

(Articles from Scientific Journals)

Belyakov D.A. Evolyutsiya glavnogo geroya romana T. Manna "Volshebnyaya Gora" v svete analiticheskoy psikhologii K.G. Yunga [The Evolution of the Protagonist in Th. Mann's Novel "The Magic Mountain" in Light of Jungian Analytical Psychology]. *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo lingvisticheskogo universiteta. Seriya Filologicheskiye nauki*, 2014, no. 21 (707). Pp. 18–44. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

Bishop P. Thomas Mann and C. G. Jung. *Jung in Contexts*. London and New York, 1999. Pp. 154–190. (In English).

Dierks M. Doktor Krokowski und die Seinen. Psychoanalyse und Parapsychologie in Thomas Manns "Zauberberg". *Das "Zauberberg"-Symposium 1994 in Davos*. Frankfurt am Main, 1995. Pp. 173–196. (in German).

(Monographs)

Freud S. *Vvedeniye v psikhoanaliz: lektsii* [Introduction to psychoanalysis: lectures], Saint-Petersburg, 2009. (In Russian).

Jaffé A. *Aufsätze zur Psychologie C.G. Jungs*. Einsiedeln, 1982. (in German).

Neumann M. *Thomas Mann. Romane*. Berlin, 2001. (in German).

Zherebin A.I. *Vertikal'naya liniya. Venskiy modern v smyslovom prostranstve russkoy kul'tury* [The Vertical Line: The Viennese Modern in the Semantic Space of Russian Culture]. Saint-Petersburg, 2011. (In Russian).

Сведения об авторе:

Беляков Дмитрий Александрович, кандидат филологических наук, Московский государственный лингвистический университет, переводческий факультет, старший преподаватель кафедры отечественной и зарубежной литературы. – Научные интересы: немецкая литература XVIII–XX вв., творчество Томаса Манна.
E-mail: d_belyakov@bk.ru

Belyakov Dmitry A., Ph.D. in Philology, Moscow State Linguistic University, Faculty of Translation and Interpreting, Senior Lecturer at Department of Russian and World Literature. Research areas: German Literature of the 18-20th Centuries, Thomas Mann Studies.

E-mail: d_belyakov@bk.ru

**СОЦИОКУЛЬТУРНЫЙ И БИОГРАФИЧЕСКИЙ КОНТЕКСТЫ
КАК НЕОБХОДИМЫЕ ФАКТОРЫ ИНТЕРПРЕТАЦИИ
ТЕКСТА (НА ПРИМЕРЕ ПОЭЗИИ РОЗЫ АУСЛЕНДЕР)**

Г.В. Синило

Белорусский государственный университет, Минск

Аннотация: В статье на примере выдающейся немецкоязычной поэтессы Розы Ауслендер (1901–1988) показано, как знание социокультурного контекста и биографического «кода» является ключом к пониманию особенностей поэтики, индивидуального стиля автора, а также необходимым дополнением к методу целостной интерпретации художественного текста. Творчество Р. Ауслендер порождено поликультурной ситуацией Буковины и генетически связано с различными культурами. Духовный и реально-исторический ландшафт, сформировавший личность поэтессы и определивший хронотоп ее поэзии — это ландшафт Черновиц, города, в котором вели плодотворный диалог различные культуры и который сама поэтесса называла «городом, где побратались четыре языка», прежде всего немецкий, румынский, украинский, идиш. Социокультурная ситуация в Буковине, ставшей после раздела Речи Посполитой составной частью Австрии, привела к тому, что языком творчества многих поэтов — уроженцев Черновиц и евреев по происхождению стал немецкий (самые известные из них — П. Целан и Р. Ауслендер). Утверждается, что поэтические тексты Р. Ауслендер не вполне открываются читателю вне контекста диалога немецко-австрийской и еврейской культур, вне знания специфики хасидской традиции, равно как и традиции поэзии Ф. Гёльдерлина и Г. Тракля, вне библейского контекста, а также вне контекста трагических событий Холокоста, во многом определивших судьбу поэтессы.

Ключевые слова: немецкоязычная поэзия XX в., поэзия Розы Ауслендер, австрийская культура, немецкая культура, еврейская культура, хасидизм, Библия, социокультурный контекст, биографический «код», целостная интерпретация художественного текста.

**SOCIO-CULTURAL AND BIOGRAPHICAL CONTEXTS
AS NECESSARY FACTORS FOR TEXT INTERPRETATION
(USING ROSE AUSLÄNDER'S POETRY AS AN EXAMPLE)**

Abstract: We demonstrate how the knowledge of socio-cultural contexts and biographical "code" can be key to understanding peculiarities of poetic methods and individual style of an author as well as how it can serve as a necessary addition to the method of holistic

interpretation of a text. We use Rose Ausländer, an outstanding German-speaking poetess, as an example in this paper. Ausländer's work was born out of the multicultural situation in Bukovina and it is genetically connected to various cultures. Spiritual and true historical landscape that formed the poetess' personality and determined the chronotope of her poetry is the landscape of Chernowitz (Chernovtsy), a town where diverse cultures were engaged in a fruitful dialogue and which the poetess called "a town where four languages made it a brotherhood" — primarily German, Romanian, Ukrainian and Yiddish. The socio-cultural situation in Bukovina, which became an integral part of Austria after the partition of the Polish-Lithuanian Commonwealth, led to the fact that the language of many poets — Chernovtsy natives of Jewish origins — was German (most famous of them were P. Celan and R. Ausländer). We argue that poetical texts of R. Ausländer do not fully reveal themselves to a reader without the context of the dialogue between German-Austrian and Jewish cultures, without the knowledge of the specifics of Hasidic tradition as well as traditions of the poetry of F. Hölderlin and G. Trakl, without the biblical context and without the context of tragic events of the Holocaust which largely determined the fate of the poetess.

