного заставляют читателя усомниться в рассказываемом, сопоставить излагаемые факты. Не навязывая своё мировосприятие, Грасс тем самым даёт читателю право выбора той или иной позиции, побуждает его к активному осмыслению своего романа. Следует заметить, что Грасс рассчитывает на умного, "интеллектуального" читателя. Для понимания информации, закодированной в художественном произведении, необходимо наличие, по крайней мере, двух условий: "достаточно высокое развитие тезауруса читателя и концентрация его внимания на объекте чтения"[5, 221]. При всей ирреальности и гротескном изображении главного героя, при всей неупорядоченности, скачкообразности повествования, а также абсурдности ситуаций, создаваемых раздвоенным сознанием Оскара, интеллектуальный читатель

будет искать и найдет, в конечном счете, закономерность и своеобразную логику в изображённой автором художественной картине мира.

Таким образом, можно сделать вывод, что к особенностям повествовательной манеры Грасса в романе "Жестяной барабан" относятся: использование гротеска в изображении внешности, манеры поведения и личностных характеристик главного героя; хронологические смещения в последовательности изображаемых событий и, что наиболее характерно для данного произведения, композиционная двуплановость образа повествователя, создаваемая посредством совмещения (иногда в пределах одного предложения) разных форм повествования (от 1-го и 3-го лица).

ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. — М.: Искусство, 1979. — 423 с.
2. Виноградов В. В. О языке художественной прозы. — М.: Наука, 1980. — 360 с.
3. Голубков С. А. Мир сатирического произведения: Учеб. пособие по спецкурсу / Самар. гос. пед. ин-т им. В. В. Куйбышева. — Самара: Самар. ГПИ, 1991. — 106 с.
4. Колосаева И. М., Розанова Е. А. О композиционно-речевом и архитектоническом членении художественного текста // Научно-теоретический часопис з мовознавства. — Одесса: ОДУ, 1999. — № 3-4. — С. 126-131.
5. Кухаренко В. А. Интерпретация текста. Учебник для студентов филолог. спец. — Одесса: ЛАТСТАР, 2002. — 289 с.
6. Кухаренко В. А. Язык Э. Хемингуэя: (Опыт лингвостилистического исследования языка писателя): Автореф. дис. ... доктора филол. наук. — М., 1972. — 31 с.
7. Николаев Д. Смех — оружие сатиры. — М.: Искусство, 1962. — 223 с.
8. Николаев П. А., Поспелов Г. Н. Повествователь и его отношение к персонажам // Введение в литературоведение. — М., 1988. — С. 233-240.
9. Пропп В. Я. Проблемы комизма и смеха: Ритуальный смех в фольклоре: (собрание трудов). — М.: Лабиринт, 1999. — 285 с.
10. Ожегов С. И. Словарь русского языка. — Москва: Русский язык, 1986. — 795 с.
11. Краткая литературная энциклопедия / Гл. редактор А. А. Сурков. — Москва: Советская энциклопедия, 1964. — 1056 с.
12. Arker D. Nichts ist vorbei, alles kommt wieder. Untersuchungen zu Günter Grass „Blechtrommel“. — Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag, 1989. — 562 S.
13. Rempe-Thiemann N. Günter Grass und seine Erzählweise. — Bochum: Universitätsverlag Dr. N. Brockmeyer, 1992. — 180 S.

ИЛЛЮСТРАТИВНЫЕ ИСТОЧНИКИ

1. Grass G. Blechtrommel. — Frankfurt am Main: Athenäum Verlag, 1960. — 493 S.
2. Грасс Г. Жестяной барабан. — Санкт-Петербург, 2000. — 733 с.