

БЕЛОРУССКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

---

ЛАУРЕАТЫ  
НОБЕЛЕВСКОЙ ПРЕМИИ  
ПО ЛИТЕРАТУРЕ

---

МИНСК  
БГУ  
2020

УДК 82:06.05Нобель(081) + 821(100)09(092)(081)

ББК 83.3д.п7

Л28

А в т о р ы :

**Е. В. Андрианова, Е. А. Борисеева, А. М. Бутырчик,  
Е. С. Гинак, О. Ч. Гронская, Е. А. Леонова,  
С. В. Логиш, Н. С. Поваляева, Д. В. Русецкая,  
Г. В. Синоло, Н. М. Шахназарян, М. Ю. Шода**

Под редакцией Н. М. Шахназарян

*Печатается по решению*

*Редакционно-издательского совета*

*Белорусского государственного университета*

Р е ц е н з е н т ы :

кафедра зарубежной литературы Минского государственного  
лингвистического университета (заведующий кафедрой  
кандидат филологических наук, доцент *Ю. В. Стулов*);  
доктор филологических наук, профессор *Т. Е. Комаровская*

**Лауреаты** Нобелевской премии по литературе / Е. В. Андрианова  
Л28 [и др.] ; под ред. Н. М. Шахназарян. — Минск : БГУ, 2020. — 191 с.  
ISBN 978-985-566-971-6.

Приведены научные статьи о лауреатах Нобелевской премии, представляющих мировую литературу на английском, немецком, французском и итальянском языках.

УДК 82:06.05Нобель(081) + 821(100)09(092)(081)

ББК 83.3д.п7

ISBN 978-985-566-971-6

© БГУ, 2020

# ПРЕДИСЛОВИЕ

Творчество писателей — лауреатов Нобелевской премии чрезвычайно разнообразно по степени художественной значимости, масштабности личности автора, включенности в академические издания классической литературы XX—XXI вв. Однако оно едино в отражении исторических реалий, эстетических вкусов, идейных тенденций своего времени и может служить летописью, отражающей характер соотношения «общество — писатель — читатель».

Первыми лауреатами Нобелевской премии стали: в 1901 г. — французский писатель Сюлли Прюдом (1839—1907), 1902 — немецкий автор Теодор Моммзен (1817—1903), 1903 — норвежский писатель Бьернстерне Бьернстон (1832—1910), 1904 — окситанский поэт Фредерик Мистраль (1830—1914) и испанский драматург Хосе Эгегарат-и-Эйсагирре (1832—1916), 1905 — польский романист Генрик Сенкевич (1946—1916), 1906 — итальянский автор Джозуэ Кардуччи (1835—1907) и в 1907 г. — английский писатель Редьярд Киплинг (1865—1936).

В дальнейшем в англоязычной литературе премия была присуждена 31 автору, которые представляли Великобританию (11), США (11), Ирландию (3), ЮАР (2), Канаду (1), Австралию (1), Сент-Люсию (1), Нигерию (1). Немецкоязычную литературу представляли 14 авторов (от Германии — 8, Австрии — 2, Швейцарии — 2, Швеции — 1, Великобритании — 1), в литературе на французском языке были отмечены 15 авторов (из них 1 от Бельгии, 1 от Республики Маврикий), в итальянской — 6, польской — 5.

Состав номинантов за столетие расширился: премии получали писатели национальных литератур, постепенно входивших в мировую литературную традицию и отражавших новые реалии глобального сообщества XX—XXI вв. на языке художественной словесности своих народов (Греция, Израиль, Египет, Турция, Япония, Китай, Беларусь).

За всю историю Нобелевской премии по литературе номинация прерывалась лишь дважды — в связи с двумя мировыми войнами: в 1918 г. и с 1940 по 1943 г.

В 2019 г. премии были удостоены номинанты двух последних лет (по причине смены состава Шведской академии, которая вручает Нобелевскую премию) — польская писательница Ольга Токарчук (2018) и классик австрийской литературы Петер Хандке (2019).

Тревожная атмосфера в мировом сообществе в период 2020 г., обостренная беспрецедентной пандемией, актуализировала особую значимость поэтического творчества титулованной американской поэтессы Луизы Глюк (р. 1943), удостоенной Нобелевской премии по литературе «за безошибочный поэтический голос, который своей строгой красотой делает индивидуальное существование универсальным».

Основатель премии Альфред Нобель (1833—1896) завещал, чтобы награда присуждалась автору «наиболее значительного литературного произведения

идеалистической направленности». На протяжении 120 лет драматические коллизии масштабных исторических перемен, находящих отражение в мировой литературе, оказывали определяющее влияние на решение Шведской академии, формулирующей идеальную сущность творчества писателя в тесном сопряжении с социальными запросами «героя своего времени».

В данной книге собраны научные статьи об избранных писателях — лауреатах Нобелевской премии, представляющих мировую литературу на английском, немецком, французском и итальянском языках.

Тематика материала отражает исследования авторов в рамках уже защищенных или подготовленных к защите диссертаций, монографий, специальных курсов лекций для студентов-филологов.

Авторами статей являются преподаватели кафедры зарубежной литературы филологического факультета БГУ, специализирующиеся в изучении и преподавании этой литературы на базе романо-германского отделения, включающего в себя специальности по английскому, немецкому, французскому, итальянскому языкам и литературам.

В конце издания размещен справочный материал о писателях — лауреатах Нобелевской премии, над которым совместно с авторами монографии работали А. С. Рыдлевская, Е. А. Климович, Ю. Г. Курилов.

# АНГЛОЯЗЫЧНАЯ ЛИТЕРАТУРА

## ИРЛАНДИЯ

||| М. Ю. Шода

### ||| «ВІТАЯ ЛЕСВІЦА»: ТВОРЧАЯ ЭВАЛЮЦЫЯ ||| УІЛЬЯМА БАТЛЕРА ЕЙТСА

Ірландскі англамоўны паэт і драматург Уільям Батлер Ейтс (William Butler Yeats, 1865—1939) атрымаў Нобелеўскую прэмію ў 1923 г. «за натхнёную паэтычную творчасць, якая ў высокамастацкай форме перадае нацыянальны дух» і якую, выбудаваную на аснове міфапаэтычнай вобразнасці, можна акрэсліць як стварэнне паэтычнага сусвету, што паўздзейнічаў на фармаванне мастацкага аблічча ірландскай і сусветнай літаратуры на нацыянальным і наднацыянальным узроўнях на працягу ўсяго ХХ ст.

У кожнай нацыі існуе свой «код вобразнасці» (тэрмін Г. Гачава), які залежыць ад складу мыслення народа, умоў яго жыцця, гісторыі, характару ўзаемаадносін з прыродай, іншымі народамі: «Склад мыслення прадвызначае вобразную карціну свету і накладвае глыбокі адбітак на нацыянальную форму яе існавання» [1, с. 10]. У своеасаблівасці нацыянальнага погляду на рэчаіснасць, выбары ракурсу яе асэнсавання і праяўляецца нацыянальная самабытнасць літаратуры. На фармаванні ірландскай нацыянальнай сутнасці моцна адбіліся каланіяльнае мінулае краіны і яе посткаланіяльная сучаснасць.

Для ірландскай культуры да канца ХІХ ст. было характэрна дыскрэтнае развіццё, абумоўленае доўгім залежным станам існавання. Гэтая сітуацыя тлумачыць тэндэнцыю да спалучэння ў ірландскай літаратуры дэкадэнцкіх матываў, блізкіх сусветнай літаратуры мяжы стагоддзяў, і ідэй культурнага і нацыянальнага адраджэння, якія для большай часткі еўрапейскай літаратуры актуалізаваліся ў эпоху рамантызму на мяжы ХVІІІ—ХІХ стст., у той час як у Ірландыі фармаванне нацыянальнай ідэі ў другой палове ХІХ ст. толькі пачыналася. Творцы, што стаялі ля вытокаў адраджэння, адначасова імкнуліся да сучасных тэндэнцый у развіцці культуры і звярталіся да старажытных крыніц нацыянальнай творчасці, што мусіла аднавіць перапыненую традыцыю, аб'яднаць нацыю і ўтварыць новую нацыянальную і культурную парадыгму.

У культуры Ірландыі канца ХІХ ст. зварот да старажытнай нацыянальнай культуры, міфалогіі і фальклору быў звязаны з пачаткам так званага Ірландскага адраджэння, якое вызначыла развіццё культуры на бліжэйшыя дзесяцігоддзі. Гэльская ліга (*Gaelic League*), заснаваная ў 1893 г., ставіла сваёй задачай адраджэнне ірландскай мовы, а разам з ёй — і нацыянальных ір-

ландскіх традыцый. 1893 год быў адзначаны дзвюма важнымі публікацыямі, якія выклікалі рэзананс: паэт і фалькларыст Дуглас Хайд (у 1938—1945 гг. — першы прэзідэнт Ірландыі) публікуе зборнік «Любоўныя песні Канахта» («Love Songs of Connacht»), а паэт У. Б. Ейтс выдае зборнік фальклорных апавяданняў ва ўласным пераказе пад назвай «Кельцкае сутонне» («The Celtic Twilights»). Гэтая назва потым зробіцца метафарычным азначэннем новай культурнай эпохі ў гісторыі Ірландыі — Ірландскага адраджэння, магутнага выбуху нацыянальнай самасвядомасці, што пацягнуў за сабой плённы перыяд як вывучэння нападзабытай гэльскай мовы, так і развіцця англамоўнай ірландскай літаратуры.

Вылучаючы тыпалагічныя рысы нацыянальных літаратур, варта падкрэсліць, што асноўнай формай існавання нацыянальнай літаратурнай сістэмы даследчыкі называюць нацыянальную мову як акумулятар культурных традыцый, як сродак пераемнасці пакаленняў і захавальнік духоўнай культуры продкаў [2, с. 36]. Звяртаючыся да ірландскай літаратуры, мы сутыкаемся з адной з галоўных і балючых праблем Ірландскага адраджэння — моўным пытаннем. Англійская мова — мова каланізатараў — за доўгі перыяд панавання выцесніла ірландскую з агульнага ўжытку, пазбавіўшы яе галоўных камунікатыўных функцый. Ірландская мова стагоддзямі існавала не як мова ўлады і чыноўніцтва, рэлігіі і культуры, а як мова неадукаванай вёскі. Сітуацыя вяртання да роднай мовы ў Ірландыі была ўскладнена культурнымі, палітычнымі і эканамічнымі аспектамі, у выніку чаго паўстала літаратура, нацыянальны твар якой не залежыць ад мовы. Ірландскае адраджэнне здзяйснялася на мове каланізатараў.

У другой палове XIX ст. у краіне набраў сілу рух «Маладая Ірландыя», які ставіў сабе мэтай адраджэнне нацыянальных традыцый. Яго ідэолагамі былі паэт і публіцыст Томас Дэвіс, паэт Джэймс Кларэнс Мэнган і вядомы гісторык Сэмюэль Фергусан, які імкнуўся сваімі творамі вярнуць ірландскаму народу яго эпас і гераічнае мінулае. Актыўная грамадская дзейнасць адбілася на празмерна палітызаванай творчасці гэтых аўтараў. У. Б. Ейтс, які быў далучаны да дзейнасці «Маладой Ірландыі» дзякуючы Джону О'Ліры, колішняму павадыру феніяў\*, досыць адмоўна ставіўся да таго, што ён называў дэвісізацыяй паэзіі. На яго думку, ірландская літаратурная паэтычная традыцыя была занадта агітацыйнай і дэкламацыйнай, але актыўна займаўся прапагандай ірландскай гісторыі і фальклору.

У. Б. Ейтс прыходзіць да высновы, што неабходна ствараць новы літаратурны стыль, які б гучаў на англійскай мове, але не быў звязаны з ан-

---

\*У 1958 г. Дж. О'Ліры з аднадумцамі заснавалі арганізацыю «Ірландскае рэспубліканскае братэрства», якая дамагалася нацыянальнай незалежнасці Ірландыі і ўтварэння дэмакратычнай рэспублікі. Паўстанне 1867 г., паднятае феніямі, пацярпела паразу, пасля чаго рух прыйшоў у заняпад. Сябры арганізацыі называлі сябе феніямі па аналогіі з персанажамі ірландскага цыкла міфаў, прысвечанага павадыру Фіну мак Кулу (Fionn mac Cumhaill) і яго воінскаму атраду — фіане. Воіны фіаны вялі нападвандроўны, нападразбойны лад жыцця, але у выпадку калі краіне пагражала небяспека, выступалі ў яе абарону.

глійскай паэтычнай традыцыяй. «У Англіі я часта чую, што старыя тэмы паэзіі і прозы ўжо вычарпаныя. Тут, у Ірландыі, нас чакае амаль нескранутая мармуровая глыба, і стоды з'являцца, як толькі мы навучымся валодаць разцом. Наша гісторыя поўная падзей цалкам вартых, каб легчы ў аснову драм, аповеду, песні. І ў гэтых падзеях дзейнічаюць такія персанажы, пра якіх свет будзе слухаць нас і сядзе ля нашых ног, як дзеці, што слухаюць новую казку» [3, с. 20].

Дзяцінства паэта напоўніла яго памяць уражаннямі, з якіх ён пазней будзе чэрпаць вобразы і сюжэты для сваёй творчасці. Апошнім часам у літаратуразнаўчых працах з'яўляецца паняцце «тапаграфія дзяцінства», пад якім разумеецца сітуацыя апрацоўкі аўтарскім уяўленнем і творчай фантазіяй рэальных аб'ектаў або фактаў рэчаіснасці і ўбудаванне іх у аўтарскую мастацкую сістэму. Тапаграфія дзяцінства ірландскага паэта пазней зробіцца часткай мастацка-паэтычнага хранатопу яго ранніх твораў. У. Б. Ейтс правёў дзяцінства на захадзе Ірландыі і потым часта бываў там, сустракаючыся з людзьмі, якіх не закранулі эканамічныя зрухі і тэхнічны прагрэс. Паэт сутыкаўся з такімі фальклорнымі і этнічна самабытнымі пластамі свядомасці, у якіх былі яшчэ жывыя элементы міфалагічнага светаўспрымання. У дзяцінстве ў пачутых легендах ён бачыў доказы існавання звышнатуральнага свету. І пазней, захапіўшыся акультызмам, ацаніў дзіцячыя ўражанні як першы досвед сутыкнення з гэтым светам. У зборніку пад назвай «Міфалогіі» («Mythologies») паэт аб'яднаў свае раннія фальклорныя працы, стылізацыі пад назвай «Гісторыі пра Рудога Ханраана» («Stories of Hanrahan») і некалькі акультных сачыненняў, каб падкрэсліць выяўленае падабенства светаўспрымання філосафаў, што спрабуюць раскрыць сакральныя тайны, і сялян, якія мірна суіснуюць побач з патаемным.

Некаторыя даследчыкі творчасці У. Б. Ейтса, забыўшыся пра гэты факт або не звярнуўшы на яго ўвагі, да таго ж зачараваныя словамі паэта пра патаемную мудрасць, дасягнутую цяжкай працай, урэшце зрабілі з яго самазабыўнага акультыста. У якасці сутнаскага фактару творчага развіцця вылучаліся акультныя штудыі, вывучэнне неаплатонікаў, удзел у масонскай ложы. А доўгае вучнёўства ў носьбітаў ірландскага фальклору і народнай мудрасці расцэньвалася як апавяданне казак і балачкі ў зборніку «Кельцкае сутонне». Але менавіта «Кельцкае сутонне», як ужо згадвалася, стала асацыявалася з Ірландскім адраджэннем як ключавым перыядам для фармавання нацыянальнай самасвядомасці.

З разгалінаванай сістэмы кельцкіх міфаў у кантэксце творчасці У. Б. Ейтса вылучаюцца два: уладскі (галоўны герой, вакол вобраза якога арганізуецца большасць сюжэтных ліній, — Кухулін) і ойсінаўскі (галоўны герой — Фін мак Кул). Трэці міфалагічны цыкл — акты стварэння і дзейнасць умоўнага пантэона, паслядоўнасць падзей якога ў пэўнай ступені адлюстравана ў знакамітай «Кнізе Захопаў Ірландыі» (складзенай і напісанай у XI ст.), не настолькі важны пры даследаванні творчасці У. Б. Ейтса, бо былыя багі Ірландыі, племя багіні

Дану (*Tuatha Dé Danan*), прыйшлі ў творы У. Б. Ейтса не з саг, што фіксавалі праявы міфалагічнай свядомасці, а з пазнейшай фальклорнай традыцыі, якая траваставала архаічныя ўяўленні кельтаў пра касмагонію і тэагонію. У Ірландыі з паганскімі багамі здарыўся ўнікальны выпадак: з прыходам хрысціянства яны не былі гвалтоўна выцеснены і знішчаны, як гэта адбылося, напрыклад, з усходнеславянскім пантэонам, а трывала засталіся ў народнай свядомасці, толькі змянілі статус: зрабіліся сідамі, народам чарадзейных пагоркаў, разнавіднасцю нячыстай сілы без ярка выражанай адмоўнай семантыкі, персанажамі ірландскіх казак і легенд.

Усведамляючы, што пераважная большасць яго чытачоў не знаёмы з ірландскім фальклорам, У. Б. Ейтс суправаджаў свае раннія зборнікі «Ружа» («*The Rose*», 1893) і «Вецер у чароце» («*The Wind Among the Reeds*», 1899) разгорнутымі каментарыямі, кароткім пераказам легенд і іх вольным тлумачэннем. Напрыклад, у каментарыях да кнігі «Вецер у чароце» ён падрабязна тлумачыў слова «сіды». На гэтым вобразе пабудаваны многія вершы, і з ім ў творах Ейтса з'яўляецца адзін з галоўных матываў яго паэзіі — вечны рамантычны канфлікт, супрацьстаянне рэальнага і звышнатуральнага.

Матывы і вобразы кельцкіх міфаў і фальклору зрабіліся ключавымі для большасці тэкстаў з ранніх зборнікаў, свет якіх населены прывідамі і ценямі і якія «да самай вокладкі пранізаныя сімвалізмам» [4, с. 44]. Сур'ёзны імпульс міфатворчасці ірландскага паэта даў менавіта сімвалізм. Яшчэ ў канцы XIX ст., разважаючы пра прыроду сімвалізму як самай значнай з'явы новага мастацтва, У. Б. Ейтс звяртаў увагу на яго тэндэнцыю да міфалагізму як вернага сродку вярнуць паэзіі ўяўленне і ўласнай творчасцю стымуляваў далейшае яго развіццё ў гэтым кірунку.

Нягледзячы на добрае знаёмства з кантынентальнай культурай і, у прыватнасці, з французскім сімвалізмам, У. Б. Ейтс у стварэнні сваёй версіі сімвалізму абапіраўся менавіта на англійскую традыцыю. Прэрафаэлітызм быў для яго не проста мастацкай манерай, а мастацкім светаўспрыманнем, імкненнем супрацьпаставіць будзённаму, звычайнаму свету паэтычную бясконцасць і містычную прыгажосць. У французскім сімвалізме ўзвышаўся абстрактны і адасоблены дух, у англійскім прэрафаэлітызме — творчая праца мастака, у якой непадзельнымі выступаюць эстэтычнае і этычнае. Прэрафаэліты аб'ядноўвалі ідэал прыгажосці з грамадска-сацыяльнай дзейнасцю, дасканаласць знешніх форм — з унутранай гармоніяй. Стварэнне эстэтычнай утопіі прыгажосці і паэзіі было для іх сутнасцю існавання. Як заўважыла Н. В. Цішуніна, французскі сімвалізм складаўся як «спосаб сузірання», англійскі прэрафаэлітызм — як «спосаб існавання» [5, с. 11].

У. Б. Ейтс імкнуўся да сімвалізму, блізкага да містыцызму і магіі, але ў той жа час заснаванага на строгіх сэнсавых асацыяцыях, да выкарыстання вобраза як знака, эмблемы нейкага складанага перажывання. Ён вылучаў эмацыійныя сімвалы, якія з'яўляюцца стыхійна, дзякуючы нечаканым сугуччам і колеравым асацыяцыям, і ўздзейнічаюць на пачуцці, а таксама інтэлектуальныя сімвалы, што ўздзейнічаюць на эмоцыі і ўцягваюць у сферу свайго дзеяння ідэі і розум. «Эмацыійныя сімвалы чытач назірае збоку, бачыць у іх вонкавыя падзеі. Інтэлектуальныя сімвалы далучаюць яго розум да чыстага



інтэлекту, ён духоўна злучаецца з імі» [6, с. 252]. У гэтым аспекце яго разуменне сімвалізму разыходзілася з тэорыяй Стэфана Малармэ, які патрабаваў ад паэзіі ўнушаць, а не ўдакладняць, патрабаваў ствараць сімвалы, якія немагчыма разглядаць простым намаганнем думкі. У. Б. Ейтс сцвярджаў, што галоўныя свае сімвалы не стварае, а «запазычвае» з Вялікай Памяці, якая змяшчае іх і праз іх рэха можа быць выяўлена.

Сімвал апрыёры сугестыўны і нясны, але яго пазнавальна-тлумачальны патэнцыял абумоўлены генетычнай сувяззю з міфам, пра што пісалі самі сімвалісты. «Арганічны ход развіцця ператварае сімвалізм у міфатворчасць... <...> Бо міф — аб'ектыўная праўда пра існае. Міф — гэта найчысцейшая форма азначальнай паэзіі. Платон казаў, што “задача паэта, калі ён хоча быць паэтам, — ствараць міфы» [7, с. 278], — сцвярджаў у артыкуле «Два шляхі сімвалізму» В. І. Іванаў. У. Б. Ейтс і В. І. Іванаў надавалі вялікую ўвагу народнай творчасці і падкрэслівалі прамую сувязь сімвалізму з фальклорам. Некаторыя думкі рускага паэта настолькі перагукаюцца з ідэямі ірландскага, што падаюцца напісанымі адным чалавекам. Так, напрыклад, В. Іванаў выказваўся пра ўзаемадзеянне паэта і фальклорнай традыцыі: «Творчасць паэта — пераважна паэта-сімваліста — можна назваць несвядомым занурэннем у стыхію фальклору. Атавістычна ўспрымае і назапашвае ён у сабе запас жывой даўніны, які афарбоўвае ўсе яго ўяўленні... усе яго вынаходніцтвы ў вобразе і выражэнні... Сімвалы — перажыванні забытага і згубленага стану народнай душы» [7, с. 40].

Вершаваныя тэксты першых трох зборнікаў У. Б. Ейтса вырастаюць з пачутага і амаль даслоўна зафіксаванага ў кнізе «Кельцкае сутонне» з дапамогай прастанародных моўных зваротаў, але гэта ўжо паэтычны пераказ таго ж зместу спецыфічнай сімвалісцкай мовай, якая размывае многія простыя сэнсы. Той жа эфект разувасобленасці дасягаўся і з дапамогай ускладненага сінтаксісу, з якім потым У. Б. Ейтс актыўна змагаўся, як і з туманнымі жарсцямі, характэрнымі для яго вершаў ранняга перыяду, дзе сімвалісцкая паэтыка спалучалася з традыцыямі прэрафаэлітаў, якія моцна ўздзейнічалі на юнага паэта.

Адной з самых прэзентатывных кніг У. Б. Ейтса у рэчышчы сімвалізму лічыцца «Вецер у чароце» («The Wind among the Reeds», 1899). Дасягнуўшы вярышыні сімвалізму, паэт адрэфлексаваў свой досвед у артыкуле «Сімвалізм паэзіі» («The Symbolism of Poetry», 1900), дзе разважаў пра далейшае развіццё паэзіі, пра вяртанне на шлях нашых продкаў. Годам пазней у эсе «Чым ёсць народная паэзія?» («What is popular poetry?», 1901) У. Б. Ейтс заклікаў паэтаў адмаўляцца ад канструявання ўласных сімвалаў, бо яны, ніколі не з'явіўшыся ў народнай душы, не закрануць яе струн, не будуць мець патрэбнай моцы эмацыйнага ўздзеяння, а значыць, трэба вяртацца да сімвалаў, якія нарадзіліся ў народнай свядомасці — Вялікай Памяці, што пранесла іх праз стагоддзі.