Key words: *German-speaking poetry of the XXth c., poetry of Rose Ausländer, Austrian culture, German culture, Jewish culture, Hasidism, the Bible, socio-cultural context, biographical "code", holistic interpretation of a text.*

Как известно, в первой половине XX в. на основе достижений русских «формалистов», утвердивших понимание поэзии прежде всего как «искусства слова» и необходимость соответствующей ее интерпретации, возникает новая литературоведческая школа в нескольких вариантах: швейцарско-немецкая школа «Интерпретации произведения» (*Werkinterpretation*), англо-американская школа «Новой критики» (*The New Criticism*), французская школа «Толкования текста» (*Explication de texte*) и др. Представители этих школ противостояли сугубо историческим, социологическим и философским интерпретациям литературного произведения, полагая, что оно представляет собой органическое единство внешнего и внутреннего, целостный космос, что оно все содержит в себе и достойно интерпретации само по себе. «Отцом» «Новой критики» называют И. А. Ричардса, который считал идеальными чтение и интерпретацию произведения без каких-либо знаний о времени и условиях его создания и даже без знания имени автора (работа «Принципы литературной критики» — *Principles of Literary Criticism*, 1925). Как известно, он раздавал своим студентам неизвестные им произведения без названий и имен авторов, а затем из их толкований устанавливал, насколько по-разному разные читатели понимают один и тот же текст. Из этого И. А. Ричардс сделал вывод, что литературное произведение творится тогда, когда оно воспри-

нимается читателем (см.: [Richards 1929]). Отсюда следует возможность абсолютно субъективного толкования текста. Однако ныне и сторонники «Новой критики» не отрицают полностью историко-биографического подхода, важности для правильного понимания произведения истории его создания, знания социокультурного контекста. Так, один из крупнейших представителей школы *Werkinterpretation* Е. Штайгер утверждает: «Чем лучше я знаю время, к которому принадлежит литературное произведение, тем меньше вероятность, что я впаду в заблуждение» [Staiger 1963, 135]. Цель данного исследования — показать важность и необходимость знания социокультурного контекста и биографического «кода» для адекватной интерпретации произведения на примере поэзии Р. Ауслендер.

Поэзия выдающейся австрийско-еврейской (немецкоязычной) поэтессы Розы Ауслендер (Rose Ausländer, 1901–1988), как и творчество близких ей по духу и поэтике еврейских немецкоязычных поэтов Нелли Закс и Пауля Целана, представляет собой выдающийся феномен литературы XX в., связанный с обновлением поэтического мышления и самого немецкого языка, что признано большинством немецких и австрийских литературоведов. Так, Р. Шнелль в «Истории немецкоязычной литературы с 1945 года» пишет о П. Целане и Р. Ауслендер: «Они внесли в развитие немецкого языка XX в. вклад, не сравнимый ни с чем. Трагедия и исторический парадокс заключаются в том, что они, родившиеся далеко за пределами Германии, пережившие ужасы войны, чудом спасшиеся, стали элитой немецкой культуры, творцами европейского гуманизма» [Schnell 1993, 23]. Действительно, величайшим парадоксом является то, что эти «аутсайдеры» с точки зрения национальности и географии выразили с наибольшей полнотой суть немецкого слова, став в один ряд с Гёте, Гёльдерлином, Гейне, Гофмансталем, Траклем, Рильке.

Специфика модели мира, предстающей в лирике Р. Ауслендер, и своеобразие ее поэтического языка обусловлены самим местом рождения поэтессы и формирования ее личности: это Черновицы (нем. *Chernowitz*; в советской «редакции» — *Черновцы*) — исторический центр Буковины, где волею судеб переплелись различные культуры. Этот же необычный город сформировал и П. Целана. В одной из автобиографических заметок Р. Ауслендер так ответила на собственный вопрос: «Почему я пишу?»: «Возможно, потому что я пришла в этот мир в Черновицах, потому что в Черновицах этот мир пришел ко мне. Это была особая местность, особые сказки и мифы, которые носились в воздухе и которые мы вдыхали с воздухом. Четырехязычные Черновицы были музыкальным городом, городом, приютившим многочисленных художников, поэтов, любителей искусства, литературы

и философии» (цит. по: [Hainz]). Здесь 11 мая 1901 г. в еврейской семье Шерцер родилась дочь Розалия, которой волею судеб суждено было превратиться в Розу Ауслендер. Сам ее псевдоним — *Ausländer* (точнее, фамилия мужа, принятая ею после развода как особо осмысленный поэтический псевдоним), который можно перевести как «чужестранец», «иностранец», вполне подтверждает, что она ощущала себя чужестранкой везде, даже в родных Черновицах, и что подлинную родину она обрела лишь в поэтическом слове. Не случайно в одном из своих стихотворений она напишет: *Mein Vaterland ist tot / sie haben es begraben im Feuer / Ich lebe in meinem Mutterland / Wort* [Ausländer 1982, 33] («Мое отечество умерло / они погребли его в огне / я живу на моей родине [в моей материнской стране] / слове»). Но парадокс заключается в том, что «родины-словом» стало для нее изначально чужое для евреев немецкое слово.