Асаблівае месца ў творчасці У. Б. Ейтса займае самы вядомы з усяго корпуса ірландскіх міфаў герой — Кухулін з Муртэмнэ, «шчыт Улада». Герой, якому лёсам наканавана было абараняць межы каралеўства Улад (цяпер Ольстэр), выступаў адзіным абаронцам краіны, калі на яе нападзілі ворагі, быў сімвалам усяго Ірландскага адраджэння. Аднак акрамя нацыяналістычных ідэй

увасаблення гераізму, ён служыў выяўленню прыватных містычных ідэалаў і выступаў у ролі адной з «масак» паэта. Кожная частка легенды пра Кухуліна захапляла У. Б. Ейтса. Вакол розных перыпетый жыцця героя былі пабудаваныя ягоныя п'есы. Імя Кухуліна з'явілася ў творчасці У. Б. Ейтса каля 1892 г. у вершы «Ружа на ўкрыжаванні Часу» («To the Rose upon the Rood of Time») і заставалася там да самай смерці паэта ў 1939 г., калі былі апублікаваны верш «Кухулін рахманы» («Cuchulain Comforted») і п'еса «Смерць Кухуліна» («The Death of Cuchulain»).

Кухулін быў героем пераважна п'ес У. Б. Ейтса. Што тычыцца лірыкі, то, калі не лічыць асобных згадак імені героя, сюжэтна арганізаваны вакол яго фігуры два тэксты: ранні — «Бойка Кухуліна з морам» («Cuchulain's Fight with the Sea»), паралельны п'есе «На ўзбярэжжы Байле», і напісаны за некалькі дзён да смерці — «Кухулін рахманы», паралельны п'есе «Смерць Кухуліна». Інакш кажучы, У. Б. Ейтс бачыў свайго героя выключна ў драматычным кантэксце, мала сумяшчальным з лірычным пачаткам. Калі чыста містычны «аб'ектыўны карэлят» яго позняй творчасці (сімвалы Візантыі, вежы, вітыя сходы) або асабістыя перажыванні з нагоды няшчаснага кахання ці надыходу старасці маглі адпавядаць лірычнай стыхіі, то тэмы, звязаныя з Кухулінам, патрабавалі дзеяння. Яны сугучны грамадскай і нацыянальнай накіраванасці аўтара і павінны быць даступнымі разуменню любога прадстаўніка грамадства. Аргументацыю такога падыходу да ўвасаблення вобраза героя можна знайсці ў крытычных артыкулах У. Б. Ейтса пра тэатр: «Калі Ірландыя не жадае чытаць, дык, можа, яна стала б слухаць, бо палітыкі і царква выхавалі слухачоў» [4, с. 35].

На працягу сваёй доўгай і паспяховай кар'еры драматурга У. Б. Ейтс напісаў вялікую колькасць п'ес на ірландскую, хрысціянскую, эзатэрычную тэматыку. Кухулін — найбольш часты герой ягоных драматычных твораў. У пошуках «свайго» тэатра У. Б. Ейтс паяднаў міфалагічную сюжэтную аснову з эстэтычнымі прынцыпамі класічнай японскай драмы Но. Мастацтва Но бачылася яму ідэальнай мадэллю паэтычнай драмы. Сцэна без дэкарацый, мінімум рэквізіту, схаваны пад маскай твар акцёра — усё гэта, на думку драматурга, мусіла стварыць тэатр «больш дасканалага рэалізму», які, «не імітуючы рэчаіснасць, праз метафару і сімвал падказваў бы нам яе». Адмовіўшыся ад жорсткіх канонаў Но, У. Б. Ейтс сфармуляваў для сябе два самыя істотныя прынцыпы паэтычнай драмы: сінтэз разнастайных відаў мастацтва і метафарызм як аснова мастацкай мовы драматургіі. Не зусім карэктным з'яўляецца пытанне аб тым, што больш істотнае ў Ейтсвай творчасці — паэзія альбо драма: заўсёды мела месца ўзаемапранікальная раўнавага гэтых літаратурных родаў. У. Б. Ейтс, паводле ўсіх паказчыкаў, стварыў менавіта паэтычны тэатр, але ж і яго паэзія па сваіх фармальным і сутнасным адзнаках была і маналагічнай, і дыялагічнай, а таксама населенай персанажамі, што ад тэксту да тэксту ігралі сваю ролю.

У першае дзесяцігоддзе ХХ ст. заўважна эвалюцыянуе паэтычны стыль У. Б. Ейтса, знікаюць мройна-напышлівыя эпітэты, пакідаючы толькі дакладнасць і выверанасць паэтычнай думкі. Мова ў сувязі са зваротам да драматургіі робіцца больш строгай і набліжанай да размоўнай. Міфалагічная

Ірландыя разам з сідамі, фэйры і іншымі прадстаўнікамі Іншага свету на пэўны час саступае вобразам гамераўскай Грэцыі. Тэмы, закранутыя ў зборніках 1904 і 1910 гг., прыватныя і рэальныя.

«Мастацтва — вобласць мары», — так можна вызначыць крэда У. Б. Ейтса на працягу ранняга перыяду творчасці, што развівалася ў значнай ступені пад уплывам прэрафаэлітаў. «У марых нараджаецца адказнасць» («In dreams begins responsibilities»), — фразы, якую паэт паставіў эпіграфам да зборніка вершаў «Адказнасць» («Responsibilities», 1914), адзначае змену яго творчай пазіцыі. Эскапісцкі свет мар і сноў яго ранніх вершаў адмаўляў каштоўнасці рэальнага свету, паміж жыццём і літаратурай была створана неадольная дыстанцыя. У лісце да бацькі, датаваным летам 1913 г., У. Б. Ейтс тлумачыць новую пазіцыю: «У апошнія гады я адмовіўся ад “візіянерства”. Замест мары я імкнуся стварыць аўтапартрэт. Я імкнуся пісаць пераконліва, дабіваюся маўлення настолькі натуральнага і драматычнага, слухаючы якое, можна адчуць прысутнасць чалавека з яго думкамі і пачуццямі» (цыт. па: [8, с. 127]).

Уся паэзія ў той ці іншай ступені аўтабіяграфічная. Словы складзены ў паэтычныя радкі, прапушчаны праз уласныя думкі і ўласны досвед аўтара. Англійскі крытык Дж. Ронслі, прыводзячы ў якасці прыкладу найўнасць аўтабіяграфічных элементаў у паэзіі Р. Фроста, Э. Паўнда і У. Х. Одэна і згадваючы аўтабіяграфічны метаф Т. С. Эліята і Д. Томаса, падкрэсліваў: «Пазнавальныя алюзіі на рэальныя падзеі ўласнага жыцця фактычна зрабіліся агульным месцам паэзіі XX ст.» [9, с. 129]. Паэты пераважна імкнуцца да абагульнення ўласнага досведу і прыхоўвання яго за паэтычнымі рэфлексіямі, бо заўсёды застаецца небяспека, што аналіз вершаў звыдзецца да ілюстрацыйнага матэрыялу дзеля аповеду пра біяграфію творцы. Паэзію У. Б. Ейтса новага ўзору крытыкі аднагалосна вызначылі як інтраспектыўную і эгацэнтрычную. Але інтраспекцыя ў дадзеным выпадку зрабілася адным з міфатворчых фактараў.

Міфалагізацыя ва ўніверсальным сэнсе слова, як яе трактуе В. Тапароў, — гэта «стварэнне найбольш семантычна багатых, энергетычных вобразаў рэчаіснасці, якія маюць сілу прыкладу» [10, с. 5]. У такой інтэрпрэтацыі міф уласцівы любой творчасці як яе неспецыфічная сэнсаўтваральная крыніца. Кожны паэт вымушаны інтуітыўна шукаць праўдзівую мову, спосаб і сродкі выказвання, якім бы верылі людзі. У ранніх вершах фарміравалася другая, але пераконлівая мастацкая рэальнасць, міфалагізаваная тэкставая прастора, якая пачала функцыянаваць як дыскурс. Ствараючы аўтапартрэт, У. Б. Ейтс змяшчаў яго ва ўжо ўстойлівы міфалагічны дыскурс, каб узвысіцца і ўзвысіць іншых рэальных асоб, якія пачалі з’яўляцца ў ягонай творчасці, да статусу міфалагічных герояў.

З 1908 г. У. Б. Ейтс пачаў весці дзённік — «Autobiographies» (1935). Напісанне аўтабіяграфічнай прозы справакавала большую свабоду аўтабіяграфічнасці ў вершах. Дзякуючы пісьму як аб’ектывізацыі думак і пачуццяў, у дзённіку паэт надаваў ім большую канкрэтыку і форму. Ён фіксаваў у тэксце ўласны вобраз, што рабіўся сутнасцю яго паэзіі. З гэтага часу У. Б. Ейтс быў перакананы ў сіле паэзіі, стварэнне якой абапіралася б на вобразы жывых людзей. Ён вырашыў прысвяціць сябе «самай моцнай рэчы ва ўсёй літаратуры — персанальнаму выказванню» (цыт. па: [11, с. 13]).

Т. С. Эліят у артыкуле на тэму творчасці У. Б. Ейтса пісаў: «Ёсць дзве формы безасабовасці: адна — натуральная для кожнага дастаткова ўмелага майстра, і іншая — даступная толькі самым сталым мастакам» [12, с. 227]. Пад першай Т. С. Эліят разумее творы, штукарскія і цікавыя самі па сабе, якія не выклікаюць жадання чытаць іншыя тэксты таго ж аўтара. Да другой, піша ён, «падымаецца толькі такі паэт, які можа вынесці з усяго свайго багатага ўласнага досведу агульную ісціну і выявіць яе, захавашы ўсю індывідуальную своеасаблівасць і стварыўшы агульназначны сімвал. І асаблівасць У. Б. Ейтса заключаецца ў тым, што ён быў спачатку вялікім майстрам першага роду, а пазней — вялікім паэтам другога» [12, с. 228].

У зборніку «Дзікія лебедзі ў Куле» («The Wild Swans at Coole», 1919) прасочваецца сум, настальгія і заклапочанасць надыходам старасці — пачуцці, якія разам са зборнікам «Майкл Рабарціс» вызначаюць перыяд эмацыйнага зацішша паміж сацыяльнымі і палітычнымі інвектывамі зборніка 1904 г. і бурнымі эмоцыямі старасці — лейтматывам усёй далейшай творчасці У. Б. Ейтса пачынаючы са зборніка «Вежа» («The Tower», 1928). Прырода эмацыйнага зараду дзеліць яго творчасць на тры перыяды, апошні з якіх вызначаецца імкненнем накіроўваць фокус на сябе, ствараючы сімвал універсальных чалавечых каштоўнасцей. У зборніку «Дзікія лебедзі» з’яўляюцца тэксты, тэмы і вобразы, якія, не пазбаўляючыся аўтабіяграфічных алюзій, тлумачацца праз філасофска-міфалагічную сістэму ірландскага паэта.

Паэтычны свет У. Б. Ейтса патрабаваў абгрунтавання, уласнай філасофска-рэлігійнай базы. З 1917 г., пачынаючы з кнігі «Пры маўклівым спрыянні поўні» («Per Amica Silentia Lunae»), а потым у творы «Відзеж» («A Vision»; першая рэдакцыя з’явілася ў 1925 г., другая — у 1937 г.) вымалёўваецца яго ўласная паэтычная філасофія: сістэма, якая ўяўляе сабой інтэрпрэтацыю чалавечага жыцця і гісторыі, спробу знаходжання месца чалавека ў гісторыі, сістэма, што праходзіла апрацыю ў вершах У. Б. Ейтса. Спачатку паэт называў яе міфалогіяй, потым пачаў ацэньваць як філасофію. Яна будзе на ідэях «адзінства быцця» і «вечнага вяртання», на вобразах вечных трансфармацый, якія ўзяты з кельцкіх міфаў, духоўна-рэлігійных асноў індукізму і будызму, элеўсінскіх містэрый, прац Дж. Віка, Я. Бёмэ, Э. Сведэнборга, Ф. Ніцшэ.

«Відзеж» — схема, якая тлумачыць многія метафары позняй паэзіі У. Б. Ейтса, канцэпцыя міфалагічнага часу і прасторы яго мастацкай сістэмы, спроба растлумачыць чалавека і соцыум. У творы «Відзеж» выпісана канцэпцыя «маскі», якой У. Б. Ейтс кіраваўся пачынаючы з ранняга перыяду творчасці, і канцэпцыя месяцовых фаз, што адпавядаюць інкарнацыям чалавечай душы. Ключавыя матывы паэзіі апошніх гадоў жыцця У. Б. Ейтса — тэма старасці і несмяротнасці, увасобленай у творах мастацтва. Лірыка, напісаная ў гэты перыяд, падпарадкоўваецца вобразнай сістэме твора «Відзеж», робіцца больш прыватнай па змесце і метафізічнай па сэнсе. І ў апошніх зборніках У. Б. Ейтса «Вежа», «Вітая лесвіца» («The Winding Stair», 1929) абстрактная вобразнасць шчыльна пераплятаецца са спавядальнай скіраванасцю тэкстаў. Паэт, падводзячы вынікі свайго жыцця, зрабіўся найбольш аўтабіяграфічным і схільным да спавядальнасці, трансфармаваўшы найпрасцейшыя прадметы свайго звычайнага жыцця ў сімвалы найвышэйшага парадку.

## Бібліографічні спасылкі

1. Гачев Г. Д. Космо-Психо-Логос: Национальные образы мира. М. : Акад. Проект, 2007. 511 с.
2. Неупокоева И. Г. История всемирной литературы: Проблемы системного и сравнительного анализа. М. : Наука, 1976. 360 с.
3. Yeats W. B. Selected Criticism / ed. with an introd. and notes by A. Norman Jeffares. Lnd : Macmillan, 1964. 292 p.
4. Yeats W. B. Mythologies. The Celtic twilight. Lnd. : Macmillan, 1959. 384 p.
5. Тишунина Н. В. Театр У. Б. Йейтса и проблема развития западноевропейского символизма. СПб. : Образование, 1994. 234 с.
6. Yeats W. B. Essays and Intriductions. Lnd. : MacMillan & Co LTD, 1961. 530 p.
7. Иванов В. И. По звёздамъ. СПб. : Оры, 1909. 483 с.
8. Ионкис Г. Э. Английская поэзия XX века, 1917—1945. — М. : Высш. шк., 1980. 200 с.
9. Ronsley J. Myth and Reality in Irish Literature. Waterloo (Ont.) : Wilfrid Laurier Univ. Press, 1977. 329 p.
10. Топоров В. Н. Пространство и текст // Из работ московского семиотического круга / сост. и вступ. ст. Т. М. Николаевой. М. : Яз. рус. культуры, 1997. С. 3—8.
11. Neuman S. C. Some one myth: Yeats's autobiographical prose. Lodge : The Dolmen Press, 1982. 160 p.
12. Элиот Т. С. Улисс: порядок и миф // Иностр. лит. 1988. № 12. С. 226—228.

|| Д. В. Русецкая

### || ДРАМАТУРГИЯ СЭМЮЭЛЯ БЕККЕТА || ЧЕРЕЗ ПРИЗМУ МЕТАФОРЫ *THEATRUM MUNDI*

Метафора *theatrum mundi*, в которой мир уподобляется театральной постановке, зародилась почти одновременно с появлением театра как вида искусства и прошла долгий путь развития от античности до XX в., не исчезая ни в какой период истории. Ракурс восприятия метафоры меняется сквозь времена в трудах как отдельных авторов (Платон, Петроний Арбитр, Эразм Роттердамский), так и философских школ (стоицизма, неоплатонизма). В 1159 г. появляется труд Иоанна Солсберийского, в котором впервые формулируется понятие *theatrum mundi*, использующееся и сегодня. Также в этой работе впервые во всей полноте обозначены структурные связи между элементами метафоры (например, актер, сцена, Бог). Тем не менее самыми значимыми эпохами для ее становления являются рубеж XVI—XVII и XX вв. Эти века ознаменованы кризисом антропоцентрического и логоцентрического мироощущения, в котором отчетливо проступает невозможность объективного познания и объяснения событий и явлений действительности. В таких условиях метафора становится наиболее подходящим средством восприятия мира как театрализованной игры.

В XVI—XVII вв. художественное развитие метафоры пришлось на западное искусство эпохи барокко и представлено именами таких драматургов, как Уильям Шекспир, Педро Кальдерон де ла Барка, Лопе де Вега, Мигель де Сервантес. Драматургия этого периода тяготеет к использованию техник саморефлексии (т. е. тех, которые обнажают вымышленность пьесы):

«пьеса в пьесе», двойная роль (спрятанный под маской персонаж), внедраматические обращения (речи «в сторону»), теоретические замечания внутри пьесы о ней же самой, пародирование театральных условностей и репертуара театров того времени. Все эти уловки приводят смотрящих постановку к размышлениям о сближении вымысла и действительности на разных уровнях: как на чисто содержательном (в пьесе), так и на коммуникационном (между актером и зрителем).

Начиная с середины XVII в. популярность метафоры *theatrum mundi* в драматургическом искусстве уменьшается. Она больше не используется с той яркостью и полнотой, как раньше; проскальзывает лишь кое-где, но уже в качестве второстепенного элемента поэтики произведения. Былая слава возвращается к этой метафоре в XX в. Модернизм, придя на смену реализму, порывает с позицией реалистов в отношении искусства. Оно стало именоваться антиреалистическим, а поэтика реализма — глубокий психологизм персонажей, мотивация поступков и детали повседневного быта — ниспровергается и деформируется согласно новым веяниям культуры. Французский теоретик театра П. Пави пишет: «Прежде, пока знак еще был “невинен”, искусство постигалось как подражание внешней объективной данности, а успех художественного действия и акта творчества измерялся степенью соответствия между знаком и вещью. Сегодня же искусство более не пытается быть миметичным, оно пытается исходить из рамки произведения искусства как из первой реальности и более интересуется самим референтом лишь в виде следа, оставленного им в знаке» (цит. по: [5]). Таким образом, прежний знак теперь не отсылает к привычным предметам и явлениям. Более того, он пользуется референтом для преодоления собственной ограниченности. Искусство этого периода оживляет заскорузлый пласт культуры и создает безумный водоворот, который демонстрирует новые связи и заставляет их повернуться сначала скрытой стороной. Основу произошедших изменений хорошо описал российский культуролог и теоретик театра С. А. Исаев: «Для постмодернистских произведений характерна метасемантика, достигаемая с помощью различных коннотативных средств. Впрочем, все эти средства можно обозначить всего лишь одним словом — игра... С приходом постмодернизма наступает эпоха, когда в отношениях между искусством и смыслом исчезает какая-либо однозначность: теперь это отношение чисто игровое. Уравнивая в правах действительное и вымышленное, игра приводит к ситуации неограниченного числа значений произведения: ведь его смысл уже никак не связан с предсуществовавшей реальностью...» (цит. по: [3, с. 96]).

Отражение игровой природы внутри драматического произведения легло в основу понятия *метатеатр*, введенного Л. Абелем в работе «*Metatheatre: A New View of Dramatic Form*» (1963). Она посвящена анализу новых компонентов современного театра, в которых театральная фикциональность направлена на саму себя. Исследователь считает, что метатеатр начал функционировать с разной степенью отчетливости после пьесы «Гамлет» и с тех пор особенности его применения ограничиваются жанром и философской базой того или иного периода истории. В XX в. театр перестает быть зеркалом действительности. Наоборот, действительность получает интерпрета-

цию через призму театральности. В такой драме персонажи появляются на сцене, потому что «they are caught by the playwright in dramatic postures» [11, с. 135] и сами осознают собственную театральность.

П. Пави дает прекрасное определение метатеатра: «Термин “метатеатр” означает также не тип или смысл пьесы, но фундаментальное свойство любой театральной коммуникации» [8, с. 177]. Простого ряда зафиксированных приемов уже недостаточно, поскольку речь идет не о средстве выразительности, которое имеет смысл в отдельном конкретном случае. Теперь весь новый театр говорит иным языком, языком метатеатра: «Нет необходимости в том, чтобы театральные элементы, как в случае театра в театре, образовывали внутреннюю пьесу, входящую в состав первой. Достаточно того, чтобы описываемая реальность предстала заранее театрализованной: таковы пьесы, основную тему которых составляет метафора жизни, подобной театру... Определенный таким образом метатеатр становится формой антитеатра, в котором стирается граница между произведением и жизнью» [8, с. 176].

Итак, в метатеатре жизнь персонажей уже видится театрализованной, хотя герои и не знают сюжета, который разыгрывают. Они понимают, что находятся на сцене, и обладают самосознанием о себе как о персонажах, а также о своем статусе актеров, играющих персонажей. Пьеса — продукт воображения автора, она не уходит корнями в действительность. При этом зритель оказывается вовлеченным в пространство пьесы и не столько впечатляется сюжетом, сколько прочувствует и продумывает события за ним. В свою очередь, пьеса только пытается найти ответы на поставленные вопросы, но не дает конечных истин. Она обнаруживает новое соотношение жизни и иллюзии, но не может зафиксироваться в нем прочно по определению. Любые авторитеты подрываются, ничто нельзя обозначить знаком плюс или минус. Подобное подчеркивание собственной театрализованности в театре П. Пави называет «ретеатрализацией»: «Движение, обратное натурализму. В то время как натурализм максимально стирает следы театральной продукции, создавая иллюзии правдоподобной и естественной сценической реальности... ретеатрализация ставит на первый план правила и условности игры, представляя спектакль в его единственной действительности игрового вымысла. В интерпретации актера обозначается разница между ним и персонажем. Мизансценирование апеллирует к традиционно театральным приемам: утрированному гриму, сценическим эффектам, мелодраматической манере игры, сценическим костюмам, технике мюзик-холла и цирка, крайне преувеличенной пластической экспрессивности и т. д.» [8, с. 288]. С помощью ряда метатеатральных приемов театр преодолевает существующие границы жанра не за счет имитации, но за счет трансформации действительности и внутридраматической реальности на глазах у зрителей.

Таким образом, метафора *theatrum mundi*, наиболее популярная в XVI—XVII вв., остается актуальной в качестве метасемантического элемента поэтики в драматургии XX в. В совокупности оба явления — метафора *theatrum mundi* и метатеатр, будучи формообразующими для структурной и содержательной составляющих пьесы, немыслимы без ряда приемов, в которых

они функционируют. Эти приемы вскрывают основные принципы новой драматургии: саморефлексивность, самоосознанность и игровую стратегию в постижении действительности.

Ряд наиболее распространенных метатеатральных приемов очевиден в драматургии Сэмюэля Беккета (Samuel Beckett, 1906—1989).

### **Герой-марионетка**

Если не после знакомства с первыми пьесами С. Беккета, то позже, после прочтения произведений «Игра» («Play», 1964), «Не я» («Not I», 1972), или «Приходят и уходят» («Come and Go», 1965), героев этих пьес можно без сомнения охарактеризовать как марионеток. Тенденция к лишению персонажей психологической составляющей (апсихологизм) наблюдается в литературе XX в. Так, у С. Беккета мы видим, что немногочисленные главные герои выступают в произведениях не как носители глубокого смысла. Они, скорее, являются образами и элементами структуры пьесы, дополняя ее. Форма тесно связана с содержанием произведения, и тогда наружу выступает марионеточность героя во взаимодействии с окружающей его обстановкой, условиями существования, текстом, предназначенным ему, действиями, которые ему суждено выполнять.

Однако в художественном мире герой становится марионеткой не потому, что им кто-то руководит как кукловод. Пьесы С. Беккета — картины, а в таком случае изображенные на них герои, декорации и сюжет должны с самого начала и до занавеса выражать суть своего присутствия в соединении друг с другом. У С. Беккета взаимодействие разных уровней произведения и разных его компонентов чаще всего замыкается на субъективном состоянии некоего «Я». Вся пьеса целиком представляет собой изображение внутреннего мира героя, но его марионеточность не позволяет выйти за пределы формы собственного существования. Герой не может ее изменить. Тогда ограниченность свободы действий героя-марионетки, отсутствие воли отдает его судьбу в руки каких-то неведомых сил. Можно сказать, что такой мнимый субъект превращается в объект влияния.

В творчестве С. Беккета это выражается конкретно в обращении к концепции ирландского философа Джорджа Беркли: *esse est percipi* («быть — значит быть воспринятым»). Однако Беркли применял ее лишь к материальным предметам. При этом воспринимать их может лишь единичный целостный субъект «Я», существование которого должно быть неоспоримо. Что делает С. Беккет? Он ставит человека на место воспринимаемого объекта. Раньше человек воспринимал окружающее через разум и дух, теперь же он лишен этих привилегий.

В пьесе «Приходят и уходят» три героини механически повторяют одно и то же действие — уход в затемненную область сцены и возвращение. Когда одна выходит, две другие шепчутся (публика этого не слышит) о третьей и решают, что в ней что-то изменилось не в лучшую сторону. В примечаниях С. Беккет указывает: «*apart from colour differentiation three figures as alike as possible*» [13, с. 356]. Возраст героинь также не обозначен, однако в ходе пьесы становится очевидным, что перед нами персонажи на пороге небы-



тия. Спокойствие вкупе с механистичностью и немотивированностью их действий напоминает тихое, ровное и, главное, неизбежное тиканье часов. При постановке автор дал режиссеру следующий совет: движения героинь должны быть «stiff, slow, puppet-like» (цит. по: [16, с. 417]). При этом их не должны слышать («without sound of feet» [13, с. 356]), что еще более лишает героинь человеческих признаков. У них общее прошлое, общие неудачи и разочарование в старости. Поскольку героини так невыразительны по отдельности, они не имеют отличительных черт и между собой.

Герои пьесы «Что Где» («What Where», 1983) также представляют собой заводных кукол. Пять действующих лиц (Voice of Bam, Bam, Bom, Vim, Bem) находятся в отношении последовательного подчинения друг другу. Бам вызывает Бома на допрос, спрашивает, сказал ли некто *он* Бому *это*, но не получив желаемого ответа, приказывает Биму добиться признания от Бома, постоянно давая ему «the works», пока он не признается («BAM: Take him away and give him the works until he confesses» [13, с. 475]). Та же схема «перемещается» на объект вправо и повторяется (Бам вызывает Бима на допрос, задает те же вопросы и, не получив ответа, приказывает Бему добиться признания от Бима таким же способом). Еще раз применив все вышеописанные действия, только уже к Бему, мы получим сюжет этой короткой пьесы. Однако над этими допросами стоит Голос Бама. Кое-где он вносит изменения или одобряет происходящее. Становится понятно, что разворачивающиеся на сцене действия — только мысли Бама (возможно, человека), который не присутствует ни на сцене, ни просто в зале, а может быть уже и нигде. *Playing area* является полем для воспоминаний, в которых герой пытается найти ответы на вопросы *what?* и *where?* Однако в пьесе есть и третий *wh-question*: *who?* Голос Бама, обращаясь в конце произведения к зрителю/читателю со словами «make sense who may», будто одновременно и предлагает зрителям разобраться, о ком эта пьеса, и утверждает, что вопрос «кто?» окончательно забыт предполагаемым Бамом-человеком. Автор в последнем интервью сказал о пьесе: «I don't know what it means. Don't ask me what it means. It's an *object*» (курсив наш. — Д. Р.) [15, с. 42]. Объектом является и герой. Его погрязшая в прошлом, распавшаяся на пять частей личность нивелируется и показывается открыто перед публикой.

Подобная децентрация персонажа происходит и в пьесе «Экспромт “Огайо”» («Ohio Impromptu», 1981). На сцене два героя — *Listener* (Слушающий) и *Reader* (Читающий). Внешний вид их, как не трудно догадаться, «as alike as possible», как и в двух вышеописанных пьесах. Один читает книгу другому, а в ней описана история, как мы понимаем, Слушающего. Книга рассказывает о человеке, который «in his last attempt to obtain relief he moved from where they had been so long together» [13, с. 445]. Однако облегчения это ему не приносит, и он страдает от невозможности вернуться к дорогому ему человеку («dear name»). Тогда к нему каждую ночь приходит некто, якобы посланный этим дорогим человеком, и читает до рассвета. Становится очевидной связь персонажей на сцене с героями книги. Более того, движения Слушающего и Читающего зеркально идентичны, что делает второго двой-

ником первого. Оба они впоследствии «with never a word exchanged they grew to be as one» (курсив наш. — Д. Р.) [13, с. 447]. Соединение нескольких героев, причем взятых с разных уровней произведения (внешнего и внутреннего), в единое (вся пьеса становится историей жизни и проекцией страданий Слушающего) подтверждается и одним из элементов декораций — шляпой. Она лежит на столе, на углу которого сидят Слушающий и Читающий, установленном прямо по центру сцены: «Black wide-brimmed hat at the centre of table» [13, с. 445]. Мы понимаем, что герой на самом деле один, однако его личность потеряла прочное место в жизни, распалась на множество внешних проявлений и воспоминаний внутри себя. Он больше не центр даже собственной жизни. Беккетовский герой всегда дестабилизирован. Между тем, здесь можно вспомнить Хэма из произведения «Эндшпиль» («Endgame», 1957), который так беспокоится о том, чтобы Клов установил его инвалидное кресло ровно в центре комнаты, или *Listener* и *W* («В тот раз» («That Time», 1976) и «Укачальная» («Rockaby», 1981) соответственно), которые, согласно примечаниям автора, расположены на сцене «off centre» [13, с. 388, 435]. В пьесе «Экспромт “Огайо”» персонаж селится с видом на *Isle of Swans*, что является намеком на древнегреческую метафору «лебединая песня» (*swan song*). Она означает последний жест, усилие человека перед смертью. Пьеса показывает последние мгновения жизни героя, в которых сгущаются все явления, разрушившие его благополучие. Они не разрешаются, не становятся понятными. Более того, это герою уже и не нужно. Вся суета и борьба с прошлым приходит в спокойствие и погружается в забвение:

«R: ...Thoughts, no, not thoughts. Profounds of mind. Buried in who knows what profounds of mind. Of mindlessness» [13, с. 448].

В этом и состоит суть героя-марионетки — передать всю многослойность и сложность проявлений жизни в коротком движении. Хорошо известно, что С. Беккет был очень впечатлен повестью Генриха фон Клейста «О театре марионеток». В ней отстаивается превосходство куклы, которая в чистом виде передает полноту смыслов даже в самом незначительном движении, перед осмысленностью, мучающим человека психологизмом:

«— ...Мы видим, что чем туманнее и слабее рассудок в органическом мире, тем блистательнее и победительнее выступает в нем грация... Но как две линии, пересекающиеся по одну сторону от какой-либо точки, пройдя через бесконечность, пересекаются вдруг по другую сторону от нее или как изображение в вогнутом зеркале, удалившись в бесконечность, оказывается вдруг снова вплотную перед нами, так возвращается и грация, когда познание словно бы пройдет через бесконечность; таким образом, в наиболее чистом виде она одновременно обнаруживается в том человеческом телосложении, которое либо вовсе не обладает, либо обладает бесконечным сознанием, то есть в марионетке или в Боге.

— Стало быть, — сказал я немного рассеянно, — нам следовало бы снова вкусить от древа познания, чтобы вернуться в состояние невинности?

— Конечно, — отвечал он, — это последняя глава истории мира» [7].

Получается, пойти наперекор устоявшейся системе, еще раз прорвать завету, за которой прячется тайна существования, — значит вкусить запретный

плод и обнажить истинный облик мира. Сделать это может лишь создание, способное вместить в себе бесконечность в силу своей метафизической легкости и беспристрастности. Так и герои С. Беккета несут на плечах груз, с одной стороны, собственных неудач и сложившихся обстоятельств, а с другой — бремя любого человека, неизбежно связанного с социумом, историей и различными другими установками, из которых строится жизнь.

Еще одна область экспериментов С. Беккета с героями лежит в дуалистической концепции, согласно которой мысли и тело в человеке сосуществуют, но в противоречии, как отдельные проявления. Однако драматург не просто применяет эту концепцию, он доводит ее до края, использует для создания состояния распада души и тела героя в пространственно-временном континууме.

Так, например, в пьесе «Не я» перед нами рот, произносящий бессвязный текст. Результат распада телесности привел к тому, что внимание сфокусировано на органе, предназначенном для высказывания мыслей. Однако мысли эти обрывочны, разбросаны и конкретно обозначены как *buzzing*. Разлад в высказываниях вызван отсутствием подлинного очага рождения мыслей — головы, мозга. Именно поэтому рот является не более чем «the machine... yes... the tongue in the mouth... all those contortions without which... no speech possible» [13, с. 378—379].

По мнению Д. М. Кутзее, отсутствие синхронизации между телом и душой часто является основанием для комической составляющей пьес: «Specifically, Beckett writes as if he believes that we are made up of, that we are, a body plus a mind. Even more specifically, he writes as if he believes that the connection between mind and body is mysterious, or at least unexplained. At the same time Beckett — that is to say, Beckett's mind — finds the dualistic account of the self ludicrous. This split attitude is the source of much of his comedy» [14, с. 202]. Так, пары героев Эстрагон — Владимир («В ожидании Годо» / «*Waiting for Godot*», 1954) и Клов — Хэм («Эндшпиль») также олицетворяют разделение разума и тела: атрибут Эстрагона — ботинки, а Владимира — шляпа, в то время как Хэм — прикованный к коляске инвалид, стремящийся написать «хронику» своей жизни, а Клов бегаёт вокруг него и выполняет указания, желая уйти от Хэма, чего так никогда и не делает. Множество комических ситуаций, похожих на клоунаду, в результате видится двойко, потому что они всегда оставляют осадок и напряжение после себя. Чего стоит осознание того, что ремень, на котором хотят повеситься Эстрагон и Владимир, поддерживает большие штаны первого (спавшие штаны — один из классических клоунских приемов).

Последовавшая за произведением «Не я» пьеса «В тот раз», которую драматург обозначил как «a brother to *Not I*», действительно имеет с ней точки пересечения. На сцене голова с открытыми глазами, а вокруг нее говорят голоса из разных периодов жизни героя, обозначенные А, В, С. Понимая, что голоса происходят из головы героя, мы удивляемся, что они говорят о герое как о четвертом присутствующем, обращаясь к нему *you*. От них мы узнаем, что персонаж потерял точку опоры, начало существования и последующее развитие: «not knowing who you were from Adam» [13, с. 391]. Брошенный на

такую «глубину» истории, герой барахтается и лишается ощущения пространства и времени. Единственное, что остается при нем, — это факт его появления и обязательного исчезновения в бесконечности: «...something like that come and gone come and gone no one come and gone in no time gone in no time» [13, с. 395].

Итак, марионеточность героев С. Беккета легко ощутима с первого прочтения. Персонажи отдаются во власть случая, обстоятельств, окружения, прошлого и забывают, кто они есть на самом деле. Всем им можно задать вопрос, который задают герою голоса из пьесы «В тот раз»: «...did you ever say I to yourself in your life?» [13, с. 390]. Способы выражения неустойчивости персонажа в сложном мире разнообразны в творчестве С. Беккета, однако все они стремятся открыть новый взгляд на человека, его предназначение и формы бытия.

### **Язык как драматургическая условность**

Еще одним способом саморефлексии драматургии С. Беккета можно назвать игру с предназначением языка. В любой пьесе драматурга на первый план выходит не событийность или сюжет, а текст. Посредством него герои пытаются рассказать о прошлом и настоящем, побеседовать друг с другом, однако что-то все время не позволяет им полностью высказать свои чувства и мысли и быть понятыми другими.

Отношение между текстом и тем, что он описывает, рассмотрим через призму теории Л. Витгенштейна о «языковых играх». По мнению философа, принцип таких игр заключается в том, что язык предстает в виде условно-субъективной конструкции, единственно доступной человеку. В театре языковая условность находит широкое поле проявлений, в которых подрывается ее важность и способность действительно сообщать о чем-то. Таким образом, язык оказывается очередной театральной условностью, компонентом деятельности героев. С этой точки зрения его конвенциональный характер становится отражением языка как одной из форм жизни человека, а театр показывает, как на самом деле парадоксален язык, и демонстрирует шаткость возможности что-либо сказать посредством него.

В ходе пьес герои ищут способы высказаться, однако у них либо совсем не получается и они запутываются в собственных словах, либо они изъясняются беспорядочными, исковерканными клише. Герои теряют нить беседы, часто переспрашивают друг друга, но никак не могут построить коммуникацию. Тогда они заставляют какого-либо героя говорить (монолог Лаки, в котором «he thinks he is entangled in a net» [13, с. 39]) или начинают разыгрывать сценки, чтобы хоть как-то убить время. Это не приносит утешения, а язык не помогает утвердить себя. Постепенно герои это осознают («CLOV: [Sadly.] No one that ever lived ever thought so crooked as we» [13, с. 97]). Понимание того, что слова перепутались и ни к чему не ведут, приходит к ним одновременно с потерей связи с природой («НАММ: Nature has forgotten us» [13, с. 97]). Так и Владимир с Эстрагоном говорят, что вполне могли бы обойтись без мыслей. Это сделало бы их чистыми, живущими в гармонии по законам Природы существами. Однако это невозможно, от таких существ героев пьес отделяет мощный поток непреклонной стихии, направленный совсем в противополо-

ложную сторону, — язык. Он и является «единственной границей, которая отделяет их от небытия, их единственным оружием против непереносимого состояния ожидания» [2, с. 7]. Ожидая конца, герои бессильны что-либо изменить. У них есть только прошлое, которое их губит, так как идет за ними по пятам. От него невозможно убежать, это бремя сопровождает каждое мыслящее существо, которое переживает его снова и снова, анализирует, пытается смириться с ним или сходит с ума.

С. Беккет (как и Л. Витгенштейн впоследствии) приходит к пониманию, что язык как средство жизнедеятельности дисквалифицирован и перестает быть методологическим ключом, вскрывающим истину. Если хоть слегка попытаться представить груз истории из различных дискурсов, который лежит на героях пьес драматурга, нас не удивит тот факт, что Эстрагон называет себя *Adam*, а Слушающий из пьесы «В тот раз» пребывает в состоянии «not knowing who you were from Adam» [13, с. 391]. Герой потерян во множестве эпистемологических структур, поочередно сменяющих одна другую без логической на то причины и напоминающих «buzzing... all the time the buzzing» («Не я») [13, с. 382]. Язык как средство передачи информации у С. Беккета полон парадоксов и алогичных цепочек.

Иллюстрацией такого состояния языка и являются герои С. Беккета. В них выражено отношение драматурга к памяти и привычке как к «свойствам рака времени» [1, с. 12], который постепенно ведет к вечной тишине, откуда и пришли герои: «...cast your mind forward, something tells me, cast your mind forward, Winnie, to the time when words must fail» («Счастливые дни» / «Happy Days», 1961) [13, с. 151] (примечательно, что существующее в английском языке выражение *cast your mind back*, которое значит «вспомнить», т. е. имеет отсылку к прошлому, С. Беккет наполняет деталью будущего времени — *forward*, тем самым утверждая единство отправной точки в прошлом и конечной в будущем). При любой попытке осмыслить мир речь героев приобретает все большую фрагментарность. Раз они не могут ответить себе на вопросы о собственном существовании, то им и не суждено когда-либо получить ответ от всей тотальности окружающего мира, ведь эти расколотые герои — его часть.

Многочисленны в пьесах констатации по поводу отсутствия у героев возможности сказать что-либо еще: «Since that's the way we're playing it... let's play it that way... and speak no more about it... speak no more» («Эндшпиль») [13, с. 133], «Never knew such silence» («Последняя лента Крэппа» / «Krapp's Last Tape», 1958) [13, с. 223], «Unutterably faint» («Отрывок монолога» / «A Piece of Monologue», 1979) [13, с. 429], «Nothing is left to tell» («Экспромт "Огайо"») [13, с. 448]. Они являются условными намеками на близость конца для героя, а для зрителя — своеобразным занавесом, сообщением о конце пьесы. Когда все слова уже сказаны, наступает желанная для драматурга «literature of unword» [12, с. 173].

Таким образом, мы видим, что язык в драматургии С. Беккета становится самостоятельным героем пьесы на структурно-содержательном уровне. Он взят не как средство коммуникации, а, наоборот, как нечто совершенно ему противоположное, но мощное в своей способности отражать подорван-

ное состояние знания о мире и самом себе. Значит, каждая пьеса независимо от своей сюжетной составляющей поднимает вопрос о языке и его пригодности. Более того, согласно выдвинутому Л. Витгенштейном закону проекций «с помощью предложения можно воссоздать модель действительности, аналогично тому, как музыкант воспроизводит симфонию по ее партитуре» [9, с. 61]. Этим занимаются одновременно герои (пытаются выстроить повествование о собственной жизни, но не получается), а также автор произведения, пробуя воссоздать определенную картину мира. Таким образом, деятельность героев прямо отражает процесс написания пьесы. Чем глубже мы погружаемся в сложную структуру произведения, тем ярче из нее выступают вопросы, которые лежат уже далеко за гранью закрытого художественного мира.

### «Пьеса в пьесе»

Классический прием «пьеса в пьесе» в широком смысле остается основополагающим для метафоры *theatrum mundi* и метатеатра. Однако как композиционная техника он встречается не в каждом произведении, наделенном метасемантическими элементами, или полностью изменяет свой облик с течением времени. Так, у С. Беккета перед нами веер из различных видов «пьесы в пьесе», преобразованных с помощью особенностей сюжета, используемых технических средств, взаимодействия с другими компонентами структуры произведения.

В пьесе «В ожидании Годо» герои периодически придумывают себе напрасные развлечения: беседуют на внезапные ничего не значащие темы, разыгрывают сценки, читают монологи. Так, например, Поццо в качестве предостережения по поводу того, что жмущие ботинки могут привести Эстрагона к смерти, раздражается высокопарной речью о том, как неожиданно исчезает свет и приходит ночь. Сперва он требует к себе внимания, будто сейчас начнется его выступление, и просит взглянуть на небо. Но что такое небо в театре? Это источник искусственного света, льющегося сверху на сцену. Примечательно, что при описании неба Поццо использует слово *luminous* (однокоренное с латинским *lux* — свет), подчеркивая принадлежность неба к техническому оснащению сцены. Далее мы видим, как «скачет» стиль повествования от *prosaic* до *lyrical* и каждый переход мысли Поццо сопровождает изобразительным жестом, чтобы слова приобрели более яркую окраску и произвели большее впечатление на зрителя. А кто же зрители? Это одновременно сидящие в зале люди и стоящие рядом на сцене актеры. Образность всего повествования содержит в себе размышление о внезапности наступления конца, темноты. Абсурдно то, что о ночи, которая приходит каждый день в свое время, Поццо говорит как о событии, которое происходит, когда его не ожидают. Такой мыслительный парадокс лишает понятие ночи привычного значения и вскрывает в нем близость и внезапность смерти для героев («burst upon us») и для всего на земле («on this bitch of an earth»), а в рамках театральной постановки означает конец пьесы, занавес.

Пьеса «Эндшпиль» иллюстрирует один из вариантов рассматриваемого приема — «историю в истории» или «текст в тексте». В середине пьесы мы

узнаем, что Хэм пишет хронику собственной жизни. Сегодня у него плодотворный день, и на глазах у зрителей он, не делая никаких записей, «пишет» свою летопись о далеком прошлом. В ней речь идет о каком-то брошенном маленьком мальчике, которого Хэм взял под свое крыло, из чего мы догадываемся, что это история о начале его отношений с Кловом. Подобно Поццо, Хэм придает своей речи стилистические оттенки и классически начинает с коротенького описания дня и погоды. Более того, он комментирует собственный выбор слов, одобряя или изменяя ход повествования. Перед нами как на ладони работа Хэма над текстом, а следовательно, и над собственной историей. Его прошлое — это то, чем он живет, что пытается разложить по полочкам и представить в лучшем виде. Однако для С. Беккета человек не способен позитивно переживать свое прошлое, так как он уже не тот, кем был раньше. Время ушло, и попытка повернуть его вспять нарушает естественный ход вещей. Так, эффект ретроспекции приобретает очень важный смысл в контексте пьесы: зрители смотрят «историю» о героях, искалеченных прошлым, которые вводят и нас в него все глубже посредством вставной истории. А когда Клов в очередной раз по просьбе Хэма спрашивает его о том, как продвигается хроника, тот отвечает:

«НАММ: [Modestly.] Oh not very far, not very far. [He sighs.] <...> I've got on with it a little all the same. [Pause.] Technique, you know. [Pause. Irritably.] I say I've got on with it a little all the same» [13, с. 121].

Ретроспекция сливается с настоящим. Хэм понемногу, но все время живет своей хроникой, а его неудачи в продвижении работы говорят о том, что будущее, захваченное прошлым, не наступит в мире этих персонажей. Время будет идти, но ничего не изменится. Таким образом, можно подвести итог, что вставной рассказ повествует как раз о том, свидетелями развития и концовки чего являются зрители в зале.

Подобная схема существует и в пьесе «Последняя лента Крэппа», только вставной ретроспективный компонент здесь выражается через катушки, на которые записаны события прошлого. Более явно проступает (ставшее позже тенденцией) сближение героя с механистичными явлениями, что, с одной стороны, призвано показать его бессознательность и потерянность, а с другой — цикличность и бесконечность происходящего. Именно поэтому С. Беккет в ходе работы над одной из постановок этой пьесы дает следующие указания актеру: «...to become as much as possible one body with the machine... The spool is his whole life» (цит. по: [18, с. 57]).

Так, герой прослушивает старые ленты, но даже зная, что это его собственные записи, он реагирует на говорящего как на чужого человека, кричит и обзывает его. Герою не верится, что он когда-то был таким, однако он продолжает фиксировать на катушках каждый прожитый эпизод, перед тем как настанет следующий: «These old P.M.s are gruesome, but I often find them — [KRAPP switches off, broods, switches on.] — a help before embarking on a new... [hesitates]... retrospect» [13, с. 218]. Можно догадаться, что гром ругательств наступит бы и эти ленты, однако мы присутствуем при записи последней. «Here I end this reel» — слышно в конце пьесы. Сюжеты из лент лучше «рассказывают» нам путь уничтожения себя, по которому шел герой,

а результат этого представлен на сцене и в грессбухе (*ledger*, что в переводе с английского значит одновременно «грессбух» и «надгробная плита»), который герой торжественно выносит напоказ зрителю.

Далее в творчестве С. Беккета основные элементы поэтики постепенно «ожесточаются». Структура пьес становится менее очевидной и более сложной. Так, например, происходит полное отделение героя от его мыслей. Ему уже не дано говорить. Его мысли поначалу кажутся самостоятельными героями-призраками, потому что их повествование, на первый взгляд, никак не связано с героем, и они обращаются к нему *you, she* или *he*. Тогда персонаж приобретает статус почти ненужной детали, а его смутное, непрочное физическое присутствие представляет собой то, что осталось от личности.

В таких случаях прием «пьеса в пьесе» реализуется через призму антиномии присутствия/отсутствия персонажа как такового. В пьесе «Укачальная» на сцене еще целостная героиня, но уже неспособная двигаться. Двигается под ней кресло-качалка ровно в такт с раздающимися непонятно откуда обрывками мыслей. Повторением единственного слова *more* героиня подстегивает голос, который всегда говорит о ней *she* или *her*. Одна фраза, которую она повторяет за голосом и которая сближает ее с утраченным «Я»: «...time she stopped» [13, с. 435], — гремит над всей постановкой и выступает как метадраматическая деталь. Наравне с ней голос произносит то, что мы и так видим перед собой: «into the old rocker/ mother rocker... all in black/ best black/ sat and rocked» [13, с. 440]. Подобная саморефлексия произведения заставляет опомниться и взглянуть на факт просмотра пьесы со стороны.

В произведении «Катастрофа» («*Catastrophe*», 1982) реальное действие включает в себя еще одно действие с соответствующими героями: Режиссер, Ассистент режиссера, Протагонист, Люк (осветитель). Первый дает указания Женщине-ассистенту насчет внешнего вида и позы Протагониста. Режиссер как Всевидящий создает и обозревает свои творения. Однако он властен и самовлюблен и все предложения со стороны Ассистентки отвергает. В конце пьесы техническим путем включаются аплодисменты, сбивающие с толку зрителя, так как действие, которое обычно выполняет он, здесь выполняется за него.

Однако в чем заключается катастрофа? После аплодисментов герой поднимает голову и устремляет пронизывающий взгляд на зрителей. Именно это было последним предложением Ассистентки, которое отверг Режиссер. И все-таки после занавеса на мгновение герой будто стал наконец свободен. Свет фокусируется на его голове, и кажется, что вся пьеса происходит в мыслях Протагониста. У него была роль героя, подчиненного всему окружающему, но после завершения пьесы (потенциальной смерти) герой являет собой олицетворение единственного мгновения свободы. Для зрителя становится очевидным, что этот момент в действительности невидим и лежит за гранью реальности.