Friedliche Hügellstadt / von Buchenwäldern umschlossen... [Ausländer 1982, 31] («Мирный город на холмах / буковыми лесами укрытый...»). «Буковый лес» по-немецки звучит как *Бухенвальд* — мирное и прекрасное слово, обретшее страшный смысл (одна студентка так и перевела строки Розы Ауслендер: «...Бухенвальдами окруженный»). И хотя концлагерь Бухенвальд находился совсем в другом месте, с ним также был связан прекрасный буковый лес. И Буковина получила свое название от многочисленных буковых лесов, обернувшихся для евреев в годы Второй мировой войны Бухенвальдами. В Буковине, на территории между Восточными Карпатами и Верхним Днестром, евреи поселились еще в XIV в. — тогда же, когда они в результате гонений времен «черной смерти» в Западной Европе двинулись в Восточную Европу и поселились также в Польше, Беларуси и Литве. Тогда Буковина была частью Молдавского княжества, находившегося под властью Османской империи. В 1775 г. Буковина вошла в состав Австрийской империи, точнее — в состав округа Галиция. В результате, с одной стороны, началась борьба за «освобождение» Буковины от «засилья» евреев, их изгнание из Черновиц, с другой — онемечивание евреев, введение обязательного обучения на немецком языке. Так немецкий язык постепенно стал родным для многих образованных евреев Буковины, вытесняя идиш. В 1867 г. Австрия была преобразована в двуединую монархию — Австро-Венгрию. В связи с этим были отменены все антиеврейские ограничения, евреи получили полные гражданские права. Австрийские власти положительно смотрели на возвращение евреев в Черновицы, видя в них, особенно в немецкоязычной интеллигенции, проводников влияния немецкой и австрийской культур. По переписи 1910 г. в городе проживали 28 013 евреев (32,8% населения). В 1910 г. они получили равное с другими этнически-

ми группами представительство в ландтаге. Это было так называемое «буковинское равновесие» (*bukowiner Ausgleich*) — в соответствии с австрийским экспериментом этнического уравнивания. Либеральные депутаты от различных этнических групп (румыны, украинцы, евреи, немцы) сотрудничали, объединившись в «союз вольнодумцев». Терпимость проявлялась и в области религиозной, в общении христиан и евреев. Здесь был достигнут известный компромисс и внутри иудаизма — между реформистами и различными направлениями ортодоксального иудаизма — раббанитами и хасидами. Среди евреев Черновиц было много последователей Ружинско-Садагорской хасидской династии (сейчас Садагора — часть Черновиц). Мистика хасидизма, атмосфера чуда, окружавшая садагорских цадиков, оказала значительное влияние на формирование поэтического мира Р. Ауслендер и многократно отозвалась в ее стихах.

Таким образом, несколько идиллическое восприятие Черновиц в поэзии Р. Ауслендер как «мирного» города, в котором «четыре языка понимают друг друга» (*vier Sprachen / verständigen sich* [Ausländer 1982, 31]), имеет под собой определенные реальные основания (четыре языка — немецкий, румынский, украинский, идиш). Из четырех языков поэтесса не случайно выбрала как язык творчества немецкий (точнее, как она полагала, сам этот язык выбрал ее). Немецкий литературовед Ю. Зерке отмечает: «Это был родной язык большей части населения Черновиц. Третья часть этого населения была еврейской» [Serke 1992, 140]. Здесь родились известные немецко-еврейские поэты А. Маргуль-Шпербер, И. Вайсглас, З. Меербаум-Айзингер, А. Киттнер и др. Однако самыми яркими именами, прославившими Черновицы, стали имена П. Целана и Р. Ауслендер. Немецкий исследователь К. Шлегель пишет: «Это была “маленькая Австро-Венгрия”... В этом городе был велик, говоря словами Шопенгауэра, интерес к размышлениям, а не к размышлениям над интересами. Здесь были: последователи Шопенгауэра, ницшеанцы, марксисты, фрейдисты, спинозисты; они увлекались Гёльдерлином, Рильке, Стефаном Георге, Траклем, Эльзой Ласкер-Шюлер, Томасом Манном, Гессе, Готфридом Бенном, Бертольдом Брехтом... <...> Исчезнувший город, исчезнувший мир» [Шлегель 2000, 74]. Таким — реальным и в то же время призрачным, в определении Р. Ауслендер — «городом мечтателей и почитателей» (*eine Stadt von Schwärmern und Anhängern*) (цит. по: [Serke 1992, 140]) — этот город предстанет в ее поэзии — как символ братства народов, «четырёхязыко побратавшихся песен» (*viersprachig verbrüdernde Lieder*) и одновременно как символ крушения утопии.