Пьеса «Что Где» также охвачена ощущением власти и подчинения, за что нередко интерпретировалась как рефлексия на политические темы. Однако нас интересует соотношение различных слоев произведения, которые создают эффект двух зеркал, поставленных друг напротив друга. Голос



Бама руководит его действиями (а значит, и действиями остальных персонажей) как бы издалека, не являясь соучастником допросов (при этом нет ощущения, что кто-либо из героев слышит его, даже сам Бам). В пьесе он представлен в виде мегафона, из-за чего сразу возникают образы театрального режиссера, делающего замечания касательно постановки в мегафон из другого конца зала, или кинорежиссера, контролирующего съемки фильма. Получается, повторяющиеся допросы становятся внутренней постановкой по отношению к уровню, на котором функционирует Голос Бама.

Реализацией того же приема являются самые первые движения героев на сцене. Голос Бама включает свет на игровой площадке (*playing area*) со словами «I switch on», и дальше на мгновения приходят и уходят Бам, Бом, Бим, Бем в том же порядке, в котором затем они будут появляться на допросах и уходить. Это происходит беззвучно, механистично, и герои неотличимы друг от друга (на каждом серое свободное платье, у всех седые волосы). Подобно тому, как в пьесе «Гамлет» перед показом «Мышеловки» сюжет внутренней пьесы полностью безмолвно разыгрывается в пантомиме, в произведении «Что Где» нам открывается механика того, что будет происходить дальше.

### **Жанр как объект метадраматического изображения**

Другой особенностью пьес С. Беккета являются частые ссылки на жанр или форму произведения. Либо герои в оценке собственного существования делают выводы о его театральности, либо происходящее отсылает к заявленным автором жанру или форме пьесы. Также часты паратекстуальные (по теории Ж. Женетта) взаимоотношения в тексте: пьеса обуславливает свое заглавие, авторские заметки и схемы по поводу ее постановки, и наоборот.

Произведение «В ожидании Годо», обозначенное как «трагикомедия в двух действиях», «намекает» на собственный жанр в словесной перепалке Владимира и Эстрагона, в конце которой Эстрагон называет их совместный вечер «цирком», а Владимир — «мюзик-холлом». Свое положение они сравнивают с формами перформативного искусства, гармонично сочетающими в себе трагическое и комическое. И пусть это единственная пьеса драматурга, в которой указан жанр *tragicomedy*, многие другие произведения также содержат его элементы. Так, например, в пьесе «Эндшпиль» Нелл говорит: «Nothing is happier than unhappiness» [13, с. 101]. Оксюморон в этой фразе перекликается с основой, например, клоунады, где над неудачами и тумаками, сыплющимися на клоуна, смеются зрители. Более того, оксюморон является одним из важных понятий, которые французский семиотик театра А. Юберсфельд в книге «Читать театр» называет «основной фигурой создания театрального образа» (цит. по: [5]). В том как уживаются вместе совершенно противоположные явления — комедия и трагедия, художественное и действительное, путешествия в прошлое, актер, который одновременно и человек, и персонаж, мужчина, играющий женщину, и т. д., — и заключается, по мнению исследовательницы, основная тайна и мощь театрального искусства.

Далее, название и символика пьесы «Эндшпиль» представляют собой аллюзию на технику шахматной игры — эндшпиль. Это заключительная

часть шахматной цепочки, в которой фигура короля является наиболее активной. С. Беккет реконструирует этот шахматный мотив в образе Хэма, который начинает пьесу словами «Me — [he yawns] — to play» [13, с. 93], якобы утверждая, что пришло время ему выйти из укрытия и вступить в игру. Однако он, наоборот, оказывается самой уязвимой фигурой на доске. Последняя в данном случае может быть и частью шахматной атрибутики, и, если вспомнить разговор Поццо с Диди и Гого о том, в каком месте они находятся, театральными подмостками:

«POZZO: It isn't by any chance the place known as the Board?

VLADIMIR: Never heard of it.

POZZO: What is it like?

VLADIMIR: (looking round). It's indescribable. It's like nothing. There's nothing. There's a tree» [13, с. 81].

*Board* в их разговоре выступает метасемантическим элементом, вобравшим в себя детали оформления сцены и особенности ее смысловой насыщенности. Герои стоят на пороге осознания того, что находятся на театральных подмостках.

Подобно Владимиру и Эстрагону, описывающим свое положение как еще худшее, чем в пантомиме и цирке, Нелл приравнивает происходящее вокруг нее к фарсу («Why this farce, day after day?» [13, с. 99]), ссылаясь на анекдот Негга и его несоответствие (ребяческое поведение) пожилому возрасту, а также на напрасные попытки коммуникации между Хэмом и Кловом. В некотором смысле ей вторит Хэм, прося Клова принести ему багор: «Go and get the gaff» [13, с. 113]. *Gaff* в переводе с английского означает, во-первых, «багор», а во-вторых, «дешевый мюзик-холл» или «небольшой театрик» (сленговое значение, пришедшее из XVIII в.).

Еще одной аллюзией на игровое начало пьесы может стать фраза Винни из произведения «Счастливые дни», описывающая предвкушение конца как «last rounds» [13, с. 151]. Сразу бросается в глаза, что жизнь воспринимается как игра, последняя партия которой непременно наступит. С другой стороны, семантика слова *round* также намекает на круговое повторение действий героини. Каждое утро она достает из своей сумочки зубную пасту, помаду и другие принадлежности, чтобы подготовиться к новому дню, и каждый вечер собирает их обратно, готовясь ко сну. Эта ежедневная церемония в контексте пьесы довольно явно напоминает подготовку актера к представлению и снятие с себя грима и костюма после.

Название пьесы «Экспромт “Огайо”», в которой импровизация отсутствует за исключением одного момента, отсылает к детской загадке: «What is high in the middle and nothing at the end?» [17, с. 176]. Ответом на нее является слово *Ohio*. Формулировка загадки намекает на наличие двух неизведанных пустот — рождения и смерти, которые предназначены человеку, а нечто выступающее посередине — кажущаяся жизнь.

Приведем последний пример, несущий схожую смысловую нагрузку. Пьеса «Приходят и уходят» уже своим названием говорит о двух основных действиях, которые по очереди совершают героини на сцене. Между циклом

«уход — появление» воспоминания женщин и разговоры о каждой из них готовят почву для последнего жизненного шага, которым символически становится переплетение рук в неразрывный кельтский узел. При этом схемы этого узла и очередность действий героинь прописаны в авторских заметках после пьесы. Если соединить тремя отдельными линиями каждое имя в первой схеме, то получится узел, копирующий второй узел. А если первую и седьмую строчки схемы очередности соединить также согласно именам, то получится такой же нерушимый знак постоянства и неизменности — лента Мёбиуса. Таким образом, пьеса во всей полноте изображает приливы и отливы всего человеческого, а ее структура через циклы повторений отражает саму себя.

### **Интертекстуальность как способ прочтения текстом самого себя**

Интертекстуальность как способ саморефлексии текста выражается посредством глубокого переосмысления аутентичности написанного автором. В культуре XX в. интертекст повлиял на восприятие различных дискурсов и стал переходным звеном между всей предшествующей историей и будущими текстами. В таком случае сознание автора любого текста становится пустым пространством, в котором разворачивается интертекстуальная игра. Ю. Кристева, которая ввела рассматриваемый термин в научный обиход, подчеркивает его бессознательный характер и дает следующее определение интертекстуальности: «Мы назовем интертекстуальностью эту текстуальную интер-акцию, которая происходит внутри отдельного текста. Для познающего субъекта интертекстуальность — это признак того способа, каким текст прочитывает историю и вписывается в нее» (цит. по: [4, с. 225]).

Творчество С. Беккета насыщено различными интертекстуальными связками. Драматург исследует, как субъективность отдельного героя прочитывает историю и вписывается в нее. Так, например, миф о танталовых муках является «скелетом», на основе которого строится пьеса «Действие без слов 1» («Act Without Words I», 1956). Как и в мифе, герой обрекается на вечные муки жажды и голода. Каждый раз, когда он пытается дотянуться до объекта желания, последний от него отдаляется по мановению невидимой руки. Изнуренный, он бросает попытки и в недоумении смотрит на свои руки, которые бессильны и не служат хозяину. Коротенькая пьеса в жанре пантомимы связывает древний мир с культурным контекстом XX в. и превращается в своеобразный миф о современном человеке.

Значительное место в драматургии С. Беккета занимают отсылки к драмам Уильяма Шекспира. Их количество обусловлено не только богатством художественного и философского наследия великого драматурга, но и тем, что его творчество связано с эпохой «смены существующих парадигм во время фундаментальных перемен в осознании действительности и места человека в ней» [9, с. 67]. Те же тенденции наблюдаются в драматургии XX в., что позволяет критикам говорить, что «Шекспир — основоположник того театра, который называют театром абсурда» [9, с. 64].

Итак, часто в пьесах С. Беккета шекспировские мотивы представляют собой каламбур. Например, Диди («В ожидании Годо») урезает гамлетовское

«words, words, words» до «words, words». Также он дважды варьирует гамлетовскую фразу следующим образом: «This is not the question» и «What are we doing here, *that* is the question» [13, с. 74]. В пьесе «Эндшпиль» мнимый король шахматной доски — Хэм — произносит фразу, отсылающую к пьесе У. Шекспира «Ричард III», где неудачливый король в последней попытке отвоевать свое королевство говорит: «My kingdom for a horse». Парадокс этой фразы перенесен и в пьесу С. Беккета и также содержит в себе большую смысловую нагрузку. Хэм говорит Клову: «My kingdom for a nightman» [13, с. 103], указывая на своих родителей, сидящих в мусорных баках, и приказывая убрать «this muck». А его королевство только и состоит что из этой «грязи», Негга и Нелл, героев, которые не в состоянии восстановить свою дееспособность. С другой стороны, Хэм одновременно желает отдать оставшиеся мгновения жизни за ассенизатора, который позже поступит с ним так же, как Хэм хочет, чтобы тот поступил с его родителями.

Эти выводы подтверждает и другая шекспировская аллюзия, только уже на пьесу «Макбет». Первая строка звучит так: «When did we three last meet?» [13, с. 354]. Она перекликается с высказыванием одной из ведьм: «When shall we three meet again?» [19]. Видно, что перифраза сентенции будущего времени в прошедшем снова натягивает тугую нить в отношении «прошедшее — будущее», в котором первое полностью превалирует над вторым. Между тем, перед нами также нагляднейший пример «общения текстов». Ведьмы У. Шекспира бросают высказывание в будущее и уже в пьесе С. Беккета встречаются в облике трех героинь, которые, окунаясь в культурное прошлое, пытаются вспомнить, когда виделись в последний раз.

Также очевидной аллюзией на гамлетовский сюжет становится высказывание Владимира «Astride of a grave and a difficult birth. Down in the hole, lingeringly, the grave digger puts on the forceps» («В ожидании Годо») [13, с. 84]. Эта цитата из ранней пьесы драматурга будет встречаться в каждой пьесе в различных вариантах. Нерушимая связь рождения и смерти, уподобление их друг другу — конечный пункт мирозерцания, к которому сознательно или бессознательно приходят все герои. Они никак не могут отделаться от чувства вины за свое существование, их жизнь не имеет иных ориентиров, кроме общечеловеческих, неустойчивых и не изведанных в силу своего метафизического происхождения. По словам М. Эсслина, С. Беккет также испытывал нечто подобное, нося в себе воспоминание о собственном добытийном состоянии: «...с самого рождения он хранил кошмарное воспоминание о материнской утробе» [10]. В основе такого мироощущения лежит восприятие жизни как искупления первородного греха. Потому С. Беккет часто воплощает в драматургии это состояние, хорошо известное по пьесе Педро Кальдерона «Жизнь есть сон»: «Ведь худшая в мире вина — это на свет родиться» [6, с. 475]. Выброшенные в мир («out into this... godforsaken hole...») («Не я») [13, с. 376], люди испуганы и не находят пристанища («birth was the death of him» («Отрывок из монолога») [13, с. 425]). Предать жизнь забвению — их единственный шанс ускорить возвращение к спокойному состоянию отсутствия, в котором они находились до появления на свет.

## Повторения и рамочная структура пьес

Фреймовая, или рамочная, структура создает закольцованное соотношение символов, эпизодов и других элементов пьесы, которые нацелены на вскрытие таких связей в тексте, как отношение начала к концу, взаимовлияние частей и деталей текста, а также разных уровней его художественной структуры.

Так, в пьесе «В ожидании Годо» второй день полностью повторяет первый. Герои, обнадеженные после первого дня, остаются ждать Годо и во второй. В произведении «Что Где» один за другим повторяются допросы, а герои сменяют друг друга, чтобы повторить действия предыдущего персонажа. Подобно им, и в пьесе «Приходят и уходят» женские фигуры кругами перемещаются по сцене и повторяют одни и те же слова и действия. Таким образом, во все время своего присутствия в художественном тексте герой совершает то же, что и другие персонажи. Такие сюжетные повторения отражают воспроизводимость жизни одной фигуры в другой, ничем не отличающейся от нее. В этих условиях персонажи теряют уникальность и отличительные черты. У них нет внешних или внутренних характеристик, нет даже целостного прошлого. То, как мы видим их, показывает, как они видят самих себя. Все это подчеркивает, что герои лишены оригинальности, поэтому их можно уподобить симулякрам. Как известно, симулякр — копия, не имеющая оригинала в реальности; репрезентация того, что на самом деле не существует. Когда при анализе пьес масштаб прошлого достигает космических размеров, герой, несомненно, сразу же становится его частью: он им обусловлен и все время живет вместе с ним, так как прошлое — единственное, что может быть известно герою. Погружаясь на такую глубину осмысления произведения, также понимаем, что герой как таковой в ней часто отсутствует (например, «Вздых» («Breath», 1969), «Не я»).

Некоторые пьесы служат иллюстрацией другого способа обрамления текста — «пьеса в пьесе». Классические и нетрадиционные, но типичные для С. Беккета варианты этого приема уже были рассмотрены отдельно и подробно. Специфика заключается в том, что так называемый реальный уровень художественного текста содержит в себе внутренний, т. е. вставную историю. Последняя в пьесах драматурга часто становится основой фабулы произведения, тогда как внешняя история — ее рамка. Взаимодействие этих уровней влечет неустойчивое понимание, где настоящая реальность, а где вымысел. В пьесе «Что Где», согласно фабуле, проводятся допросы, в которые голос периодически вносит изменения. Но эти персонажи лишь видимая сторона пьесы. На самом деле происходит не что иное, как мыслительный процесс невидимого носителя вопросов «Что?» и «Где?». Получается, что героя в классическом понимании театральных условностей не существует. И тогда невольно надстраивается еще один, только уже невидимый, уровень в пьесе, когда публика будто оказывается в голове непредставленного субъекта.

Однако самый часто встречающийся метод рамочного повествования — создание узла между началом и концом пьесы. В произведении «Отрывок

из монолога» герой сразу говорит: «...birth was the death of him» [13, с. 425], рассказывая о самом себе. На первый план выступает связь моментов начала и конца, которая предопределяет и промежуточный ход постановки. Дистанцируясь от самого себя, персонаж олицетворяет полное разрушение личности. В таком состоянии он и проведет последние минуты существования на глазах у зрителей. В пьесе «Укачальная», как бы это парадоксально ни звучало, повествование начинается с конца, за которым ничего не следует. Первые строчки: «...till in the end/ the day came/ in the end came/ close of a long day» [13, с. 435] — заставляют задаваться вопросами о том, что было до этого и как понять все происходящее.

В пьесе «Вздох» отсутствуют персонажи и реплики. Она полностью состоит из авторских ремарок, а главным героем в ней является пространство сцены. Тем не менее композиция постановки кольцевая: на сцене различные предметы беспорядочно валяются, зажигается свет, раздаётся крик новорожденного, затем слышен вдох, который длится десять секунд, а после пятисекундной паузы все повторяется в обратном порядке — десятисекундный выдох, за которым следует крик новорожденного. Помимо композиции, снова наблюдаем цикличность существования, отмеченную повторением крика новорожденного. Можно заключить, что вдох и выдох являются иллюстрацией жизни и смерти, в чем нам помогает смысловая нагрузка слова *expiration* (смысл которого доступен лишь читателю). Оно означает не просто «выдох» (в таком значении драматург мог бы использовать слово *exhalation*), но и «истечение какого-либо срока, окончание», что придает всей пьесе иное смысловое наполнение. А что значат разбросанные предметы? Это и является основной трудностью, с которой сталкивается зритель. Согласно эстетике С. Беккета это может означать напрасный вещественный мир действительности, уступающий внутреннему духовному миру человека. Также это может выступать и как элемент игры автора с читателем. А что, если сама эта пьеса не что иное, как мусор? Тогда она становится насмешкой над множеством собственных интерпретаций.

### **Вне- и внутридраматические обращения к зрителю**

Обращения героев к зрителю или читателю — один из самых распространенных метасемантических приемов как в драматургии С. Беккета, так и в театральном искусстве в целом. Они могут быть одновременно прямыми (например, классические речи «в сторону») и косвенными (завуалированные отсылки к публике, а также к процессу просмотра и интерпретации пьесы). В результате зрительный зал включается в процесс постановки, размышляет о ее смысловом наполнении и внезапно задается вопросом о собственном предназначении среди множества художественных компонентов. Тогда все происходящее в театральном пространстве будто говорит о природе своего искусства. Жизни героев уподобляются сцене, а сцена, в свою очередь, различными способами иллюстрирует мир.

Так, в пьесе «В ожидании Годо» Поццо привлекает внимание слушающих к своему рассказу словами: «Is everybody listening? Is everybody ready?» [13, с. 30—31]. Но кто эти *everybody* — «все»? К двум и без того слушающим героям и одному совершенно обезличенному и покорному существу вряд ли необ-

ходимо обращаться таким образом. Слово «все» действительно обозначает всех, кто может слышать Поццо, т. е. и зрителей в том числе. Рассказывая о Лаки, Поццо призывает всех заметить: «Remark that I might just as well have been in his shoes and he in mine. If chance had not willed otherwise. To each one is due» [13, с. 32]. Потенциальная, но не подвластная человеку возможность иметь другую судьбу говорит о том, что все его действия являются частью роли. Распределение ролей непредсказуемо, неощутимо и совершенно не зависит от самого человека. Если герои вполне могли бы вести жизни друг друга, то что может лишить этой возможности зрителей?

Произведение «Эндшпиль» также пестрит различного рода обращениями к зрительному залу, которые уменьшают расстояние, отделяющее его от сцены. Хэм часто произносит фразы, констатирующие, что он собирается выполнить какое-то действие: «me to play» [13, с. 93], «we're getting on» [13, с. 96], «let's play it that way» [13, с. 133]. Они не просто являются компонентами ведения игры, но и показывают осознание героем театрализации своего присутствия на сцене. Его жизнь движется по правилам игры. Обозначив свой черед, он вступает, делает ход на шахматной доске или театральных подмостках и удаляется, пройдя схему, уготованную его роли. Именно поэтому, когда Хэм просит Клова провезти его, сидящего в инвалидной коляске, вокруг сцены, нас не удивит его сравнение пространства (которое он не видит глазами, так как слеп) со всем миром. Здесь одновременно прослеживается как сравнение театральной сцены с миром («round the world»), так и вскрытие театральности подобного мира («hug the walls»), ограниченного рамками прошлого и разрушительно влияющего на единственное, в чем коренится подлинная жизнь — субъективный мир человека.

Главным атрибутом Клова в пьесе является телескоп. С его помощью он смотрит из окна и рассказывает Хэму то, что видит. Окна на сцене расположены прямо на месте так называемой четвертой стены. Получается, что Клов прорывает ее, устанавливая тесную связь между миром пьесы и миром зрителя:

«НАММ: What window is it?

CLOV: The earth.

НАММ: I knew it! [Angrily.] But there's no light there!» [13, с. 123].

О каком отсутствии света говорит Хэм, если он слеп? Это может быть его внутреннее ощущение самого себя. В контексте отсылки к зрительному залу («the earth») оно абсолютно коррелирует с внешним миром, т. е. с действительностью, в которой живет публика.

Хэм, посвятив себя написанию хроники своей жизни, пытается казаться творческой личностью и в своих выдуманных монологах использует прием реплик «в сторону». Разговаривая с Кловом, он одновременно работает над своим трудом и требует от собеседника фраз, которые бы вошли в его рассказ:

«НАММ: Yes. [Pause. Forcibly.] Yes! [Pause.] With the rest, in the end, the shadows, the murmurs, all the trouble, to end up with. [Pause.] Clov... He never spoke to me. Then, in the end, before he went, without my having asked him, he spoke to me. He said...

CLOV: [Despairingly.] Ah...!» [13, с. 131].

Половина реплики Хэма еще относится к Клову, но вторая половина уже проваливается на уровень глубже, внутрь хроники, и звучит как обращение к зрителю, как рассказ «в сторону», пока не слышит собеседник. Это конфуз и самого Клова, на что Хэму приходится разъяснять необразованному сожителю, что это всем известный театральный прием:

«CLOV: <...> Is it me you're referring to?

НАММ: [Angrily.] An aside, ape! Did you never hear an aside before? [Pause.] I'm warming up for my soliloquy» [13, с. 130].

Таким образом, тот, кто изначально пришел посмотреть спектакль, погружается в него и изучает его наравне с актером. Эти примеры указывают на очевидную насмешку над театральными условностями, выраженную в разрушении четвертой стены, а также всего, что ранее в реалистической драме скрывалось от зрителя. Важным компонентом приема является не только обращение к публике, но и внедрение ее в процесс игры. Одним из наиболее ярких примеров этого могут служить *Mr [and Mrs] Shower — or Cooker* [13, с. 156] («Счастливые дни»), которые, по словам Винни, проходили мимо и обсуждали их с Вилли. Оба варианта их фамилии созвучны немецким словам *schauen* и *gucken*, значение которых — «смотреть» — несет в себе отсылку к смотрящим постановку зрителям. Более того, эти «зрители» не выступают как отдельные персонажи пьесы, нам о них только рассказывают, поэтому этот рассказ автоматически становится внутренней историей о некоей семейной паре. Винни говорит, что и мужчина, и женщина, смотря на нее с Вилли, задавались вопросами: «What does it mean? he says — What's it meant to mean?» [13, с. 156], что полностью отражает мыслительный процесс сидящей в зале публики. Это их два главных вопроса в стремлении понять, почему героиня закопана в насыпи, что значит церемония подготовки к «еще одному счастливому дню» и почему героя почти не видно.

Воздействие пьесы более мощное благодаря размытию границ между публикой и персонажами. Это является метасемантическим элементом поэтики, потому как герои осознают собственную театральность, внедряя зрителя в процесс игры. Высокая степень саморефлексии постановки делает предметом пьесы ее собственную театральную природу. Таким образом, в творчестве С. Беккета находим палитру приемов, цель которых — вскрыть искусственность и созданность театрального представления и отношений между звеньями его структуры. Это и классическая техника «пьесы в пьесе» как формообразующий прием в драматургических текстах, и общее ощущение главного героя как *марионетки*, т. е. идеального выразителя тонкостей чувств и опыта, а также *вне- и внутридраматические обращения* актера к зрителю, призывающие последнего к активному участию в поиске смысла происходящего на сцене. Кроме того, *интертекстуальность* как способ общения текстов, *паратекстуальные связи*, *обращение к языку* и сомнения в его познавательной и коммуникативной функциях, а также *повторяемость действий* и *фреймовая структура* пьес — все это фокусирует внимание на драматическом произведении и раскрывает природу театрального искусства. Безусловно, приемы используются не в точности по теоретической формуле, поэтому часто принимают совершенно неожиданные формы реализации.



## Библиографические ссылки

1. Беккет С. Осколки: Эссе, рецензии, критические статьи / пер. с англ. и фр. М. Дадяна. М. : Текст, 2009. 192 с.
2. Дюшен И. Б. Театр остановившихся часов. М. : Искусство, 1990. 154 с.
3. Ильин И. П. Постмодернизм. Словарь терминов. М. : INTRADA, 2001. 384 с.
4. Ильин И. П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. М. : INTRADA, 1996. 255 с.
5. Исаев С. П. Как всегда — об авангарде: Антология французского театрального авангарда [Электронный ресурс] / сост., пер. с фр., коммент. С. П. Исаева. 1992. URL: <https://www.twirpx.com/file/1043013> (дата обращения: 20.11.2017).
6. Кальдерон П. Пьесы : в 2 т. М. : Искусство, 1961. Т. 1. 700 с.
7. Клейст Г. фон. О театре марионеток [Электронный ресурс] / пер. Романа Мархолия // О театре марионеток. URL: <http://www.markholia.com/2009/01/blog-post.html>. 2009 (дата обращения: 10.05.2018).
8. Пави П. Словарь театра : пер. с фр. М. : Прогресс, 1991. 504 с.
9. Соколова Е. В. Метатеатр Т. Стоппарда. Пьеса «Розенкранц и Гильденстерн мертвы» // Театрон. СПб. : С.-петерб. акад. театр. искусства, 2009. С. 60—69.
10. Эслин М. Театр абсурда [Электронный ресурс]. URL: <https://www.e-reading.club/book.php?book=1031468> (дата обращения: 13.05.2018).
11. Abel L. Metatheatre: A New View of Dramatic Form. New York : Hill and Wang, 1963. 146 p.
12. Beckett S. Disjecta: Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment. London : Calder, 1983. 176 p.
13. Beckett S. The Complete Dramatic Works. London : Faber and Faber Limited, 2006. 476 p.
14. Coetzee J. M. Late Essays 2006—2017. New York : Viking, 2018. 304 p.
15. Gussow M. Conversations with (and about) Beckett. London : Nick Hern Books, 1997. 192 p.
16. Harmon M. No Author Better Served: The Correspondence of Samuel Beckett and Alan Schneider. Cambridge, Massachusetts : Harvard University Press, 1998. 489 p.
17. McMullan A. A Theatre on Trial. London : Routledge, 1993. 153 p.
18. Pountney R. Theatre of Shadows: Samuel Beckett's Drama: 1956—1976. Gerrards Cross : Colin Smythe, 1988. 309 p.
19. Shakespeare W. Macbeth [Electronic resource]. URL: <http://shakespeare.mit.edu/macbeth/index.html> (date of access: 15.05.2018).

## США

Г. М. Бутырчык

### РАМАН ТОНІ МОРЫСАН «ЛЮБАЯ»: ПАМІЖ НАЗВАЙ І ТЭКСТАМ

У 1993 г. Нобелеўская прэмія па літаратуры была прысуджана афрааме-рыканскай пісьменніцы, якая «ў раманах, напоўненых мроямі і паэзіяй, адлюстравала істотны аспект амерыканскай рэчаіснасці» (арыг. англ. фармулёўка: «...who, in novels characterized by visionary force and poetic import, gives life to an essential aspect of American reality» [6]). Тоні Морысан (Toni Morrison,

1931—2019) стала другой у ЗША (пасля Перл Бак (Pearl Buck, 1892—1973) і восьмай у свеце жанчынай, якая атрымала высокую ўзнагароду за мастацтва слова. Адштурхоўваючыся ад культурна-гістарычнага досведу афраамерыканцаў, пастаянна апелюючы да духоўнай спадчыны чорнай Амерыкі, раскрываючы спецыфіку негрыцянскага ўспрыняцця рэчаіснасці, абапіраючыся на афраамерыканскую фальклорную традыцыю, шматгранна адлюстроўваючы розныя бакі адраджэння нацыянальнай самасвядомасці свайго народа, Т. Морысан уздымае ўніверсальныя па сваёй сутнасці праблемы — такія як захаванне калектыўнай памяці і пераадоленне траўм гістарычнага мінулага, самаідэнтыфікацыя асобы ва ўмовах сацыяльнага гвалту і жаночая эмансіпацыя, пераемнасць культурнай традыцыі і складаная дыхатамія *свайго і чужога* ў глабалізаваным свеце. Універсальны характар творчасці пісьменніцы, які выводзіць яе спадчыну за межы выключна афраамерыканскага літаратурнага кантэксту і робіць цэлы шэраг яе раманаў кананічнымі творамі амерыканскай (і шырэй: сусветнай) літаратуры мяжы XX—XXI ст., абумоўлены творчым метадам Т. Морысан. Адна з дамінантных рыс творчасці афраамерыканскай раманістыкі — уключэнне ў рэалістычны аповед звышнатуральнага, магічнага элемента, адлюстраванне двух узаемапранікальных мастацкіх светаў, што вынікае з сінтэзу ўласна амерыканскай, лацінаамерыканскай і еўрапейскай традыцый магічнага рэалізму. Наратыўныя стратэгіі ў яе творах уключаюць: а) складаную поліфанію галасоў, якія спалучаюцца з голасам «усёведнага» аўтара; б) арыентацыю на сказавую (вусную) форму, т. зв. *storytelling*; в) вытанчаную метафорыку і алегарычнасць аповеду, уласцівыя прыпавесці; г) выключнае адчуванне мовы; д) выкарыстанне ўнутраных маналогаў і плыні свядомасці. Апошняе абумоўлена цікавасцю (у тым ліку і навуковай) пісьменніцы да творчасці У. Фолкнера і В. Вулф.

Нобелеўская лекцыя Т. Морысан дае яскравае ўяўленне пра творчую манеру пісьменніцы і раскрывае яе разуменне мовы ў жыцці пісьменніка, чалавека, нацыі. Коротка пафас прамовы можна перадаць наступным чынам. Мова задае абрысы нашаму жыццю, бо мы не існуем па-за яе межамі. З яе дапамогай мы апісваем рэальнае, уяўнае і магчымае жыццё прамоўцаў, чытачоў, пісьменнікаў. Мова — сродак перадачы мудрасці многіх пакаленняў. Чалавек нараджаецца кожны раз, калі магій мовы ствараецца яго гісторыя.

У сівой даўніне кожнага народа, сцвярджае пісьменніца, ёсць вялікая колькасць гісторый, якія пачынаюцца з традыцыйнага «жылі-былі...» (*once upon a time...*): «Жыла-была аднойчы старая жанчына. Сляпая, але мудрая» (тут і далей пераклад наш. — Г. Б.) [6]. У лепшых фальклорных традыцыях фраза паўтараецца двойчы. Мяняецца тэмп, знікае «але» (*but*), з'яўляецца кропка, паўза: «Жыла-была аднойчы старая жанчына. Сляпая. Мудрая». І далей Т. Морысан працягвае: «У тым варыянце, у якім мне вядома гэтая гісторыя, жанчына — дачка рабоў, яна — негрыцянка, яна — амерыканка» («...the daughter of slaves, black, American» [6]). Яна адначасова ўвасабленне закону граху. Аднойчы да жанчыны, каб пасмяяцца з яе, прыйшлі хлопчыкі. Адзін з іх прамовіў: «Старуха, я трымаю ў руках птушку. Скажы мне, жывая яна ці мёртвая?» Жанчына не адказвае, і пытанне паўтараецца: «Птушка, якую

я трымаю, жывая ці мёртвая?» І зноў яна не адказвае. Жанчына сляпяя і не можа бачыць ані наведвальнікаў, ані таго, што ў іх руках. Старуха маўчыць так доўга, што маладыя людзі ледзьве стрымліваюць смех. Урэшце яна гаворыць мяккім, але суровым голасам: «Я не ведаю, — кажа яна. — Я не ведаю, мёртвая ці жывая птушка, якую ты трымаеш у руках, але што я ведаю пэўна, дык гэта тое, што яна — у тваіх руках. Яна ў тваіх руках» [6]. Адказ яе можна зразумець так: калі птушка мёртвая, то альбо яе знайшлі такой, альбо забілі. Калі яна жывая, яе ўсё яшчэ можна забіць. Яе далейшае жыццё залежыць ад рашэння чалавека. Што б ні было — адказнасць на ім. «Птушка-ў-руках» — гэта мова, якую Т. Морысан успрымае як жывую істоту, што знаходзіцца ў небяспецы і можа памерці. Людзі над ёй маюць неабмежаваную ўладу, бо толькі яны могуць выратаваць «птушку»-мову намаганнем волі. Старуха, адпаведна, — пісьменніца, якую непакоіць тое, як з мовай, дадзенай пры нараджэнні, як з мовай, на якой яна летуценіць, абыходзіцца грамадства. Т. Морысан працягвае гісторыю старой жанчыны: «Ты, старая жанчына, бласлаўлёная невідучасцю, можаш размаўляць той мовай, якая гаворыць пра тое, пра што гаворыць толькі мова: як бачыць без карцінкі. Мова сама па сабе бароніць нас ад страху перад рэчамі без імёнаў. Мова сама па сабе ёсць медытацыя» [6]. Аповед стварае чалавека. Пісьменнік — гэта той, хто адпускае сваю птушку на волю. Адчуванне таго, што ты сапраўды валодаеш птушкай, прыходзіць менавіта ў той момант, калі ты адпускаеш яе на волю.

Прыпавесцевая манера аповеду і некалькі ўзроўняў тлумачэння прапанаванай гісторыі, біблейскія алюзіі і адсылкі да афраамерыканскай гісторыі, сацыяльная завостранасць пастаўленых праблем, амбівалентнасць персанажаў — тое, што вылучае Нобелеўскую лекцыю Т. Морысан, — уласціва для ўсёй яе творчасці.

Творчую спадчыну пісьменніцы складаюць адзінаццаць раманаў: «Самыя блакітныя вочы» («The Bluest Eye», 1970), «Сула» («Sula», 1973), «Песня Саламона» («The Song of Solomon», 1977), «Смаляное чучалка» («Tar Baby», 1981), «Любая» («Beloved», 1987) «Джаз» («Jazz», 1992), «Вырай» («Paradise», 1999), «Любоў» («Love», 2003), «Міласэрнасць» («A Mercy», 2008) «Дамоў» («Home», 2012) «Божа, захавай маё дзіця» («God Help the Child», 2016). На рускую мову перакладзены раманы «Песня Саламона» (пераклад Е. Каратковай), «Любая» («Возлюбленная» [1]) і «Божа, захавай маё дзіця» (пераклад І. Тагоевай), «Любоў» (пераклад А. Алякрынскага), «Міласэрнасць» («Жалосьць», пераклад У. Башняка). На ўкраінскай мове ў 2017 г. выйшаў раман «Любая» («Кохана», пераклад С. Арловай).

Твор «Любая» (1987) — самы вядомы раман Т. Морысан. У 1974 г., будучы рэдактарам выдавецтва *Random House*, пісьменніца працавала над зборам дакументаў, звязаных з гісторыяй афраамерыканцаў у Амерыцы, над так званай «Чорнай кнігай» («The Black Book»), і была кранутая гісторыяй рабыні са штата Кентукі. У студзені 1856 г. Маргарэт Гарнер з мужам і чатырма дзецьмі ўцякла ў свабодны штат Агая. Аднак, згодна з «Законам аб збеглых рабах», які быў прыняты ў 1850 г., такіх рабоў мусілі вяртаць назад на Поўдзень. І калі пошукавы атрад дагнаў Гарнераў, жанчына перарэзала горла малодшай дачцэ і гатова была забіць іншых дзяцей, каб тыя, глытнуўшы паветра свабоды,

ізноў не патрапілі ў рабства. На судзе Маргарэт Гарнер замест раскаяння пацвердзіла гатоўнасць паўтарыць падобны ўчынак. Менавіта гэта гісторыя паслужыла асновай для рамана. Адметна, што ў 2004 г. Т. Морысан вернецца да яе і напіша лібрэта да двухактавай оперы «Маргарэт Гарнер».

Дзеянне рамана разгортваецца ў 1873 г. у доме Бэбі Сагс (Baby Suggs), сваякроўкі Сеты (Sethe, па аналогіі з *Lethe* — Летаі). Мінула васьмнаццаць год з таго часу, як Сета патрапіла ў Цынцынаці разам з двухдзённай дачкой Дэнвер (Denver), і прайшло восем год, як адышла ў лепшы свет Бэбі Сагс, чья смерць супала з уцёкамі яе старэйшых унукаў з дому. Зараз дом № 124 па Блустоўн-роўд жыве самастойным жыццём. Яго абыходзяць тубыльцы і мінакі. Гаспадарыць у ім дух «нязлы, хутчэй сумны», «чырвоная пляма», «чырвонае святло» — дух забітай Сетай дачкі — Любай/Умілаванай/Каханай (Beloved) — немаўляці, якому, ратуючы ад новага рабства, маці перарэзала горла. З’яўленне на парозе дома Поля Дзі (Paul D), з якім Сета знаёмая па плантацыі Гарнераў Мілы Дом і якога не бачыла з моманту ўцёкаў, абуджае ў ёй шквал успамінаў пра падзеі васьмнаццаці- і дваццацігадовай даўнасці.

Раман пачынаецца з двух эпіграфаў, кожны з якіх абумоўлівае свае параметры прачытання твора, што выводзяць яго за межы гатычнай гісторыі пра дом з прывідамі. Першы эпіграф: «Шэсцьдзясят мільёнаў і больш...» задае гістарычнае вымярэнне — праз прыватныя гісторыі герояў рамана перадчытачамі паўстае агульная гісторыя афраамерыканскага народа. Вядомы беларускі даследчык афраамерыканскай літаратуры Ю. В. Стулаў, разважаючы пра форму раманаў Т. Морысан, слухна заўважае, што «развіваюцца яны нібыта па спіралі, складваючыся з розных прыватных гісторый і перадаючы шматгалоссе жыцця» [3, с. 151]. Эпіграф узыходзіць да працы У. Э. Б. Дзюбуа (W. E. B. DuBois, 1868—1963) «Дарунак чорнага народа: негры ў стварэнні Амерыкі» («The Gift of Black Folk: Negroes in the Making of America», 1924): «Шэсцьдзясят мільёнаў душ — такую цану заплаціла чорная Афрыка, каб высадзіць дзесяць мільёнаў рабоў у Амерыцы» (арыг.: «It cost Negro Africa perhaps 60 million souls to land ten million slaves in America» [4, с. 147]).

Другі эпіграф узяты з Паслання да Рымлян (9:25). У ім праз біблейскую алюзію «ўніверсалізуецца» афраамерыканскі культурна-гістарычны досвед. На ім замыкаюцца ўсе кантэксты, у рэчышчы якіх абыгрываецца назва рамана. Таму пераклад назвы і другога эпіграфа з’яўляецца сапраўдным выклікам для перакладчыка. Для пачатку звернемся да англійскай версіі, скарыстанай Т. Морысан:

I will call them my people,  
which were not my people;  
and her beloved,  
which was not beloved.

Параўнаем з трыма беларускімі варыянтамі. У В. Сёмухі: «Ня Мой народ назаву Маім народам і не каханую каханаю»; у каталіцкай версіі: «Не Мой народ назаву Маім народам і нялюбую — умілаванай»; у праваслаўнай: «Не Мой народ назаву Маім народам і не ўзлюбленую — узлюбленай». Складанасць перакладу ў тым, што абраны перакладчыкам адпаведнік для англ. *beloved* мусіць дастасоўвацца да ўсіх іншых варыяцый значэння гэтага слова

ў тэксе і найперш да надпісу на магіле маленькай дзяўчынкі. Слухаючы зварот святара да паствы падчас пахавання, Сета традыцыйны зварот *Dearly beloved* (возлюбленные (братья) мои, любёныя/узлюбленыя/умілаваныя/каханыя мае) успрымае на аднас дачкі і вырашае, што менавіта гэтыя словы мусяць быць выбіты на магільным камяні. Аднак уласным цэлам расплаціцца яна можа толькі за адно слова (*beloved*) і скрозь жыццё шкадуе, што не змагла заплаціць за абодва (*dearly beloved*). І. Тагоева, перакладаючы раман на рускую мову, гэтую задачу не вырашае. У рускай версіі чытаем пра тое, што Сета планавала напісаць тры словы («Возлюбленной дочери моей»). Звернем увагу, што двухаднасць звароту *Dearly beloved* (да паствы і дачкі Сеты) абумоўлена тым, што арыгінальны варыянт не змяшчае займенніка «мае». Ужыванне ў перакладзе слова «дочери» таксама пазбаўляе чытача магчымасці адчуваць дадатковыя сэнсы, закладзеныя пісьменніцай у назву.

Але вернемся да эпіграфа. Хто гэта «не мой народ» і «не мая ўмілаваная»? Відавочна, язычнікі (якія сталі народам і ўмілаванымі) і царква язычніцкая. У цэнтры рамана — афраамерыканцы (што сталі народам і ўмілаванымі). Размова, відаць, ідзе пра тое, што ідэя абранасці, выключнасці *нейкага* народа патэнцыйна датычыць *кожнага* народа. Той, хто сёння пазбаўлены ласкі Божай, заўтра стане абраным.

Траўматычнае мінулае, яго пераасэнсаванне, калектыўная памяць як феномен, неабходны для выжывання народа ў сучаснасці, і як канструкт ідэнтычнасці супольнасці і індывіда — вось кола тых сацыяльна-філасофскіх праблем, што ўздымае Т. Морысан. На асабістыя траўматычныя ўспаміны герояў (Бэбі Сагс, Сеты, Поля Дзі) накладваецца агульная, калектыўная траўма, звязаная з транспарціроўкай/перамяшчэннем афраамерыканцаў з Афрыкі ў Новы Свет (так званы *Middle Passage* — Сярэдзінны шлях) — падзеяй, якая адбылася на лёсе кожнага з наступных пакаленняў.

Усе сюжэтныя лініі рамана, асабістыя гісторыі герояў у той ці іншай ступені замыкаюцца на вобразе Любай, што ў шырокім кантэксце можа трактавацца як увасабленне ўсяго афраамерыканскага народа. Дзяўчына ва ўзросце крыху больш за дваццаць год з'яўляецца на парозе дома № 124. Яна не памятае нічога, акрамя свайго імя. Гераіня з цяжкасцю трымае галаву, любіць салодкае. Нягледзячы на аблічча дарослага чалавека, яна мае свядомасць дзіцяці і паводзіць сябе адпаведна. Дзяўчынка цалкам залежыць ад Сеты. Цэлы шэраг адсылак у тэксце дазваляе чытачу (і героям) пераканацца ў тым, што перад імі не хто іншы, як забітая дачка Сеты, «уцялесненая» ў адпаведнасці з гадамі, якія мінулі пасля яе смерці. Любая ведае пра завушніцы, падораныя місіс Гарнер на вяселле (дачка любіла гуляць з імі), ведае словы калыханкі, якую калісь Сета спявала дзецям. У яе шнар на шыі, акурат у тым месцы, дзе было перарэзана горла ў дзіцяці. Любая з'яўляецца менавіта тады, калі Поль Дзі выганяе з дома дух забітай дачкі (сімвалічнае мінулае Сеты), і становіцца ўвасабленнем мінулага, якое не адпусціць Сету да таго моманту, пакуль не будзе перажыта нанова, пакуль не будзе пераасэнсавана і пакуль з яго не будуць зроблены высновы.

Адметна, што і дух дзяўчынкі, і «уцялесненую» Любую жыхары дома № 124 успрымаюць як рэальныя. Звязана гэта з тым, што ў калектыўным свядомым (ці несвядомым) афраамерыканцаў трывала жыве ідэя пра тое, што памерлыя

зусім неабавязкова пакідаюць рэальны свет і могуць актыўна ўплываць на жыццё жывых. Больш за тое, у фальклоры афрыканскіх народаў багата легенд пра дзяцей, якія памерлі, не атрымаўшы імя, а значыць, не былі далучаны да свету жывых і належаць свету духаў. Згадаем, напрыклад, што ў рамане «Галодная дарога» («Famished Road», 1991) і ў наступных кнігах трылогіі пра Азара нігерыйскага пісьменніка Бена Окры (Ben Okri, 1959) па-мастацку ўвасоблены павер'і пра дзяцей абіку (*abiku*), якія паміраюць, а пасля нараджаюцца зноў і зноў, каб пераследаваць сваіх маці. Для таго каб апошнія іх пазнавалі, яны маюць на сабе які-небудзь знак. Такім чынам, Любая — гэта не толькі дух забітай дачкі Сеты, але і ўвасобленне ўсіх дзяцей, якія загінулі, не паспеўшы нарадзіцца, падчас транспарціроўкі з Афрыкі ў Амерыку, што былі выкінуты маці за борт карабля з рабамі, як браты і сёстры Сеты.

Праз стасункі з Любай адбываецца самаідэнтыфікацыя Сеты і Дэнвер. Важнымі для раскрыцця вобразаў герайн з'яўляюцца ўмоўныя раздзелы 20—23, якія складаюцца з унутраных маналогаў Сеты і Дэнвер, плыні свядомасці Любай і трыя — хору герайн. Унутраныя маналогі Сеты і Дэнвер часта атрыбуюць як плыні свядомасці, але яны больш структураваныя і паслядоўныя ў параўнанні з аповедам Любай. Для кожнай гісторыі пісьменніца выбірае адмысловую манеру, свой тэмп (які задаецца ў тым ліку і праз пунктуацыю). Гэта выдатныя ўзоры мастацкай прозы Т. Морысан, сведчанне яе віртуознага валодання мовай як асноўным інструментам стварэння гісторыі.

Так, маналог Сеты пачынаецца са слоў: «BELOVED, she my daughter. She mine». Акцэнт на імені зроблены не толькі праз выкарыстанне прапісных літар (што, дарэчы, назіраецца і ва ўсіх наступных маналогах, ды, на жаль, адсутнічае ў перакладах), але і праз коску і наступнае выкарыстанне займенніка «яна». Варта звярнуць увагу на тое, што ў фразе адсутнічае граматычна неабходнае ў дадзеным кантэксце *is*, што дадаткова перадае хваляванне герайні: «ЛЮБАЯ, яна мая дачка. Яна мая. Глядзіце (арыг.: сцвярджэнне, а не пытанне, як у рускім перакладзе. — Г. Б.). Яна вярнулася да мяне па сваёй уласнай волі, і мне нічога не трэба тлумачыць. Раней у мяне не было часу для тлумачэнняў, таму што ўсё мусіла быць зроблена хутка. Хутка. Яна мусіла быць у бяспецы, і я адправіла яе туды, дзе яна павінна была быць. Але мая любоў была настолькі моцная, што яна вярнулася да мяне зараз» (тут і далей пераклад наш. — Г. Б.) [5, с. 236]. Фраза «Яна мая дачка» паўтараецца ў тэксце некалькі разоў. Дзякуючы ёй на пачатку маналогу чытач вызначае апавядальніка. Асноўны лейтматыў маналогу раскрываецца ў наступных словах: «Я ўсё ёй растлумачу, хаця я і не абавязана гэта рабіць. Чаму я так зрабіла» [5, с. 236]. Сказы кароткія, паўзы ў сярэдзіне сказа пазначаюцца кропкай: «Я раскажу пра гэта Любай, яна зразумее. Яна мая дачка» [5, с. 236]. Сета не толькі спрабуе апраўдацца перад дачкой, навучыць яе ўсяму, чаму маці вучыць сваё дзіця, але і раскажаць пра ўласную маці. Яна ўсведамляе сваю выключнасць, бо была адзіным дзіцём, якога маці не кінула. Сета стала сведкам смерці маці, але да канца не ўпэўнена, што на шыбеніцу адправілася менавіта яна. Сета таксама не ведае, за што пакаралі маці, але хоча верыць у тое, што маці ніколі не кінула б яе адну, задумаўшы ўцёкі.

Тэма мацярынства ў афраамерыканскім кантэксце набывае асаблівае гучанне. Хаця белыя гаспадары актыўна стваралі ў грамадскай свядомасці

адмоўны вобраз маці-рабыні, якая не магла перажываць сапраўдныя мацярынскія пачуцці і спакойна забівала сваіх дзяцей, Т. Морысан не толькі нагадвае пра тое, што такі ўчынак афраамерыканскія маці лічылі актам міласэрнасці і спосабам vyrатаваць уласных дзяцей ад рабства, але і паказвае, што за ім часта стаіць псіхалагічная траўма, глыбіня якой далёка не заўжды ўсведамлялася адразу.

Другая споведзь пачынаецца словамі: «BELOVED is my sister». Дэнвер гаворыць пра тое, што баіцца маці, што кожную ноч ёй падаецца, што тая пераразае ёй горла. Яна лічыць, што абавязана абараняць Любую ад Сеты і разам з ёй чакаць вяртання бацькі, пра якога ведае толькі тое, што ёй расказвала Бэбі Сагс: ён «angelic man» (не чалавек, а чысты анёл). У адрозненне ад Сеты Дэнвер адразу прызнае ў дзяўчыне сястру і ставіцца да яе адпаведна. Калісьці бабуля расказала Дэнвер, што яна зачаравана ад духу, які gasпадарыць у доме. Ён не можа зрабіць шкоды, таму што яна пасмакавала яго крыві, г. зн. крыві сваёй сястры, калі маці карміла яе грудзямі. Менавіта таму паміж сёстрамі існуе асаблівая сувязь. Маналог Дэнвер — гэта маналог дзяўчыны, якая практычна не мае стасункаў са знешнім светам, бо многія гады не выходзіла за межы дома № 124 і не кантактавала з іншымі людзьмі, акрамя маці.