В 1920-е гг. Р. Ауслендер вместе с мужем уезжает на поиски заработка и счастья в США, делает там успешную карьеру журналистки и одновременно

пробует себя в поэзии. Однако в 30-е гг. она возвращается в Черновицы, чтобы ухаживать за тяжело больной матерью. В этот трудный период своей жизни поэтесса познакомилась с Альфредом Маргуль-Шпербером (1898–1967), который редактировал журнал «Czernowitzer Morgenblatt» («Черновицкий утренний листок») и в свое время открыл талант П. Целана. Именно он впервые опубликовал в своем журнале стихи Р. Ауслендер и назвал ее «черной Сапфо восточного ландшафта», «мыслящим сердцем, которое поет» (*ein denkendes Herz, das singt* (цит. по: [Ausländer 1992, 3]). С его помощью в Черновицах в 1939 г. вышел первый сборник поэтессы — «Радуга» (*Der Regenbogen*). А. Маргуль-Шпербер провидчески определил поэзию Р. Ауслендер как «духовный ландшафт внутри нее самой» (*eine geistliche Landschaft in ihr* [Ausländer 1992, 3]).

В июне 1940 г. Черновицы, как и вся Буковина, были присоединены к Советскому Союзу. Советские власти прекратили деятельность большинства еврейских общественных и культурных учреждений, тысячи евреев (особенно предпринимателей и интеллигентов) были арестованы и высланы в Сибирь. Многие были мобилизованы в ряды Красной армии, которая уже 30 июня 1941 г. оставила Черновицы. Еврейское население города в это время составляло более 50 тыс. человек (оно увеличилось за счет беженцев, прибывавших в город). Еще до прихода фашистов в Черновицах начались еврейские погромы, что стало для поэтессы началом крушения ее мира. 6 июля 1941 г. румынские и немецкие войска заняли город. Уже 8 июля были расстреляны примерно 6 тысяч евреев. 11 октября в городе было создано гетто, в котором оказалось 45 тысяч человек. Евреев использовали на тяжелых принудительных работах, затем начались высылки в лагеря и гетто Транснистрии. 12 октября 1941 г., в праздник Суккот (библейский праздник Кущей), по улицам города прошли 6 тысяч высланных, среди которых — большая группа садагорских хасидов во главе с цади́ком Аароном бен Менахемом Нахумом. Они шли, неся перед собой Свитки Торы и танцуют с ними, как и положено в этот праздник (вероятно, эта картина, не раз всплывавшая в памяти Р. Ауслендер, вызвала к жизни ее «Садагорского хасида»).

В это тяжелое время Р. Ауслендер вместе с больной матерью, братом и другими преследуемыми укрывается в подвале черновицкой ткацкой фабрики. Здесь, в атмосфере ужаса и страха, она продолжает писать стихи. Но здесь же происходит еще одно чудо в ее жизни: встреча с П. Целаном — тогда еще П. Анцелом (Анчелем). Его стихи производят на нее огромное впечатление, дают ей новый духовный и творческий импульс. В темном подвале черновицкой фабрики два поэта читают друг другу стихи любимых поэтов

и свои собственные стихи. Так поэзия стала для них спасением и подлинным убежищем. Эти мгновения, когда Р. Ауслендер ощутила в себе как никогда острую потребность писательства, она причислит к самым знаковым событиям своей жизни. В автобиографических заметках она писала: «Мы, обреченные на смерть евреи, невыразимо нуждались в поддержке. И в то время, когда мы ждали смерти, многие из нас жили в словах-мечтах, ставших для нас приютом от боли в отсутствии Родины (*Heimatlosigkeit*). Стихи помогали выжить, были самой жизнью» (цит. по: [Helfrich 1995, 58]).

29 марта 1944 г. Советская армия освободила Черновицы. Из 50 тысяч евреев города только 5 тысяч остались в живых. Уцелевшие стали возвращаться в город, но местное население встречало их враждебно, дома были заняты или разграблены. В 1944–1946 гг. большинство уцелевших черновицких евреев покинули родной город, столь неузнаваемо изменившийся духовно. Это стало шоком для Р. Ауслендер. Она вновь уезжает в Америку, становится гражданкой США, получает там небольшую пенсию. Ей словно бы отказывает немецкая речь, она больше не пишет по-немецки, не может вернуться в свою «родину-слово» (*Mutterland Wort*). После войны Р. Ауслендер долгое время (более десяти лет) пишет по-английски. А затем произошла новая встреча с П. Целаном, уже написавшим свою «Фугу смерти». Это стало для Р. Ауслендер импульсом к новому возвращению в «родину» немецкой речи.