Абедзве споведзі заканчваюцца словамі «she is mine». Адметна, што і плынь свядомасці Любай пачынаецца з «I AM BELOVED and she is mine». Відавочна, што жанчыны патрэбныя адна адной, каб не толькі зразумець сябе, сабраць разрозненыя эпізоды жыцця, але і выжыць. Любая вяртае Сету і Дэнвер з мінулага і прымушае жыць зараз («It is always now» [5, с. 248]). Плынь свядомасці Любай — адна з самых складаных для разумення частак рамана і мае шмат інтэрпрэтацый. Нягледзячы на тое што ў раздзеле няма знакаў прыпынку, разбіўка на абзацы, згрупаванасць слоў у сказе, прабелы дазваляюць чытачу вылучыць асноўныя паняцці, вобразы, якія арганічна прарастаюць у гісторыю Сеты і яе сям'і, што ў асноўных рысах вядома чытачу з папярэдніх раздзелаў. У крытычнай літаратуры нярэдка можна сустрэць меркаванне (са спасылкай на пісьменніцу) пра тое, што маналог Любай напісаны «траўміраванай» мовай, што гэта — адлюстраванне ўспрыняцця свету двухгадовай дзяўчынкі, якая не аддзяляе сябе ад маці («I am not separate from her» [5, с. 248]): «Яе твар — гэта мой твар». Кароткія сказы, толькі канстатацыя, часта апісанне рэчы замест яе называння і інш.

Любая згадвае, як разам з маці яна збірала кветкі, але клубы дыму схавалі ад яе маці, затым людзі без скуры («men without skin» [5, с. 248]) схпілі яе і пасадзілі на карабель з рабамі, які можа разглядацца як месца, дзе была дзяўчына да свайго нараджэння. Карабель з рабамі, плаванне па Сярэднім шляху як агульная перадгісторыя, што трывала асела ў калектыўным несвядомым, можа адсылаць да іншых герояў рамана (напрыклад, маці Сеты, Бэбі Сагс). Яна блізкая кожнаму афраамерыканцу: «...усе мы спрабуем выйсці з нашых цел чалавек на маім твары зрабіў гэта цяжка прымусіць памерці сябе назаўсёды спіш нядоўга, а пасля вяртаешся» [5, с. 248—249]. Мова Любай пры апісанні карабля — гэта мова самой смерці. Складваецца ўражанне, што, пазбегнуўшы смерці на караблі, Любая высаджалася на зямлі, каб усё роўна памерці.

Скразным вобразам гэтай гісторыі з'яўляецца *hot thing*. І. Тагоева перакладае гэта прыслоўем «горячо». Нам падаецца, што лепш было б перакласці: «гарачае нешта». Але і логіка перакладчыцы слушная. Слова «горача» перадае агульную атмасферу невыноснай гарачыні на караблі, але разам з тым не заўжды дапускае варыяцыі трактовак, закладзеныя ў арыгінале: «Здольныя памерці ляжаць адно на адным... гарачае нешта маленькі пагорак мёртвых цел гарачае нешта» [5, с. 249]. «Гарачае нешта» — гэта таксама адзіная характарыстыка, якую можа даць малагадавалая дзяўчынка сваім пачуццям — любові да маці: «...жанчына з маім тварам плыве ў моры гарачае нешта», «маленькі пагорак знік... яна збіраецца ўсміхнуцца мне яна збіраецца ўсміхнуцца... гарачае нешта» [5, с. 250]. Разам з тым гэта і матчына любоў, якая вяртае Любую з нябыту. Мяжа паміж гэтым і іншым светам акрэслена традыцыйнымі сімваламі пераходу: мастом і вадой, якія Любая згадвае на працягу ўсяго твора. Яна знаходзіцца на памежжы свету жывых і свету мёртвых. Сябе яна ўспрымае як складзеную з асобных частак і баіцца распасціся.

Пераследуемая чатырма вершнікамі, Сета фактычна трапляе ў безвыходную сітуацыю выбару: рабства альбо смерць для дачкі. Аніводзін жывы не можа судзіць яе. Толькі забітая дачка можа меркаваць пра слушнасць рашэння маці.

Адметна, што Любая сама акрэслівае сваё чыста візуальнае ўспрыняцце рэчаіснасці: «Як я магу гаварыць пра рэчы, якія ўяўляюць сабой толькі малюнкi?» (арыг.: «How can I say things that are pictures?»).

Наступны раздзел, у якім аб'яднаны галасы трох герайн, выконвае ролю грэчаскага хору, г. зн. дапамагае аўтару ў раскрыцці сэнсу трагедыі і душэўных перажыванняў жанчын. Структура раздзела можа разглядацца і ў рэчышчы чыста афраамерыканскай музычнай традыцыі, так званай *call-and-response music* (музыка, заснаваная на запеве і адказе), да якой адносяцца соўл, госпел, блюз і інш. У гэтай жа традыцыі ствараліся жаночыя працоўныя песні.

Пачатак раздзела ідэнтычны папярэдняму: «Я — ЛЮБАЯ, і яна мая». У значнай ступені гэта паўтор сола Любай, але зараз яе аповед больш структураваны, ён раскрывае сэнс какафоніі абрывістых фраз папярэдняга раздзела, прабелы запаўняюцца. Існуе некалькі меркаванняў наконт таго, чаму Т. Морысан прапануе тую самую гісторыю ў двух розных варыянтах. Па-першае, такая падача абумоўлена амбівалентнасцю вобраза Любай, якая адначасова і дзіця, і дарослая дзяўчына. Адпаведна, першы аповед — блытаная гісторыя дзіцяці з неаформленай свядомасцю, другая — больш сталага чалавека, здольнага афармляць свае думкі ў завершаныя сказы. Па-другое, гісторыя Любай настолькі важная, што варта таго, каб яе расказалі двойчы. Да ўсяго гэта не толькі яе гісторыя, гэта шматгалоссе розных гісторый, захаваных і забытых, расказаных і непрамоўленых. Па-трэцяе, магчыма, гэта ілюстрацыя так званага *тетоту* (пераўспамін, адвечны ўспамін, успамін, да якога вяртаешся, успамін нанова). Гэтае ж слова, згодна з думкай Ю. Сапожнікавай, выкарыстоўваецца для «апісання існуючай адначасова ў чалавечай свядомасці і ў рэальнасці карціны мінулага, якая не знікае нават пасля смерці ўсіх людзей, датычных да той ці іншай падзеі, і якая чакае новых ахвяр, якіх яна зможа ўцягнуць у тыя ж самыя падзеі» [2, с. 403].



Значная частка раздзела ўяўляе сабой дыялог, прычым ён не маркіраваны як такі і хутчэй нагадвае верш. Пра прыналежнасць рэплік гераіням можна зразумець паводле іх зместу. Гэта нагадвае чарговую спробу гераінь надаць слоўную форму невымоўнаму, сродкамі мовы прагаварыць траўмы мінулага. Першая частка — размова Сеты і Любай. Маці хоча пераканацца ў тым, што дачка вярнулася да яе і больш ніколі не пакіне. Межы паміж маці і дачкой размываюцца, што відавочна праступае ў рэпліцы Любай: «Мы ўсміхнемся мне?»

Другая частка раздзела — размова Дэнвер і Любай. Адметна, што Дэнвер усюды гаворыць «мы», а Любая ўжывае «я» і «яна». Яна настолькі апантаная стасункамі з маці, што практычна не слухае Дэнвер, якая папярэджвае: «Не любі яе занадта моцна». Любая адказвае, што яе любоў да Сеты — здзейснены факт, і зноў скардзіцца, што маці яе пакінула. Дэнвер супакойвае: «Хутка па нас прыйдзе бацька». Заканчваецца размова ўжо знаёмымі чытачу словамі «гарачае нешта», якія ў дадзеным кантэксце сімвалізуюць любоў. Разам з тым, паколькі рэплікі не маркіраваны як частка дыялогу, нельга адмаўляць магчымасці іх адначасовага, сімуляннага прамаўлення.

Наступная частка не толькі адлюстроўвае тое, што гераіні знайшлі адна адну, паядналися ў межах сям'і, але і тое, што яны (у больш шырокім кантэксте, зададзеным папярэднімі раздзеламі) паядналися з усім афраамерыканскім народам. Як бы парадаксальна гэта ні гучала, але самаідэнтыфікацыя гераінь адбываецца, калі яны пачынаюць растварацца адна ў адной:

Любая  
Ты мая сястра  
Ты мая дачка  
Ты мой твар, ты — гэта я  
Я знайшла цябе зноў, ты вярнулася да мяне  
Ты мая Любая  
Ты мая  
Ты мая  
Ты мая.

Т. Морысан выкарыстоўвае граматычныя канструкцыі, нюансы якіх досыць цяжка перадаць у перакладзе:

I have your milk («У мяне ёсць малако для цябе/тваё»)

I have you smile («У мяне ёсць усмешка для цябе/твая»)

I will take care of you («Я буду клапаціцца пра цябе»)

You are my face; I am you. Why did you leave me who *am* you? [5, с. 255—256] («Ты — мой твар; ты — гэта я. Чаму ты пакінула мяне — тую, якая — ты?»).

За кошт падобных канструкцый пісьменніца дасягае эфекту поўнага зліцця галасоў жанчын. Зноў і зноў узнікае тэма твару, аблічча як маркер праблемы самаідэнтыфікацыі. Дарослыя людзі, якія не мелі матчынага заступніцтва, а значыць, не далучаны да працэсу трансляцыі культурнага досведу праз стасункі маці і дзіцяці, як правіла, маюць праблемы з самаідэнтыфікацыяй.

Раман, аднак, не заканчваецца гімнам паяднання трох жанчын, бо да канца застаецца нераскрытым метафарычны план вобраза Любай як увасаблен-

ня траўматычнага мінулага Сеты, якое ўсё больш авалодвае ёй. Письменніца паказвае, што памяць (у рамане — «уцялесненная» ў Любай) можа прыйсці і сесці побач за стол. І калі ты нічога не жадаеш успамінаць, як Сета, і калі табе цяжка ўспамінаць — яна заўсёды побач з табой.

Сета паступова губляе цікавасць да малодшай дачкі і ўвогуле да жыцця. Па меры таго як Любая набірае сілу, Сета слабее. У гэтым кантэксце паўтор трохкратнага «ты мая» можа набываць дадатковыя інтанацыі: не толькі далучанасці, паяднання, але і авалодання, пазбаўлення самастойнасці, духоўнага рабства. Дэнвер разумее, што маці пагражае небяспека і, нягледзячы на страх перад знешнім светам, выходзіць з дому, каб шукаць дапамогі ў жыхароў супольнасці (*community*).

Супольнасць у афраамерыканскім грамадстве адыгрывае выключную ролю. Пад ёй разумеецца бліжэйшае кола родзічаў і знаёмых, чые інтарэсы адстойваюцца любымі сродкамі і ў любых умовах. У афраамерыканцаў асаблівае значэнне набывае жаночая супольнасць, таму невыпадкова, што з д'яблам у доме № 124 прыходзяць змагацца найперш жанчыны. Яны ж дапамагаюць Дэнвер выжыць.

Інстытут рабства абумовіў пашырэнне ў афраамерыканскім грамадстве дзвюх практык: матчын клопат з боку іншай жанчыны (*othermothering*) і матчын клопат з боку супольнасці (*community mothering*). Першае мы бачым на прыкладзе Сеты, якую ў дзяцінстве корміць і даглядае іншая жанчына (Нэн) у той момант, калі маці працуе на плантацыях. Менавіта Нэн перадае Сеце гісторыю яе маці. Бэбі Сагс, у сваю чаргу, уяўляе сабой узор так званай маці супольнасці (*community mother*) — старэйшай жанчыны з багатым жыццёвым вопытам, жанчыны, якая карысталася несумненным аўтарытэтам і брала на сябе адказнасць за ўсіх: «...святая, любіўшая людзей, давала парады, карміла, сварылася і суцяшала» [5, с. 102]. Дастаткова згадаць пра імправізаваныя пропаведзі Бэбі Сагс на Паляне (*Clearing*), апафеозам якіх з'яўляецца прамова аб плоці, што «плача, смяецца, танцуе басаною на траве» [5, с. 103], якую так не любяць белыя, але мусяць палюбіць яе супляменнікі. Менавіта Бэбі Сагс ладзіць шыкоўны бал з нагоды прыходу Сеты ў Цынцынаці. Яго шчодрасць у прадстаўнікоў супольнасці выклікае супярэчлівыя пачуцці, сярод якіх дамінуюць зайздрасць і нянавісць. І ў той момант, калі на далягледзе з'яўляюцца чатыры вершнікі (відавочная біблейская алюзія на чатырох вершнікаў Апакаліпсісу: Заваёўнік, Вайна, Голад, Смерць), жыхары лічаць за лепшае не заўважаць таго, што адбываецца, апраўдваючы сябе тым, што Сета будзе папярэджана кімсьці іншым. Т. Морысан вельмі тонка перадае напружанасць атмасферы, шырока выкарыстоўваючы словы «гнеў», «злоба», «незадаволенасць»: *got angry, made them angry, the scent of their disapproval*. Папярэднія ж раздзелы яскрава сведчаць пра тое, што супольная дзейнасць для афраамерыканцаў з'яўляецца пэўнай стратэгіяй выжывання. У творы ёсць адсылкі да тайнай арганізацыі «Падземная чыгунка» (*The Underground Railroad*), якая займалася ажыццяўленнем уцёкаў рабоў з рабаўласніцкіх штаптаў Поўдня і перапраўкай іх на Поўнач. Існавала легенда, што абаліцыяністы пракапалі пад зямлёй тунэль і пусцілі па ім «цягнікі свабоды». Жытло, якое рыхтавалася на шляху для адпачынку і прытулку, атрымала назву «дэпо»,

альбо «станцыя». Праваднікоў называлі «кандуктарамі». Таксама супольная дзейнасць як стратэгія выжывання таленавіта раскрыта Т. Морысан пры апісанні ўцёкаў Поля Дзі з турмы ў Джорджыі. Калі некалькі дзясяткаў чалавек скаваны ланцугом, прасунутым у кайданы кожнага, свабода і нават само жыццё залежаць выключна ад зладжанасці дзеяння нявольнікаў.

Т. Морысан, прымушаючы герояў рамана вяртацца да падзей таго трагічнага дня, калі была забіта дачка Сеты, заўважае: «Ніхто не папярэдзіў іх, і Штамп Пэйд заўжды лічыў, што адбылося гэта не праз тое, што яны абжраліся і атупелі цягам доўгага дня, які знядужыў іх, але праз нешта іншае — праз, скажам, подласць, якая дазволіла ім застацца ўбаку, альбо не звярнуць увагі, альбо пераконваць сябе ў тым, што нехта іншы ўжо, магчыма, паведаміў навіну хыхарам дома на Блустоўн-роўд, дзе ўжо месяц як пасялілася прыгожая жанчына» [5, с. 185].

Пасля вяртання Сеты з турмы стаўленне хыхароў Цынцынаці да яе мяняецца. Пісьменніца падае ўсё новыя і новыя эпізоды супрацьстаяння супольнасці і гераіні. Па смерці Бэбі Сагс, якую, здавалася б, усе шанавалі, ніхто з жанчын, акрамя Дэнвер, не дакранаецца да той ежы, якую прыгатавала Сета. Каб не стаяць з суседкамі побач у краме па дробныя рэчы, гераіня крадзе іх у рэстаране, дзе працуе, і інш. Назіраючы за тым, як пакутуе ад таго, што адбываецца ў доме № 124, Дэнвер, якая абсалютна не вінаватая ў злачынстве маці, жанчыны не толькі падкармліваюць яе, дапамагаюць уладкавацца на працу, але і спакваля прыходзяць да высновы, што памылкі і жахі мінулага не павінны перашкаджаць жыццю сёння. Трыццаць жанчын накіроўваюцца да дома на Блустоўн-роўд, каб выгнаць адтуль д'ябла ў прыгожым дзявочым абліччы. І першае, што яны бачаць, — гэта саміх сябе, але маладзейшымі, у той самы дзень, калі Бэбі Сагс ладзіла злашчасны бал у гонар Сеты: «Калі яны ўсё ж такі спаткаліся, усе трыццаць, і прыбылі да дома 124, то першае, што яны ўбачылі, была не Дэнвер, якая сядзела на прыступках, а яны самі. Маладзейшыя, мацнейшыя і нават падобныя да маленькіх дзяўчынак, што заснулі на траве» [5, с. 304].

Адметна, што ў той момант, калі жанчыны бачаць на парозе *devil-like child*, то Любая ўспрымаецца імі ўжо не як «яна» (*she*), але як «гэта» (*it*). Пад напружанымі галасамі жаночага хору Любая знікае. Як знак таго, што ў доме наладжваецца жыццё, вяртаецца сабака Хлопчык, а пасля і Польш Дзі, каб пераканаць Сету ў тым, што яе самы вялікі скарб яна сама: «You are your best thing» [5, с. 323]. Мінулае пераадолена, з'яўляецца надзея на спакойную будучыню.

Апошні раздзел у рамане пачынаецца са згадкі пра адзіноту. Распавядаецца пра тое, што адзіноту можна закалыхаць. Гэтае закалыхванне зусім не падобна да пагойдвання карабля, бо не нясе аніякай небяспекі. Аповед у рамане пабудаваны такім чынам, што пераход ад трэцяй асобы «ўсёведнага» апавядальніка да ўнутранага голасу героя амаль заўжды застаецца незаўважным. Аднак у апошнім раздзеле голас апавядальніка надзвычай выразны. Паведамляецца, што ўсе, хто сутыкаўся з Любай, паступова забылі яе як нешта непрыемнае, як дурны сон. Нават калі б хто і хацеў яе адшукаць, то гэтага не атрымаецца, бо ніхто не ведае яе імя. Адметна, што аўтар некалькі разоў ужывае слова *forget* — «забываць», г. зн. размова ідзе пра дзеянне, якое

не патрабуе ад чалавека аніякіх дадатковых высілкаў. Прытым у дачыненні да Сеты ўсюды ўжываліся канструкцыі, якія ўказвалі на тое, што яна змагаецца з мінулым як з рэальным праціўнікам: «keeping the past at bay» [5, с. 51]; «beating back the past» [5, с. 86].

Пра Любую склалі гісторыі і выкраслілі яе з памяці. Рэфрэнам праз апошні раздзел ідзе фраза «Гэта гісторыя, якую не прамінеш» («It was not a story to pass on» [5, с. 324]), якая паўтараецца тройчы. І зноў Т. Морысан прапануе некалькі варыянтаў прачытання, грунтуючыся на тым, што выраз *to pass on* мае два супрацьлеглыя значэнні: «перадаваць далей» і «праходзіць далей, пакідаючы пасля сябе нешта». Расказаная Любай гісторыя — гэта гісторыя, якую трэба паслухаць і, зрабіўшы высновы, пайсці далей. Але ў той жа час гэта гісторыя, якую не прамінеш. Раман Т. Морысан таму сведчанне. І на пытанне аб тым, перадаваць гэты жажлівы досвед далей, наступным пакаленням, ці пакідаць яго па-за сабой і рухацца далей, пісьменніца адказвае заключным словам у рамане — Любая. На імені гераіні замыкаюцца ўсе шматлікія інтэрпрэтацыі твора. Памятаць імя — значыць памятаць пра чалавека і яго гісторыю.

### Бібліяграфічныя спасылкі

1. *Моррисон Т. Возлюбленная* / пер. с англ. И. Тагоевой. М. : Иностранка, 2005.
2. *Сапожникова Ю. Л. Исследование тематики памяти в «Возлюбленной» Т. Моррисон* // Изв. Тул. гос. ун-та. Гуманитар. науки. 2012. № 1—2. С. 401—410.
3. *Стулов Ю. В. Переосмысление истории в современном афроамериканском романе* // Вестн. Нижегород. гос. лингвист. ун-та им. Н. А. Добролюбова. 2010. №. 12. С. 140—154.
4. *Du Bois W. E. B. The Gift of Black Folk: Negroes in the Making of America*. Boston : The Stratford Co, 1924.
5. *Morrison T. Beloved*. New York : Alfred A. Knopf, 1998.
6. *Morrison T. Nobel Lecture* [Electronic resource]. URL: <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1993/morrison/lecture> (date of access: 1.10.2019).

## США — ПОЛЬША

||| Н. С. Поваляева

**ПОЭТИКА УТРАТЫ В СТИХОТВОРЕНИЯХ  
ЭЛИЗАБЕТ БИШОП И ВИСЛАВЫ ШИМБОРСКОЙ  
(«ОНО ИСКУССТВО» И «НАТЮРМОРТ  
С ВОЗДУШНЫМ ШАРИКОМ»)**

Элизабет Бишоп (Elizabeth Bishop, 1911—1979) и Вислава Шимборска (Wisława Szymborska, 1923—2012) — ключевые фигуры не только в поэзии своих стран, но и в мировой поэзии. Их творчество отмечено множеством литературных премий и наград, в том числе и самой высокой пробы (в 1956 г. Э. Бишоп была удостоена Пулитцеровской премии, а В. Шимборска в 1996 г. стала лауреатом Нобелевской премии). Количество научных исследований,

посвященных жизни и творчеству поэтесс, с каждым годом растет в геометрической прогрессии. Но самым, пожалуй, надежным доказательством важности и актуальности поэзии Э. Бишоп и В. Шимборской служит тот факт, что их произведения востребованы современной читательской аудиторией.

Э. Бишоп никогда не слышала о своей младшей современнице В. Шимборской, а та, в свою очередь, впервые познакомилась со стихами Э. Бишоп (в переводах) только в последние годы своей жизни [10, с. 7]. Однако, хотя нет никаких оснований говорить о возможных взаимных влияниях, сходство в творческих манерах этих поэтесс очевидно. Число научных работ, посвященных изучению такого сходства, пока невелико, но неуклонно растет. Самым полным исследованием на данную тему сегодня является докторская диссертация М. Габрис «Трансатлантический диалог: Поэзия Элизабет Бишоп и Виславы Шимборской» [11].

Прежде всего нужно отметить, что Э. Бишоп и В. Шимборска были перфекционистками, вследствие чего написали сравнительно мало: четыре изданных при жизни Э. Бишоп сборника включают всего 78 стихотворений [21, с. 1]; В. Шимборска опубликовала в несколько раз больше — 250 стихотворений [7], однако, как отмечает С. Баранчак, «there has perhaps been no Nobel Prize-winning poet who has written less verse» (и далее, говоря о перфекционизме польской поэтессы, он сравнивает ее с Ф. Ларкиным и Э. Бишоп) [2, с. 387]. Обе поэтессы были застенчивы, не любили давать интервью и оказываться в центре внимания во время официальных церемоний или светских мероприятий.

Произведениям обеих свойственна обманчивая простота. Примечательно, что критики, пишущие о Э. Бишоп и В. Шимборской, используют одни и те же формулировки: «deceptively simple» [13, с. 4], «deceptive simplicity» [19]. Эта обманчивая простота является следствием того, что, с одной стороны, обе поэтессы стремятся раскрывать универсальное через повседневное, проходящее, обыденное, уделяя особое внимание деталям, мелочам, поднимая так называемые наивные вопросы, способные взорвать изнутри казавшиеся непоколебимыми постулаты и стереотипы, а с другой — и В. Шимборска, и Э. Бишоп организуют художественное пространство своих стихов как диалогическое. Диалог с читателем, с собой, с предметами — как одушевленными, так и неодушевленными, обычно обильно населяющими произведения обеих поэтесс, — неотъемлемая черта их творчества. Диалогизм реализуется в том числе и через непринужденную, «разговорную» интонацию, что ведет к сочетанию интимности и объективной отстраненности, драматического пафоса и иронии.

Обе поэтессы никогда не принадлежали к каким-либо художественным школам или направлениям, хотя в их творчестве можно найти следы самых разных влияний. Как отмечают составители «The Cambridge Companion to Elizabeth Bishop», творчество поэтессы стало своего рода связующим звеном между модернизмом и постмодернизмом [21, с. 1]. То же можно сказать и о творчестве В. Шимборской. Они обе в равной степени виртуозно используют как традиционные стихотворные формы, так и свободный стих, но при этом формальный эксперимент никогда не был для них самоцелью.