В 1964 г. поэтесса вернулась в Европу — сначала в Вену, а затем, в 1965 г., Германию, в Дюссельдорф, где она нашла себе приют в местной еврейской общине, в доме престарелых имени Н. Закс, в маленькой комнатке, ставшей ее «последним приютом» (*das letzte Daheim*). Наконец-то, после четвертьвекового перерыва, выходит ее сборник на немецком языке, изданный в Вене, — «Слепое лето» (*Blinder Sommer*, 1965). И хотя впоследствии вышли еще четыре сборника, уже в Германии, — «36 праведников» (*36 Gerechte*, 1967; само название непонятно без знания представления еврейской религиозной традиции о 36 скрытых праведниках, которые в каждом поколении спасают все грешное человечество), «Инвентарь» (*Inventar*, 1972), «Без визы» (*Ohne Visum*, 1974), «Другие знаки» (*Andere Zeichen*, 1975) — имя поэтессы все еще оставалось неизвестным широкой читающей публике. Такая ситуация продолжалась до тех пор, пока в 1975 г. с Р. Ауслендер не встретился Хельмут Браун, искавший новых авторов для своего издательства. Он был потрясен стихами поэтессы, которая в свои семьдесят четыре года сохраняла невероятную творческую мощь. Эта мощь была возмещением ее все возрастающей физической слабости: слабели руки, она уже не могла самостоятельно записывать свои стихи, но продолжала сочинять их. Порой ей казалось, что

она беспредельно одинока и всеми покинута, что остались только ее мертвые, которые «молчат глубоко» (*meine Toten schweigen tief* [Ausländer 1987, 51]), что она давно выпала из времени и играет словами, как неразумное дитя (...und spiele / mit Worten / wie ein / törichtes Kind [Ausländer 1987, 30]). Однако эта «игра» оказалась полностью оправданной и исполненной высочайшего смысла. Х. Браун издал полное собрание стихотворений Р. Ауслендер в семи томах (1976–1988) и написал ее первую биографию. За год до смерти поэтесса успела получить самую высокую награду ФРГ — орден Большой крест «За заслуги». Ее поэзия отмечена несколькими престижными литературными премиями, в том числе премией Баварской Академии изящных искусств, премией имени А. Дросте-Хюльсхоф (1967), имени А. Грифиуса (1977) и некоторыми другими. Нелегкая земная жизнь Р. Ауслендер завершилась 3 декабря 1988 г., но продолжается ее жизнь в «родине-слове», которое продолжает покорять сердца читателей своей новизной, мощью, лапидарностью и одновременно многомерностью смыслов.

Художественный мир Р. Ауслендер, будучи универсальным по выраженным в нем гуманистическим ценностям, не открывается исследователю и читателю (даже на уровне простых смыслов, тем более — символики) без знания принадлежности поэтессы еврейской культуре, вне контекста более чем трехтысячелетней судьбы еврейского народа. В одном из стихотворений поэтесса написала: *Ich / Mosesochter / wandle durch die Wüste / Ein Lied / Ich hör / Sand und Steine weinen / Hungersnot* [Ausländer 1987, 71] («Я / Моисея дочь / бреду через пустыню / Песня / Я слышу / Песок и камни плачут / Голод»). Однако чем отчетливее Р. Ауслендер осознавала свою причастность судьбе своего народа, тем острее же ощущалась ею привязанность к немецкому слову. Парадокс заключается именно в том, что Р. Ауслендер нужно было родиться еврейкой, чтобы по-новому ощутить силу немецкого слова и по-новому выразить себя в нем (нечто подобное произошло и с П. Целаном). Наиболее релевантной для поэтессы оказывается поэтическая традиция Ф. Гёльдерлина. В послевоенном творчестве она напрочь отказывается от урегулированной силлаботоники, от рифмы, предпочитая свободные ритмы (*freie Rhythmen*), как еще в XVIII в. называли верлибр немецкие поэты, первыми открывшие его в европейской поэзии. По поводу кардинального изменения формы своей поэзии она заметила: «То, что окружало нас, не имело рифм... столько пережито ужаса... что рифмы развалились, слова-цветы завяли. Эпитеты сделались подозрительными в механизированном мире».

Зрелая лирика Р. Ауслендер представляет собой, как и поэзия Гёльдерлина (особенно его поздние гимны), свободный поток ассоциаций, а потому

взломан конвенциональный синтаксис, текст насыщен «крамольными» свернутыми конструкциями, допускающими пропуски глагольных связок, артиклей, предлогов, обильно включающими словотворчество. Начало подобной манере положил еще Ф. Клопшток, но именно у Гёльдерлина она доведена до совершенства, а вслед за ним — у Г. Тракля, Н. Закс, П. Целана, И. Бобровского, под пером которых возникает ландшафт духа, исторической памяти, самой культуры, в который вписаны судьбы отдельных людей и целых народов. У Р. Ауслендер это в наибольшей степени ландшафт внутреннего «я», вбирающего в себя ландшафт скитаний и судьбы еврейского народа и ландшафт мировой судьбы. В то же время это предельно конкретный и очень пластичный ландшафт Буковины, и в этой пластичности Р. Ауслендер особенно близка И. Бобровскому с его ландшафтом Сарматии, с его попыткой сохранить голоса ушедших — уничтоженных некогда тевтонцами пруссов, истреблявшихся нацистами евреев и цыган. Ландшафт Буковины высвечивается в поэзии Р. Ауслендер мгновенными вспышками памяти, мгновенными «мазками» коротких строк, создающих непрерывную цепь ассоциаций, так что правомерно отступают знаки препинания.