Э. Бишоп и В. Шимборска уделяют особое внимание предметному миру. В их стихотворениях, как уже упоминалось выше, фигурирует множество вещей, предметов — нередко в неожиданных сочетаниях. Перечни с явным нарушением критерия, объединяющего предметы, используются как прием остранения обыденного и одновременно как манифестация единства вечного и преходящего, материального и нематериального.

Объединяет Э. Бишоп и В. Шимборску и взгляд на миссию поэта. Обе отвергли восприятие поэта как провидца или пророка. Видимо, исключительное чувство юмора и самоирония, свойственные обеим, были в этом случае надежными гарантами. И Э. Бишоп, и В. Шимборска считали, что основная задача поэта — наблюдать и передавать свои наблюдения, задавать простые вопросы, которые способны поставить под сомнение устоявшиеся стереотипы, но при этом никогда не навязывать своего мнения.

Примечательны в этом смысле слова В. Шимборской из ее Нобелевской лекции: «Паэт, калі ён сапраўдны паэт, павінен увесь час паўтараць сабе “я ня ведаю”. Кожным сваім твораў ён спрабуе даць на гэта адказ, але як толькі ставіць кропку, яго зноў апаноўваюць сумневы, ён пачынае ўсьведамляць, што адказ гэты часовы і абсалютна недастатковы. А таму ён яшчэ і яшчэ раз спрабуе, а пасля гэтых доказы ягонай незадаволенасці сабой гісторыкі літаратуры змацуюць вялізнай сашчэпкай — і будуць называць “спадчынай”» [22, с. 8]. Схожий взгляд на суть поэзии находит М. Габрис в творчестве Э. Бишоп: «Bishop's poetic explorations, though, like her Polish contemporary Szymborska's, never lead to final conclusions but rather trigger more questions» [11, с. 12]. Далее исследовательница отмечает: «Bishop neither claims that her way of seeing is the only one nor that it is the adequate one. She never forgets that she presents only one of many possibilities» [11, с. 19].

Особого внимания заслуживает также вопрос о влиянии изобразительного искусства на творчество Э. Бишоп и В. Шимборской. Оно проявляется и в использовании формы экфрасиса, и в особенностях поэтики (апеллирование к зрительному восприятию, описательность, использование приемов изобразительного искусства, что проявляется в композиции, в соблюдении правил перспективы или их намеренном нарушении, в способах создания объемности описываемых объектов и т. п.). Э. Бишоп на раннем этапе своего творчества увлекалась живописью сюрреалистов (Джорджо де Кирико, Пауля Клее, Макса Эрнста), что проявилось в специфическом сочетании реального и ирреального в образности ее ранних стихотворений, а также в использовании поэтики сновидений. Так, в стихотворении «Спящая на потолке» («Sleeping on the Ceiling») Э. Бишоп использует один из ведущих приемов сюрреализма — транспозицию. Пол комнаты становится потолком, и наоборот; пропорции описываемых объектов материального мира искажаются: комната расширяется до площади Согласия, обои превращаются в Сад растений, под обоями живут гигантские насекомые-гладиаторы, в то время как повествователь уменьшается до размеров реального насекомого.

Однако интерес к модернистам сочетался у Э. Бишоп с любовью к классике, в которой она находила верность природе и внимание к деталям. Стихотворения В. Шимборской также позволяют судить о широте интересов

автора в области изобразительного искусства: «Люди на мосту» («Ludzie na moście») — описание картины японского художника XVIII—XIX вв. Утагавы Хиросигэ; «Две обезьяны Брейгеля» («Dwie małpy Breugla») — отсылка к одноименной картине Питера Брейгеля-старшего; «Средневековая миниатюра» («Miniatura średniowieczna»); «Женщины Рубенса» («Kobiety Rubensa») и т. п. Э. Бишоп и В. Шимборску объединяет особый интерес к творчеству Вермеера. Обе видели в его картинах то, к чему стремились и в своей поэзии, — умение с равным мастерством передать материальное и нематериальное, живое и неживое как непостижимое единство. Свет, фактура, взгляд, жест, поза — все элементы каждой картины Вермеера, взятые в отдельности, понятны и просты, но, сведенные воедино, они создают образ, говорящий лишь об одном — о непостижимости мира. В. Шимборска посвятила Вермееру несколько эссе, в одном из которых она отвергает принятые в искусствоведении трактовки картин Вермеера и в принципе подвергает сомнению возможность какой-либо окончательной, исчерпывающей трактовки его творчества [6, с. 192]. Э. Бишоп в одном из писем к американскому поэту и критику Рэндаллу Джарреллу призналась, что всегда мечтала, чтобы о ней говорили как о «поэтическом Вермеере» (цит. по: [18, с. 1]).

Наконец, следует отметить, что обеих поэтесс объединяет круг тем и проблем, затрагиваемых в их произведениях. Одной из таких общих для Э. Бишоп и В. Шимборской тем является тема потери, утраты. На этом остановимся подробнее и сравним два стихотворения — «Одно искусство» («One Art») Э. Бишоп и «Натюрморт с воздушным шариком» («Martwa natura z balonikiem») В. Шимборской, с тем чтобы выявить сходство в способах художественного осмысления темы утраты.

### **One Art**

The art of losing isn't hard to master;  
so many things seem filled with the intent  
to be lost that their loss is no disaster.

Lose something every day. Accept the fluster  
of lost door keys, the hour badly spent.  
The art of losing isn't hard to master.

Then practice losing farther, losing faster:  
places, and names, and where it was you meant  
to travel. None of these will bring disaster.

I lost my mother's watch. And look! my last, or  
next-to-last, of three loved houses went.  
The art of losing isn't hard to master.

I lost two cities, lovely ones. And, vaster,  
some realms I owned, two rivers, a continent.  
I miss them, but it wasn't a disaster.

— Even losing you (the joking voice, a gesture  
I love) I shan't have lied. It's evident  
the art of losing's not too hard to master  
though it may look like (*Write it!*) like disaster [3, с. 17].

Данное стихотворение занимает в корпусе работ Э. Бишоп особое место. Многими критиками оно считается лучшим произведением поэтессы (и, возможно, лучшим образцом современной вилланели в мировой поэзии) [16]. Стихотворение было написано сравнительно быстро — всего за две недели (следует учитывать, что обычно на это у Э. Бишоп уходили месяцы, годы, а в некоторых случаях — и десятилетия). Закончено оно было 4 ноября 1975 г. В архиве документов Э. Бишоп хранится семнадцать черновиков этого стихотворения. Сравнивая их с последней версией, можно сказать, что, отвергая один вариант за другим, поэтесса стремилась к предельной краткости, минимализму в использовании слов, образов и художественных приемов.

В первом черновике, например, находим такой пассаж:

— This is by way of introduction. I really  
want to introduce myself — I am such a  
fantastically good at losing things  
I think everyone shd. profit from my experiences [16].

В следующих черновиках это многословное представление автора читателю исчезает, как исчезают из перечня утраченного и некоторые предметы (очки для чтения, ключи от машины, перьевые ручки и т. п.). Следует отметить, что стремление к краткости, «экономности» поэтического высказывания характерно для всего творчества Э. Бишоп в целом, а не только для данного стихотворения. В предисловии к научному сборнику, посвященному рецепции творчества Э. Бишоп в XXI в., А. Клегхорн, Б. Хикок и Т. Травизано отмечают: «Bishop's work embodied a struggle of speech against silence» [8, с. 10]. Это утверждение согласуется со словами самой поэтессы — в 1949 г. в одном из писем к Роберту Лоуэллу Э. Бишоп признается: «I've always felt that I've written poetry more by not writing it than writing it» (цит. по: [1, с. 6]).

Заглавие финальной версии тоже было найдено не сразу. Первые варианты были значительно многословнее и заключали в себе ясное указание на содержание стихотворения: «How To Lose Things», «The Gift Of Losing Things», «The Art Of Losing Things» [16]. В последней версии Бишоп лишает заглавие этой разъяснительной функции, что позволяет существенно расширить возможные трактовки текста стихотворения.

Как уже упоминалось выше, стихотворение написано в форме вилланели. Она достаточно сложна и требует от поэта большого технического мастерства. Можно предположить, что выбор, сделанный Э. Бишоп в пользу этой твердой формы, был своего рода попыткой упорядочить, систематизировать тот жизненный хаос, который поэтесса постоянно ощущала.

Хотя стихотворение было написано за четыре года до смерти Э. Бишоп, не будет преувеличением сказать, что вся ее жизнь и творчество послужили подготовкой к его созданию. Нет такого критика, который бы, исследуя



литературную деятельность Э. Бишоп, не отметил, что ключевыми концептами ее поэзии являются любовь и утрата. Утраты сопровождали поэтессу с младенчества. Ее отец, преуспевающий бизнесмен Уильям Бишоп, скоропостижно скончался, когда Элизабет было восемь месяцев. Мать, Гертруда Балмер Бишоп, страдала психическим расстройством. Ее состояние резко ухудшилось после смерти мужа, и в 1916 г., когда Элизабет было пять лет, Гертруду забрали в психиатрическую лечебницу. Больше свою мать девочка никогда не видела. После потери родителей в жизни Элизабет начались частые переезды из дома в дом, от одних родственников к другим. Отсутствие постоянного жилья, «своего» дома Э. Бишоп переживала болезненно, и это чувство бездомности (*homelessness*) будет преследовать поэтессу на протяжении всей ее жизни. Б. Миллер, биограф поэтессы, полагает, что именно потеря родителей положила начало «*her training in acting with stoicism, in distancing herself from real sadness, in avoiding complaints or expressions of pain and loss*» [15, с. 22]. Уметь принимать потери, не ломаясь под ударами судьбы, — этому, кажется, Э. Бишоп пыталась научиться всю свою жизнь.

Некоторые образы, мотивы, отдельные слова и рифмы, из которых впоследствии сложится стихотворение «Одно искусство», можно найти в произведениях, написанных поэтессой задолго до 1975 г.

Так, в письме к школьной подруге Франи Блоу Мьюзер от 5 сентября 1929 г. восемнадцатилетняя Элизабет помещает четверостишие, которое является пародией на «Псалом жизни» Лонгфелло:

Lives of great men will remind us  
We can mold life as we choose,  
And departing leave behind us  
Towels, safety pins and shoes [16].

Перечень утраченных предметов в этом четверостишии перекликается с потерянными часами и ключами в последнем варианте стихотворения «Одно искусство», а также с рядом прочих предметов, которые Э. Бишоп «теряла» в черновиках, но которые не попали в последний вариант стихотворения.

В начале 1950-х гг., находясь в Бразилии и переживая продолжительный период относительной стабильности, столь редкой в прежние годы жизни, Э. Бишоп все чаще обращается к воспоминаниям о прошлом, особенно о детстве, проведенном в Новой Шотландии в Канаде, в доме бабушки и дедушки по материнской линии. Среди неопубликованных стихотворений поэтессы есть одно, в котором она вспоминает кукол своего детства. Начинается оно так:

Where are the dolls who loved me so  
When I was young?...

И далее находим такую строку:

Their stoicism I never mastered [15, с. 22].

Все стихотворение — это признание поэтессы в том, что она завидует куклам, их невозмутимости, стойкости перед любыми ударами судьбы. Но в контексте данного исследования важнее сама по себе фраза, выража-

ющая возможность освоить какое-то качество (в данном случае стоицизм) как навык. Фраза, построенная по той же модели, будет звучать рефреном в финальном варианте стихотворения «Одно искусство» («The art of losing isn't hard to master»).

Будучи яркой противницей всякого рода драматизации и исповедальности, в одном из интервью Э. Бишоп довольно категорично высказалась о популярной в ее время «исповедальной» поэзии (представителем которой среди прочих был ее близкий друг Роберт Лоуэлл): «Я ненавижу исповедальную поэзию. Нынче, кажется, все поэты норовят исповедаться, хотя на самом деле ничего интересного в их исповедях нет. Я считаю, было бы намного лучше, если бы большую часть того, о чем пишут “исповедальные” поэты, они оставили при себе» (цит. по: [4, с. ix]). Э. Бишоп избирает для разговора о потерях ироничную интонацию и обманчиво обыденный, отстраненный тон. В первых трех строфах поэтесса обращается к читателю с заверениями, что искусству легко научиться терять, а потери сами по себе не являются трагедией. Здесь Э. Бишоп словно делится с читателем рецептом яблочного пирога или эффективной диеты («Lose something every day; Then practice losing farther, losing faster»). Однако в последних трех строфах поэтесса рассказывает о собственных потерях, и ироничная расслабленность первых трех строф стремительно сменяется нарастающим напряжением и подлинным драматизмом. Как отмечает Д. Фасс, «“My mother’s watch” serves as a tonal switch-point, immediately turning the poem from the trivial to the painful, and from the general to the autobiographical» [9]. Все потери, о которых прямо или косвенно говорит поэтесса в последних трех строфах, реальны. Потеря маминых часов, безусловно, является метонимической проекцией потери самой матери — потери, которая была особенно мучительна еще и потому, что длилась восемнадцать лет. Э. Бишоп выросла с постоянным знанием того, что где-то в доме для умалишенных заперта ее мать, которая как бы умерла для мира за стенами лечебного заведения, но фактически все же еще жива. Д. Фасс приводит такую цитату из письма Э. Бишоп к Фрэнни Блоу Мьюзер (уже упоминавшейся выше): «I guess I should tell you that Mother died a week ago today. After eighteen years, of course, it is the happiest thing that could have happened» (цит. по: [9]). Многие из тех, кому довелось лично встречаться с Э. Бишоп, отмечают, что, когда речь заходила о матери, поэтесса всегда была очень сдержанна, нарочито спокойна. Часто эта сдержанность наводила на неверные выводы о ее равнодушии к судьбе матери. На самом деле это было результатом огромной внутренней работы, годами формируемого умения выдерживать эмоциональную дистанцию между собой и этой потерей. Кроме того, в случае с матерью чувство утраты всегда смешивалось с чувством стыда. В автобиографическом рассказе «В деревне» («In the Village», 1953) Э. Бишоп описывает такую ситуацию: молодую женщину забирают в психиатрическую лечебницу после серьезного приступа; ее маленькая дочь остается на попечении бабушки и дедушки. Каждую неделю бабушка отправляет внучку на почту с посылкой, адресованной в психиатрическую лечебницу. Идя по улицам деревни, мимо домов соседней,

магазинов и лавочек, девочка рукой прикрывает адрес на посылке, чтобы соседи не увидели его. Она стыдится того, что ее мама — сумасшедшая, и не хочет, чтобы об этом сплетничали [9].

На потерю отца, возможно, намекает фраза из второй строфы: «Then practice losing *farther*, losing faster». Слово *farther* («дальше») на слух легко перепутать со словом *father* («отец»), и представляется, Э. Бишоп сознательно рассчитывала на эту омофонию, когда выбирала именно это слово из множества других возможных. Три любимых дома — это дом на острове Ки-Уэст (США) и два дома в Бразилии: один в Петрополисе, где Э. Бишоп жила с Лотой да Маседо Соареш и где была, по ее собственным словам, счастлива, как никогда до этого, и второй — вилла «Марианна» в Ору-Прету. Два упомянутых города — это Рио-де-Жанейро и Ору-Прету, которые Бишоп «потеряла» (как и весь континент — Южную Америку) после самоубийства Лоты. Две «потерянные» реки также отсылают нас к бразильскому периоду жизни Э. Бишоп — это Амазонка и Тапажос. Что же касается последней строфы, то подавляющее большинство критиков сходятся в том, что здесь подразумевается Элис Метфессель — личный секретарь и последняя любовь Э. Бишоп. Страх потерять Элис и стал поводом к написанию стихотворения «Одно искусство», хотя нельзя не согласиться с Б. Миллер, которая полагает, что образ утраченной возлюбленной в последней строфе скорее собирательный, нежели конкретный: «The «joking voice», the gesture Elizabeth loved, she loved in Alice, she had loved in Lota, she loved in these other friends dead and gone — the phrase brings them all into the poem» [16].

Итак, утрата вещей, домов, городов и даже континентов — не трагедия. Утрата родителей — боль, смягченная временем. Однако утрата любви — это настоящая беда, и принять потерю, признать ее возможно, согласно Э. Бишоп, только через акт письма (*Write it!*). Искусство терять и искусство поэзии — это фактически одно искусство.

О связи концептов утраты и искусства в стихотворении В. Шимборской (как и в стихотворении Э. Бишоп) говорит уже само название:

### **Martwa natura z balonikiem**

Zamiast powrotu wspomnień  
w czasie umierania  
zamawiam sobie powrót  
pogubionych rzeczy.

Oknami, drzwiami parasole,  
walizka, rękawiczki, płaszcz,  
żebym mogła powiedzieć:  
Na co mi to wszystko.

Agrafki, grzebień ten i tamten,  
róża z bibuły, sznurek, nóż,  
żebym mogła powiedzieć:  
Niczego mi nie żal.

Gdziekolwiek jesteś, kluczu,  
staraj się przybyć w porę,  
żebym mogła powiedzieć:  
Rdza, mój drogi, rdza.

Spadnie chmura zaświadczeń,  
przepustek i ankiet,  
żebym mogła powiedzieć:  
Słoneczko zachodzi.

Zegarku, wypłyn z rzeki.  
pozwól się wziąć do ręki,  
żebym mogła powiedzieć:  
Udajesz godzinę.

Znajdzie się też balonik  
porwany przez wiatr,  
żebym mogła powiedzieć:  
Tutaj nie ma dzieci.

Odfrun w otwarte okno.  
odfrun w szeroki świat  
niech ktoś zawoła: O!  
żebym zapłakać mogła [20, c. 24].

Стихотворение «Натюрморт с воздушным шариком» было опубликовано в 1957 г. в сборнике «Призывы к Йети» («Wołanie do Yeti»). Этот третий по счету сборник поэтессы все критики единодушно называют «второй дебют», «прорыв», «рождение “настоящей” Шимборской», поскольку в нем проявляется то особенное сочетание иронии и философской глубины, интимности и универсализма, которое впоследствии будет отмечено Нобелевским комитетом.

Заглавие стихотворения указывает на то, что весь текст фактически представляет собой словесную живопись, а именно натюрморт. Натюрморт — «мертвая натура» — это изображение неподвижных объектов материального мира. Однако натюрморт В. Шимборской динамичен: предметы буквально вихрем проносятся перед взглядом лирического героя и читателя (отметим, что схожее нарушение жанровых канонов мы можем наблюдать и в поэзии Э. Бишоп, особенно в ее словесных пейзажах, где динамика всегда стремится преодолеть статику).

Использование перечней и гиперперечней — одна из «фирменных» черт поэтики В. Шимборской. Причем она строит эти перечни так, чтобы первое впечатление сумбурности, хаотичности, отсутствия единого критерия, объединяющего перечисляемые предметы, сменялось пониманием их глубинной связи. Так, состав и последовательность предметов, перечисленных в стихотворении «Натюрморт с воздушным шариком», четко продуманы. Сама по себе необходимость обращения к предметам как к полноценным собеседникам обуславливается в первой строфе стихотворения: воспоминания ненадежны, поэтому свидетельством «утраченного времени» станут

не они, а потерянные вещи. В. Шимборска напрямую обращается к вещам как к одушевленным существам, призывает их, но лишь затем, чтобы снова прогнать, приняв, таким образом, факт утраты:

Oknami, drzwiami parasole,  
walizka, rękawiczki, płaszcz,  
żebym mogła powiedzieć:  
Na co mi to wszystko [20, с. 24].

Бессистемный, на первый взгляд, набор предметов тщательно продуман и воссоздает материальный фон человеческой жизни от рождения до смерти: разорванный ветром шарик ассоциируется с детством (именно поэтому он возникает только в конце стихотворения — как метафора цикличности жизни, возвращения к началу); плащ, перчатки, сумка, гребень для волос, бумажная роза соотносятся с юностью — это атрибуты, выражающие стремление девушки быть красивой, привлекательной; справки, пропуска и анкеты — свидетельства «взрослости», зрелости, спутники скучной рутины, «приправленной» бюрократией. Однако не все предметы в стихотворении — составляющие обыденного, повседневного антуража. В. Шимборска соединяет преходящее, обыденное и вечное. За вечность в данном стихотворении отвечают те же предметы, которые являются главными в стихотворении Э. Бишоп, — ключ и часы.

Особое значение этих двух предметов среди множества прочих, перечисленных в стихотворении, В. Шимборска подчеркивает композиционно: и ключ, и часы даны не в составе перечня, а отдельно, и каждому предмету отведена отдельная строфа:

Gdziekolwiek jesteś, *kluczu*,  
staraj się przybyć w porę,  
żebym mogła powiedzieć:  
Rdza, mój drogi, rdza.  
<...>  
*Zegarku*, wypłyni z rzeki.  
pozwól się wziąć do ręki,  
żebym mogła powiedzieć:  
Udajesz godzinę [20, с. 24].

Именно эти два предмета выводят нас из замкнутого круга повседневности и формируют философский подтекст стихотворения, воплощая собой категории пространства и времени (заметим, что в стихотворении Э. Бишоп связь этих двух категорий подчеркивается формально — утерянные ключи стоят рядом с бесполезно потраченным временем: «Accept the fluster / of lost door keys, the hour badly spent»). Композиционно выделяя ключ и часы, В. Шимборска акцентирует внимание на том, что наши утраты (как материальные, так и нематериальные) ценностно значимы именно потому, что так или иначе соотносятся с категориями пространства и времени. Собственную жизнь мы воспринимаем как движение в пространстве и времени, сопровождаемое приобретениями и утратами, и чем ближе конец, тем стремительнее приобретения оборачиваются утратами.

Как и в стихотворении Э. Бишоп, в стихотворении В. Шимборской присутствует сложный эмоциональный рисунок. Ироничная отстраненность, доминирующая в первых шести строфах, стремление интонационно «приуменьшить» значимость потерь сменяются напряженностью в последних строфах. Хотя В. Шимборска не говорит напрямую о личных потерях так, как это делает Э. Бишоп, тем не менее читателю не составляет труда почувствовать нарастающий драматизм последних строф — драматизм, связанный именно с личными утратами. Так, последняя строка седьмой строфы — «Tutaj nie ma dzieci» — не обманывает своей нарочитой безэмоциональностью; напротив, отсутствие экспрессивной окраски придает всей строфе особую выразительность и напряженность, которая служит эмоциональной «подводкой» к финальной строке стихотворения. Отсутствие детей, о котором хочет сообщить лирическая героиня вернувшемуся из прошлого воздушному шарик, — это не только отсутствие собственных детей (о чем, по-видимому, В. Шимборска сожалела, хотя в 1957 г. вряд ли могла быть уверена в том, что останется бездетной на всю жизнь), но и безвозвратно утраченное детство.

Возможность принять потери (заплакать и таким образом отпустить боль) связывается у В. Шимборской с необходимостью диалога с надежными свидетелями утраченного времени — потерянными вещами, а форма динамического натюрморта помогает осуществить этот необходимый диалог.

Таким образом, Э. Бишоп и В. Шимборска, затрагивая тему потерь, используют в своих стихотворениях набор схожих приемов: сочетание ироничной отстраненности и драматизма; диалогичность; введение лейтмотивных образов (ключ и часы), создающих наряду с обыденно-повседневным и философское измерение; объединение концептов утраты и искусства в единое семантическое поле.