Чувство невозвратимой утраты, щемящей любви к исчезнувшему миру, ставшему пеплом, ушедшему в небытие и приобщившемуся одновременно к подлинному бытию, инобытию (*Jenseits*), определяет тональность знаменитого сборника Р. Ауслендер «Слепое лето». «Слепое лето» — несомненно, страшное лето 1941 г. Тема Холокоста в поэзии Р. Ауслендер звучит в контексте не только судьбы еврейского народа, но и мировой судьбы; в ней теснейшим образом переплетаются национальные и общечеловеческие экзистенциальные мотивы. «Бесконечное солнечное затмение» становится определением мира, живущего во мраке ненависти, отвергнувшего любовь. Время словно остановилось, став «слепым летом» (*Blindersommer*), а еще — «пепельным летом» (*Ashensommer*) в одноименном стихотворении:

Die Rosen schmecken ranzig-rot
es ist ein saurer Sommer in der Welt

Die Beeren füllen sich mit Tinte
und auf der Lammhaut ruht das Pergament

Das Himbeerfeuer ist erloschen
es ist ein Aschensommer in der Welt

Die Menschen gehen mit gesenkten Lidern
am rostigen Rosenufer auf und ab

Sie warten auf die Post der weissen Taube
aus einem fremden Sommer in der Welt

Die Brücke aus pedantischen Metallen
darf nur betreten wer den Marsch-Schritt hat

Die Schwalbe findet nicht nach Süden
es ist ein blinder Sommer in der Welt [Ausländer 1978, 35]

(Розы вкуса прогоркло-красного / это кисло-соленое лето в мире / Ягоды наполняются чернилами / и на ягнячьей коже покоится пергамент / Малиновый огонь [огонь малинового куста] погас / это пепельное лето в мире / Люди идут с опущенными веками / по заржавленному берегу роз вверх и вниз / Они ожидают почты от белой голубки / из чуждого лета в мире / На мост из педантичного металла / может ступить только тот, кто держит маршевый шаг / Ласточка путь не находит на юг / это слепое лето в мире)

Перед нами герметичный текст, не открывающий вполне смыслы вне социокультурного и библейского контекстов, а также вне контекста еврейской и христианской мистики (Р. Ауслендер, как Н. Закс и П. Целан, была чужда любой ортодоксии и живо ощущала единство иудейско-христианской культуры). Ключевыми образами-символами этого стихотворения являются роза, огонь, пепел, голубка, «малиновый огонь», пергамент, «педантичный металл», ласточка. Нельзя не заметить, что поэтесса, обыгрывая семантику принятого ею имени, опирается на древнюю мистическую традицию, и еврейскую, и христианскую. Роза — символ мистической Тайны — важна для обеих традиций. Как Роза о тринадцати лепестках (тринадцати принципах веры) предстает Сам Всевышний в каббалистической и опирающейся на нее хасидской традиции, — образ, несомненно, связанный с аллегорическим и мистическим толкованиями Песни Песней. Роза Шарона (Роза Саронская), упоминаемая в Песни Песней, прочитывается в еврейской аллегорической интерпретации также как символ Общины Израила (Кнессет Йисраэль), заключившей Союз любви и верности с Богом, в мистической традиции — как символ человеческой души и Шехины (букв. с иврита «пребывание», «присутствие»; слово женского рода) — имманентности Бога

миру, Его пребывания в мире, «обитания» в среде Своего народа. Роза в христианской мистике символизирует Деву Марию (Sancta Rosa), но в равной степени и рожденного ею Иисуса Христа, идущего на добровольную смерть в багрянице, которую затем срывают с Него; роза символизирует страдания Иисуса, Его кровь, пролитую во имя Спасения человечества.

Оба эти сакральных ряда сливаются в символике Р. Ауслендер. Поэтесса напоминает, что и Сам Иисус — в христианской традиции воплощенное Слово Божье — плоть от плоти и дух от духа еврейского народа, вновь истекающего кровью, уничтожаемого. Алая роза, роняющая лепестки, как капли крови, выступает как символ страданий и обреченности смерти; ее цвет сливается с цветом крови и становится этой кровью. Розами цвета и вкуса крови (прогоркло-красными, кисло-солеными) становятся люди, обреченные на смерть, кровь которых розами вытекает из ран, превращается в пепел (это переключается с образом П. Целана, который пишет о наполненных человеческой «царской кровью» (mit deinem / Königsblüt, Mensch) «чашах большой Розы-Гетто»: ...alle / Kelche der grossen / Ghetto-Rose [Celan 2008, 166]). Всю боль своего народа принимает в себя и изливает в своих стихах еще одна Роза — сама поэтесса.

Символика Розы, символика крови и страданий, святой невинной жертвы, заданная в первом двустишии, перетекает в символику священного Слова: чернилами ягод из спелой малины (ежевики) испещряется пергамент и рождается Свиток Торы (его действительно переписывают чернилами органического происхождения на пергаменте из ягнячьей кожи), Слово Божье, вся суть которого противостоит смерти, насилию, крови. Так закономерно подготавливается появление образа «малинового огня [костра]» — Неопалимой Купины. В оригинале Книги Исхода под объатым пламенем и не сгорающим Кустом, в котором Моисею открывается Всевышний (см. Исх 3), имеется в виду, скорее всего, разновидность дикой ежевики или малины; отсюда классический латинский перевод Иеронима Блаженного в Вулгате — *Rubus Sanctus* 'святая малина'. Именно этот образ «Святой Малины» (Неопалимой Купины) обыгрывает Р. Ауслендер. Ее угасание, превращение в пепел символизирует гибель народа Божьего и духовности вообще, образа Божьего в душе человека, Самого Бога (как известно, издревле именно так еврейскими комментаторами прочитывался образ Неопалимой Купины). Следует напомнить, что в христианской традиции Неопалимая Купина символизирует Деву Марию и Иисуса, Непорочное зачатие, Святое семейство и изображается часто как куст белых роз, объятый пламенем, из которого поднимаются фигуры Богоматери и Младенца. Согласно Р. Ауслендер,

гибель Неопалимой Купины — это растворение мира Божьего в хаосе энтропии, и виновата в этом духовная слепота человеческая.

Обреченные на гибель идут с опущенными веками «по заржавленному берегу роз» (заржавленному от ржавой колючей проволоки или цвета спекшейся крови?). Их движение вверх и вниз, возможно, символизирует падение убитых в страшные ямы, наполненные кровью — убиенными розами, и восхождение их душ к Богу. Обреченные напрасно ждут «почты белой голубки» — вести о спасении (аллюзия на образ голубки, принесшей с листком оливы в клюве радостную весть о близком спасении Ною и всему послепопному человечеству и понимаемой еврейской и христианской традициями как символ Духа Святого; здесь также аллюзия на символику голубки в Псалмах и Песни Песней). «Педантичный металл» и «маршевый шаг» вводят тему убийц, ритм нацистских колонн, враждебный живой жизни, всему, что воплощено в Розе. Но ласточка не находит путь на юг, и все тонет в пепельно-слепом лете. Финальные строки звучат как указание на страшный холод небытия и смерти, сковавший все живое, как символ тупика, в котором оказалась человечество.

Тем не менее воспринимать стихотворение *Ashensommer* необходимо в контексте всего творчества Р. Ауслендер, где роза сохраняет свои коннотации древнего символа любви, противостоящей смерти, любви, которая «сильнее смерти» (Песн 8:6). В самом своем имени Р. Ауслендер видит собственное предназначение — нести память, утверждать жизнь, созидать ее в слове вопреки страданиям и ужасу: *Ich Überlebende / des Grauens / schreibe aus Worten / Leben* [Ausländer 1987, 33] («Я выжившая / среди ужаса / пишу из слов / жизнь»).

Таким образом, на примере анализа стихотворения Р. Ауслендер, как и ее поэзии в целом, можно убедиться в значимости знания социокультурного контекста и судьбы поэтессы для максимально адекватной интерпретации ее текстов. Кроме того, для этого необходимо хорошее знание Библии, еврейской и христианской мистики, мистики хасидизма, еврейской истории и культуры, а также контекста немецкой поэзии, прежде всего творчества Ф. Гёльдерлина, Г. Тракля, Э. Ласкер-Шюлер, Н. Закс, П. Целана.

Литература

- Шлегель К. Прогулки в Ялте и другие: пер. с нем. М., 2000.
 Ausländer R. *Aschensommer: Ausgewählte Gedichte*. München, 1978.
 Ausländer R. *Ich spiele noch: Gedichte*. Frankfurt a. M., 1987.

- Ausländer R. *Im Atemhaus wohnen: Gedichte*. Frankfurt a. M., 1992.
 Ausländer R. *Mutterland: Einverständnis; Gedichte*. Frankfurt a. M., 1982.
 Celan P. *Gedichte; Prosa; Briefe = Целан П. Стихотворения; Проза; Письма / под общ. ред. М. Белорусца*. М., 2008.
 Hainz M. *Rose Ausländer*. URL: http://www.de.geocities.com/martinhainz/Rose_Auslaender (дата обращения: 12.11.2018).
 Helfrich C. «Es ist ein Aschensommer in der Welt»: *Rose Ausländer: Biographie*. Beltz, 1995.
 Richards I. A. *Practical Criticism*. N. Y., 1929.
 Serke J. *Rose Ausländer: Ein Porträt // Ausländer R. Im Atemhaus wohnen: Gedichte*. Frankfurt a. M., 1992. S. 137–148.
 Schnell R. *Geschichte der deutschsprachigen Literatur seit 1945*. Stuttgart, 1993.
 Staiger E. *The Critical Moment: Essays on the Nature of Literature*. London, 1963.

References (Literary Texts)

- Ausländer R. *Aschensommer: Ausgewählte Gedichte* [An Ashy Summer: Selected Poems]. Munich, 1978. (In German).
 Ausländer R. *Ich spiele noch: Gedichte* [I'm still playing: Poems]. Frankfurt a. M., 1987. (In German).
 Ausländer R. *Im Atemhaus wohnen: Gedichte* [Live in the House of Breath: Poems]. Frankfurt a. M., 1992. (In German).
 Ausländer R. *Mutterland: Einverständnis: Gedichte* [Maternal Country: Consent]. Frankfurt a. M., 1982. (In German).
 Celan P. *Gedichte; Prosa; Briefe = Celan P. Stikhotvoreniya; Prosa; Pis'ma* [Poems; Prose; Letters]. Ed. by M. Beloruset. Moscow, 2008. (In German and Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

- Hainz M. *Rose Ausländer*. Available at: http://www.de.geocities.com/martinhainz/Rose_Auslaender (accessed 12.11.2018). (In German).
 Serke J. *Rose Ausländer: Ein Porträt* [Rose Ausländer: A Portrait]. In: Ausländer R. *Im Atemhaus wohnen: Gedichte* [Live in the House of Breath: Poems]. Frankfurt a. M., 1992. Pp. 137–148. (In German).

(Monographs)

- Helfrich C. „*Es ist ein Aschensommer in der Welt*“: *Rose Ausländer: Biographie* [„This is an Ashy Summer in the World“: Rose Ausländer: Biography]. Beltz, 1995. (In German).
 Richards I. A. *Practical Criticism*. New York, 1929.

Schlegel K. *Progulki v Yalte i drugiye* [Walking in Yalta and Others]. Transl. from Germ. Moscow, 2000. (In Russian).

Schnell R. *Geschichte der deutschsprachigen Literatur seit 1945* [History of German-speaking Literature since 1945]. Stuttgart, 1993. (In German).

Staiger E. *The Critical Moment: Essays on the Nature of Literature*. London, 1963.

Сведения об авторе:

Синило Галина Вениаминовна, кандидат филологических наук, доцент, профессор кафедры культурологии факультета социокультурных коммуникаций, доцент кафедры зарубежной литературы филологического факультета Белорусского государственного университета (Беларусь, Минск). – Научные интересы: германистика (немецкая поэзия XVII–XX вв.), библеистика, гебраистика.

E-mail: sinilo@mail.ru

Sinilo Galina V., PhD (Philology), Professor at Department of Cultural Studies at the Faculty of Social and Cultural Communication, Associate Professor at the Department of Foreign Literature at the Faculty of Philology at Belarusian State University (Belarus, Minsk). Area of interest: German Studies (German Poetry of 17–20 c.), Biblical Studies, Hebraistic.

E-mail: sinilo@mail.ru

ПОВЕСТВОВАНИЕ КАК «ИСКУССТВО ФУГИ»: МУЗЫКАЛЬНО-ЛИТЕРАТУРНЫЙ ТРАНСФЕР В ПРОЗЕ ТОМАСА БЕРНХАРДА

В.В. Котелевская

Южный Федеральный университет, Ростов-на-Дону

Аннотация. Исследуется квазимузыкальная проза Томаса Бернхарда (1931–1989), подражающая полифоническому письму И. С. Баха. Интермедиаальный трансфер рассматривается в нескольких аспектах: как выражение шопенгауэровской иерархии органов чувств, в которой слуху отводится первое место; отображение, с одной стороны, стиля мышления Бернхарда, тяготеющего к «волишебству теоретического» (*der Zauber des Theoretischen*) и жестовой риторизации дискурса, с другой стороны, тенденций модернистской прозы – редукции мимесиса, бегства в «абсолютную музыку» (К. Дальхауз), метаизации. Перенос приемов фуги в поэтику связывается с риторическим схематизмом баховской фуги, отличающейся «строгостью моноидеи» (Ю. Холопов). В культурно-историческом аспекте подражание фуге трактуется как ностальгия по барочному божественному «кругу», при этом возврат к теме обусловлен у Бернхарда не столько «вечной гармонией» (Гете), сколько фрейдовским «принуждением к повторению» травмирующей ситуации и «влечением к смерти».

Ключевые слова: музыка барокко, полифония, фуга, интермедиаальность, модернизм, метапроза, И.С. Бах, Т. Бернхард.

NARRATIVE AS “ART OF FUGURE”: MUSIC-LITERATURE TRANSFER IN THE PROSE OF THOMAS BERNHARD

Abstract. The paper examines the quasi-musical prose of Thomas Bernhard, that imitate the polyphonic writing of J.S. Bach. Intermedial transfer is considered in some aspects: as an representation of the Schopenhauer hierarchy of sense organs, in which hearing is coming to the fore; display, on the one hand, of Bernhard’s thinking style, which leads to “the theoretical magic” (*der Zauber des Theoretischen*) and gestural rhetorization of discourse, on the other hand, the trends of modernist prose such as reduction of mimesis, flight to “absolute music” (C. Dahlhaus), metaization. The transfer of the fugue technique to poetics correlates with the rhetorical schematism of the Bach fugue, which is characterised by the “rigidity of the monoidea” (Yu. Kholopov). In the cultural-historical aspect, I interpret the imitation of the fugue as nostalgia for the baroque divine “circle”, while