### Библиографический список

1. *Anderson, L. Elizabeth Bishop: Lines of Connection / L. Anderson. Edinburgh : Edinburgh University Press, 2013.*
2. *Barańczak, S. Afterword / S. Barańczak // Nothing Twice: Selected Poems / W. Szymborska ; selected and translated by Stanisław Barańczak and Clare Cavanagh. Kraków : Wydawnictwo Literackie, 1997. S. 387–393.*
3. *Bishop, E. The Complete Poems, 1927–1979 / E. Bishop. New York : Farrar, Straus and Giroux, 1983.*
4. *Conversations with Elizabeth Bishop / ed. by George Monteiro. New York : University Press of Mississippi, 1996.*
5. *Costello, B. Elizabeth Bishop: Questions of Mastery / B. Costello. Harvard : Harvard University Press, 1993.*
6. *Czermińska, M. Ekphrases in the Poetry of Wisława Szymborska / M. Czermińska // Teksty Drugie. 2012. Vol. 1. S. 188–200.*
7. *Dąbrowska, K. Wisława Szymborska — The Poetry of Existence [Electronic resource] / K. Dąbrowska ; translated by Tadeusz Z. Wolański // Culture. pl. Mode of access: culture.pl/en/article/wislawa-szymborska-the-poetry-of-existence. Date of access: 26.11.2014.*
8. *Elizabeth Bishop in the twenty-first century: reading the new editions / ed. by Angus Cleghorn, Bethany Hicok and Thomas Travisano. Charlottesville : University of Virginia Press, 2012.*

9. *Fuss, D.* How to Lose Things: Elizabeth Bishop's Child Mourning [Electronic resource] / D. Fuss. Mode of access: [post45.research.yale.edu/2013/09/how-to-lose-things-elizabeth-bishops-child-mourning](http://post45.research.yale.edu/2013/09/how-to-lose-things-elizabeth-bishops-child-mourning). Date of access: 12.08.2019.
10. *Gabrys, M.* Niespisana historia w wierszach Elizabeth Bishop i Wisławy Szymborskiej / M. Gabrys // O wiele więcej okien: o amerykańskiej poezji kobiecej / red. Lucyny Aleksandrowicz-Piedich i Jerzego Kamionowskiego. Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, 2008. S. 72—82.
11. *Gabrys, M.* Transatlantic Dialogues: Poetry of Elizabeth Bishop and Wisława Szymborska / M. Gabrys. PhD diss. Ohio State University, 2000.
12. *Graf, A.* Representing the Other: A Conversation among Mikhail Bakhtin, Elizabeth Bishop, and Wisława Szymborska / A. Graf // Comparative Literature. 2005. Vol. 57, № 1. P. 84—99.
13. *Kalstone, D.* Elizabeth Bishop: Questions of memory, questions of travel / D. Kalstone // Elizabeth Bishop and Her Art / ed. by Lloyd Schwartz and Sybil P. Estess. Ann Arbor : The University of Michigan Press, 1983. P. 3—31.
14. *McCabe, S.* Elizabeth Bishop: Her Poetics of Loss / S. McCabe. Pennsylvania : Pennsylvania State University Press, 1994.
15. *Millier, B. C.* Elizabeth Bishop: Life and the Memory of it / B. C. Millier. Berkeley : University of California Press, 1993.
16. *Millier, B. C.* The Drafts of «One Art» [Electronic resource] / B. C. Millier // Modern American Poetry. Mode of access: [english.illinois.edu/maps/poets/a\\_f/bishop/drafts.htm](http://english.illinois.edu/maps/poets/a_f/bishop/drafts.htm). Date of access: 12.08.2019.
17. *Monteiro, G.* Elizabeth Bishop in Brazil and After: A Poetic Career Transformed / G. Monteiro. Jefferson : McFarland & Company, 2012.
18. *Samuels, P.* Deep Skin: Elizabeth Bishop and Visual Art / P. Samuels. New York : Cornell University Press, 2010.
19. *Sivacumar, S.* Wisława Szymborska — The extraordinary in the ordinary [Electronic resource] / S. Sivacumar // The Hindu. July 2. 2015. Mode of access: [thehindu.com/features/metroplus/wisawa-szymborska-the-extraordinary-in-the-ordinary/article7382891.ece](http://thehindu.com/features/metroplus/wisawa-szymborska-the-extraordinary-in-the-ordinary/article7382891.ece). Date of access: 12.08.2019.
20. *Szymborska, W.* Sounds, Feelings, Thoughts: Seventy Poems / W. Szymborska ; translated by Magnus J. Krynski, Robert A. Maguire. Princeton, New Jersey : Princeton University Press, 1981.
21. The Cambridge Companion to Elizabeth Bishop / ed. by Angus Cleghorn and Jonathan Ellis. Cambridge : Cambridge University Press, 2014.
22. *Шымборска В.* Паэт і сьвет (Нобэлеўская лекцыя) / В. Шымборска ; пер. Марыны Казлоўскай // Канец і пачатак: выбраныя вершы / В. Шымборска. Мінск : Логвінаў, 2013. С. 5—10.

## ВЕЛИКОБРИТАНИЯ — США

||| *Н. М. Шахназарян*

||| **ОТ НОБЕЛЕВСКОЙ РЕЧИ К НОБЕЛЕВСКОЙ ЛЕКЦИИ  
(ЛИТЕРАТУРА И ОБЩЕСТВО В ОЦЕНКЕ  
АНГЛОЯЗЫЧНЫХ ПИСАТЕЛЕЙ — ЛАУРЕАТОВ  
НОБЕЛЕВСКОЙ ПРЕМИИ 2-й ПОЛОВИНЫ XX — XXI в.)**

Выступление писателей — лауреатов Нобелевской премии эволюционировало от этикетной благодарственной речи до знаковой лекции, отражающей болевые точки современного состояния общества и принципиальные

позиции писательского кредо автора, от выступления камерного характера до послания миру (*urbi et orbi*, по определению И. Бродского).

Согласно Аристотелю, речь, произносимая по случаю торжества, называется эпидейктической (показательной) в отличие от судебной или совещательной. По своему содержанию и структуре эпидейктическая речь восходит к античной традиции Квинтилиана и Автония. Чаще всего в Нобелевской речи писателей просматривается цепочечная структура (по типу Квинтилиана), предполагающая хронологическое изложение фактов биографии и истории во временной перспективе от прошлого, настоящего к будущему (возможны усеченные варианты: настоящее — будущее). Более концептуальный и усложненный тип речи связан с концентрацией материала вокруг базового понятия (литература, поэзия, поэт) и восходит к радиальной структуре речи Автония. Встречается также тип дихотомической речи, построенной по принципу обоснования противоположных понятий. Можно также отметить характерный для современного типа повествования принцип коллажа [1, с. 156—157].

Англоязычные писатели произносят речь на родном языке, что делает ее безыскусной, лишенной клише «глобального английского» с его «связующей функцией для людей из разных стран», в котором «упрощаются синтаксические структуры» [2, с. 93, 96], в наибольшей степени наряду с лексической насыщенностью отражающие уникальный способ мышления автора.

Присуждение Нобелевской премии по литературе, прерванное по причине Второй мировой войны, возобновили в 1944 г. В 1940-е гг. из англоязычных авторов премии удостоены английский поэт американского происхождения Томас Стернз Элиот (1948) и американский писатель Уильям Фолкнер (1949).

Нобелевская речь Т. С. Элиота (Thomas Stearns Eliot, 1888—1965) отходит от жанра исключительно благодарственного слова за «Высочайшую для писателя международную честь», дарованную Шведской академией, и трансформируется в обоснование великой гуманистической силы поэзии, символом которой в определенный момент оказалось его творчество («И я расцениваю присуждение Нобелевской премии по литературе поэту прежде всего как утверждение наднациональной ценности поэзии» [3]).

Т. С. Элиот подчеркивает особый статус премии, возлагающей на автора ответственность миссионера: «Совершается церемония, в результате коей на человека неожиданно возложена новая для него миссия» [3]. Далее он тонко определяет психологически сложную для автора задачу — необходимость стать кем-то «гораздо более значительным, чем его собственное творчество» [3].

Проблема соотношения художественной ценности и мирового значения творчества лауреата Нобелевской премии и его общественного статуса, репутации в контексте глобальных идеологических и социальных проблем эпохи остается наиболее обсуждаемой и спорной. Относительно себя лично Элиот подчеркивает главную роль великой художественной силы поэзии, а не личные заслуги в качестве причины присуждения ему престижной премии: «...и вот я — перед вами, но не благодаря личным заслугам, а как символ, по крайней мере на какое-то время, высокого назначения поэзии» [3]).

Основную часть своего небольшого выступления Элиот посвятил раскрытию универсальной природы и «наднационального» значения поэзии в отличие от конкретного национального характера каждого языка, на кото-



ром пишет представитель того или иного народа («язык воздвигает барьеры, зато сама поэзия дает стимул к их преодолению» [3]). Поэзия улучшает взаимопонимание между народами («Наслаждаться поэзией, созданной на другом языке, — значит наслаждаться общением с народом, говорящим на этом языке, значит понять этот народ» [3]).

О «наднациональной» природе поэзии замечательно сказал в своей «Элегии» французский поэт эпохи Возрождения Пьер де Ронсар:

Итак, ни Римлянин, ни Грек, ни Иудей,  
Вкусив Поэзии, не завладели ей  
Вполне и всей. Она сияет благосклонно  
С небес Германии, Тосканы, Альбиона  
И нашей Франции. Одно любезно ей:  
В неведомых краях искать себе друзей,  
Лучами дивными округу одаряя,  
Но в темной высоте мгновенно догорая.  
Так не гордись никто, что-де ее постиг:  
Повсюду странница, у каждого на миг  
Ни рода, ни богатств не видит и не взыщет,  
Благоволит тому, кого сама отыщет [4, с. 124].

*(Перевод О. Седаковой)*

Т. С. Элиот апеллирует к истории поэзии в Европе, являющей примеры «великого влияния, оказываемого поэзией одного языка на поэзию другого» [3]. Он говорит о бесконечной преемственности в передаче мировосприятия и духовной культуры народов благодаря поэзии, о долге поэта перед открытиями иноязычных поэтов всех времен, объединенных в единую европейскую и мировую поэзию («В обращении поэта к своему народу звучат голоса всех иноязычных поэтов, оказавших воздействие на его творчество» [3]). Этому взаимопониманию способствуют поэты, восприимчивые к творчеству друг друга, переводчики, читатели оригинальных текстов. Как видно, речь Т. С. Элиота имеет радиальную структуру.

Речь У. Фолкнера (William Cuthbert Faulkner, 1897—1962) в определенных позициях схожа с выступлением Т. С. Элиота. Он также подчеркивает в качестве причины присуждения премии не собственную персону как таковую, а «труд — труд всей моей жизни, творимый в муках и поте человеческого духа, труд осуществляемый не ради славы и, уж конечно, не ради денег, но во имя того, чтобы из элементов человеческого духа создать нечто такое, что раньше не существовало» [5]. Вместе с тем У. Фолкнер, как и Т. С. Элиот, говорит об особой миссии нобелевского лауреата — быть услышанным молодыми писателями, вступающими на тернистый путь творческого труда, своими современниками по вопросам самых болевых проблем эпохи.

Далее голос У. Фолкнера поднимается до масштабов трагической и возвышенной проповеди о вере и неверии, страхе и отваге, надежде и отчаянии, высоких нравственных ценностях, которые должны быть основой настоящей литературы и человеческого бытия.

«Всеобщий страх» У. Фолкнер называет трагедией современного поколения, пасующего перед проблемами человеческого духа, «старыми идеалами

человеческого сердца»: «Они должны... отринуть его (страх. — *Н. Ш.*) навсегда и убрать из своей мастерской все, кроме старых идеалов человеческого сердца — любви и чести, жалости и гордости, сострадания и жертвенности, отсутствие которых выхолащивает и убивает литературу» [5].

Главное в литературе, по мысли У. Фолкнера, — внутренняя борьба человека, способного надеяться, сострадать и сочувствовать. В высоком смысле слова писателя, творца У. Фолкнер называет поэтом: «Поэт должен не просто создавать летопись человеческой жизни; его произведение может стать фундаментом, столпом, поддерживающим человека, помогающим ему выстоять и победить» [5].

Как истинный поэт он на мгновение превращается в художника, рисующего картину гибели человека, которую он отказывается принять: «...когда с последней ненужной твердыни одиноко возвышающегося в лучах последнего багрового и умирающего вечера прозвучит последний затихающий звук проклятия, что даже и тогда останется еще одно колебание — колебание его слабого неизбывного голоса» [5].

Вера У. Фолкнера в бессмертие человека сопряжена с верой в его дух «сострадания, жертвенности и терпения», о котором должен писать автор. «Его привилегия состоит в том, чтобы, возвышая человеческие сердца, возрождая в них мужество и честь, и надежду, и гордость, и сострадание, и жалость, и жертвенность — которые составляли славу человека в прошлом, — помочь ему выстоять» [5].

Речь У. Фолкнера построена по принципу усеченной цепочки — от настоящего к будущему с опущением прошлого состояния общества [1, с. 156].

В послевоенные 1950-е гг. в англоязычной литературе премии удостоены полярные фигуры — британский политик-писатель Уинстон Черчилль (Winston Leonard Spencer-Churchill, 1874—1965) (1953) и американский писатель, принимавший участие в эпохальных исторических событиях Первой мировой войны, Гражданской войны в Испании Эрнест Хемингуэй (Ernest Miller Hemingway, 1899—1961) (1954).

Э. Хемингуэй начинает свою краткую речь словами благодарности, и вместе с тем ему присуще чувство смирения перед великими писателями, не удостоенными столь щедрой и престижной премии: «Всякий писатель, знающий, какие великие писатели в прошлом этой премии не получили, принимает ее с чувством смирения» [6, с. 230]. Ту же мысль спустя годы повторят Джон Стейнбек, Уильям Голдинг, Иосиф Бродский.

Мастер искусства «подводного айсберга» подчеркивает дистанцию между мыслями писателя и словами, воспринятыми общественностью в определенное мгновение. Насколько талантлив и глубок писатель в своих мыслях, настолько он будет памятен или забыт, отмечает Э. Хемингуэй, объясняя нам неоднозначное отношение премии к признанию автора в веках. В самом деле, сколько имен лауреатов забыто и сколько подлинных классиков мировой литературы ею награждены.

Э. Хемингуэй говорит о необходимости одиночества для высоких свершений в литературе. За пределами своего уединения, погружаясь в активную общественную работу, он ухудшает качество своего труда: «Ибо творит он

один, и, если он достаточно хороший писатель, его дело — изо дня в день видеть впереди вечность или отсутствие таковой» [6, с. 231].

По мнению Э. Хемингуэя, подлинный успех приходит только к писателю, способному прийти к чему-то абсолютно новому, недостижимому, не имеющему аналога: «Для настоящего писателя каждая книга должна быть началом, новой попыткой достигнуть чего-то недостижимого» [6]. В определении данной задачи писателя Э. Хемингуэй солидарен с У. Фолкнером. Завершает свою маленькую речь писатель признанием того, что «он должен не говорить, а писать» [6].

В 1960-е гг., столкнувшие общество с качественно новой ситуацией в политических отношениях и науке после Карибского кризиса, вьетнамской войны, эскалации гонки вооружений между двумя супердержавами — США и СССР — особую роль начинает играть литература активного отклика на значимые и абсурдные явления в обществе. Лауреатами премии стали американский писатель с активной гражданской позицией Джон Стейнбек (John Ernst Steinbeck, 1902—1968) (1962) и автор театра абсурда Сэмюэль Беккет (Samuel Beckett, 1906—1989) (1969).

Д. Стейнбек буквально повторяет начало речи Э. Хемингуэя. После слов благодарности он отмечает: «Очень многие деятели литературы, которых я уважаю и почитаю, достойны ее (премии. — *Н. Ш.*) ничуть не меньше, чем я» [7]. Однако Д. Стейнбек противоположен Э. Хемингуэю в признании необходимости для писателя активной общественной жизни. Он подчеркивает чрезвычайно ценную возможность использования трибуны Шведской академии для разговора не столько о «личных и научно обоснованных взглядах на сущность и направление развития литературы», сколько о «высоком долге и обязанностях тех, кто литературу создает» [7]. Речь Д. Стейнбека экспрессивна и порой категорична. Он опирается на формулу своего великого предшественника У. Фолкнера, фактически цитируя его слова о трагедии всеобщего страха и забвении проблем духа в литературе. Однако он не вполне точно приводит мысль У. Фолкнера на этот счет. Последний отмечал, что внутренняя борьба человека — самая необходимая тема в литературе, которую избегают современные авторы, а Д. Стейнбек, напротив, утверждает, что «проблемы духа отошли на второй план, а в центре внимания писателей оказалось раздираемое внутренними противоречиями человеческое сердце» [7].

Причину «всеобщего страха» Д. Стейнбек видит в «скачке знаний» и техническом прогрессе, необдуманно используемых. Он требует от писателя выполнения двух задач: «извлекать на свет темные и опасные помыслы, чтобы можно было их преодолеть» и «прославлять неоспоримые достоинства человека — величие духа, стойкость, мужество, способность к состраданию и любви». Д. Стейнбек категорически отказывает автору в праве быть писателем, если он «не верит всей душой в способность человека к самосовершенствованию» [7]. Одной из главных задач литературы он также считает просвещение, «выравнивание» знаний.

В русле данной темы — соотношения науки и совести — Д. Стейнбек вспоминает судьбу А. Нобеля, который, по его мнению, нашел «предохранительный клапан» в разуме и душе человека.

В финале, как и У. Фолкнер, Д. Стейнбек возвышает свой голос до уровня проповеди, наставления, провозглашая евангелическую оду во славу Слова («И образ мира, в Слове явленный, И творчество, и чудотворство» — знаменитые слова Б. Пастернака, «постижение сути вещей и передача ее через слово», — говорит Д. Стейнбек).

«Отныне человек — самая страшная опасность и наша единственная надежда. Поэтому сегодня, перефразируя Евангелие от Иоанна, можно сказать: В конце есть Слово, и Слово есть Человек, и Слово есть с Человеком!» — пафосно завершает свою речь Д. Стейнбек.

Как видно, структура речи писателя — радиальная — концентрируется вокруг центрального понятия миссии Слова.

В 1980-е гг., завершающие определенный период европейской истории накануне переломных событий, премии удостоены английский писатель Уильям Голдинг (William Gerald Golding, 1911—1993) (1983) и русский поэт, ставший гражданином США, с двуязычным русско-английским творчеством Иосиф Александрович Бродский (1940—1996) (1987).

Нобелевская лекция Уильяма Голдинга начинается с «гимна во славу Слова, несущего мир и согласие», «образа единого Слова всех гениев и времен» [8].

Объясняя причину награждения Черчилля, Голдинг расширяет представление о «действенной силе слова, преображающей историю» за пределы художественной литературы: «Черчилль получил Нобелевскую премию не за стихи и не за прозу. Он получил ее за несколько простых сентенций, которые не являются ни поэзией, ни прозой, — за то, что известно под удачным названием — “поэзия действительности”» [8].

У. Голдинг верит в преображающую силу слова: «Возможно, с помощью книг, рассказов, стихотворений и лекций мы, так сказать, уши человечества, сумеем хоть немного приблизить человека к миру без войн» [8]. Слово, рожденное «мастерством, страстью и талантом» помогает народам говорить друг с другом. «Нам нужно больше человечности, больше заботы, больше любви» («Ведь человек — венец творения» [8], — напоминает Голдинг слова Гамлета из Шекспира).

Как и Фолкнер, Голдинг переходит от языка рассуждений к языку ярких художественных образов, представляя планету, нуждающуюся в мире и согласии, как «голубой и чистый драгоценный камень». Сопоставляя видение современного человека эпохи космической эры с духовными прозрениями средневековых подвижников (он вспоминает видение Юлианы Нориджской о мире на ладони, его бедах и надеждах), Голдинг возвышается до вселенских обобщений: «Вместе с Землей, нашей матерью, мы — частица Солнечной системы, а с нею — частица Вселенной. Говоря великолепным языком “поэзии действительности”, мы — дети звезд» [8].

Сопоставляя гений и славу, Голдинг напоминает ироническое замечание Цезаря по поводу лаврового венка и завершает речь скромной фразой: «Короче говоря, лауреат не должен относиться к своему лауреатству слишком серьезно...» [8].

Нобелевская лекция Иосифа Бродского была произнесена на родном языке поэта и разделена на три классические части, включающие лири-

ческую исповедь, лекцию об истории и сущности поэзии, социальную критику общества.

Как и Хемингуэй, Бродский говорит о себе как о «человеке частном», не стремящемся к «общественной роли». Защищая это право на частную жизнь, он многим пожертвовал, расстался с родиной, предпочел роли «мученика и властителя дум» «в деспотии» скромную роль «в демократии». Ощущение «неловкости и испытания» усиливается мыслью о тех, кто был более достоин слова с этой трибуны. Бродский называет это бесценное сакральное слово поэта человечеству по образцу речи папы Римского народу *Urbi et orbi* («Граду и Миру»).

«В лучшие свои минуты я кажусь себе как бы их суммой — но всегда меньшей, чем любая из них, в отдельности. Ибо быть лучше их на бумаге невозможно; невозможно быть лучше их и в жизни...» [9], — говорит Бродский, называя Осипа Мандельштама, Марину Цветаеву, Роберта Фроста, Анну Ахматову, Уинстона Одена.

Подчеркивая колоссальное влияние на себя своих любимых поэтов, Бродский называет их «источниками света», «светилами». Как и Элиот, он подчеркивает единство и взаимовлияние поэтов, творящих на разных языках. В случае с Бродским происходит становление двуязычного поэта — русско-английского (как это случилось с Владимиром Набоковым ранее): «Число их велико в жизни любого сознательного литератора; в моем случае оно удваивается, благодаря тем двум культурам, к которым я волею судеб принадлежу» [9].

Во второй части своей лекции Бродский продолжает развивать мысль о «частности человеческого существования», учить которому призвано искусство, развивающее в человеке «ощущение индивидуальности, уникальности, отдельности». В условиях тоталитарной государственной идеологии поневоле возникает конфликт между правителями и поэтами, отстаивающими свое право личности и назначение поэзии: «За это-то и недолюбливают искусство вообще, литературу в особенности и поэзию в частности ревнители всеобщего блага, повелители масс, глашатаи исторической необходимости» [9]. Природа поэзии и языка сопричастна вечности, форма государства временная: «Язык и, думается, литература — вещи более древние, неизбежные, долговечные, чем любая форма общественной организации» [9].

По мысли Бродского, поэзия всегда «впереди прогресса», поскольку создает «всякий раз новую эстетическую реальность», параллельную истории: «Всякая новая эстетическая реальность уточняет для человека реальность этическую. Ибо эстетика — мать этики...» [9]. «Эстетический опыт индивидуума» является «формой защиты от порабощения», мерой свободы и нравственного выбора. Напоминая слова Ф. М. Достоевского («красота спасет мир») и М. Арнольда («нас спасет поэзия»), он применяет их к «отдельному человеку»: «Мир, вероятно, спасти уже не удастся, но отдельного человека всегда можно» [9].

В ряд дефиниций человека *homo sapiens*, *homo ludens* Иосиф Бродский вводит *homo aesthetic*: «В антропологическом смысле, повторяю, человек является существом эстетическим прежде, чем этическим» [9].

Большую часть своей лекции Бродский посвящает раскрытию сущности поэта и поэзии, сводя ее к «диктату языка»: «Поэт, повторяю, есть средство существования языка» [9]. Соответственно, язык ведет поэта, не знающего изначально ни цели, ни результата (способ интуитивного письма, о котором позже скажет Видиадхар Найпол, ссылаясь на влияние Марселя Пруста). Заключительные формулировки И. А. Бродского — готовые сентенции: «Поэт пишет не ради славы»; «Пишущий стихотворение пишет его потому, что язык ему подсказывает или просто диктует следующую строчку»; «Начиная стихотворение, поэт, как правило, не знает, чем оно кончится... часто мысль его заходит дальше, чем он рассчитывал. Это и есть тот момент, когда будущее языка вмешивается в его настоящее» [9].

И. А. Бродский полагает, что поэзия, в отличие от других форм литературы, одновременно использует все три метода познания (аналитический, интуитивный и метод откровения), тем самым превращая «стихотворение в колоссальный ускоритель сознания, мышления, мироощущения». Концепция языка Бродского восходит к неоплатоникам, их идее божественного Логоса, разворачиваемого в своих бесконечных смыслах в процессе творческих усилий человека (посредством Воображения поэта в интерпретации романтиков). «Человек, находящийся в подобной зависимости от языка, я полагаю, и называется поэтом», — заключает Бродский.

С приходом в мировую литературу ярких представителей мультикультурного сообщества, многие из которых по праву своего уникального дарования и репрезентативности актуальных проблем общества в эпоху глобализации в новом тысячелетии стали лауреатами Нобелевской премии, характер, объем и содержание выступления изменяются.

Одной из самых значительных по насыщенности и экспрессивности является обширная красочная лекция-рассказ «Два мира» лауреата Нобелевской премии по литературе 2001 г. Видиадхара Найпола (Vidiadhar Surajprasad Naipaul, 1932—2018). Англиязычный писатель индийского происхождения, будучи выходцем из Тринидада, подробно рассказывает свою биографию, приводя развернутые исторические справки о мультикультурном мире, в котором он родился, о процессе самоидентификации на стыке истории и современности, полиэтнических и разнокультурных миров, о поиске своего личного культурного пространства и мира.

В произведении много вставных историй (принцип коллажа), библиотечных справок, детализации в описании места жительства с детства до зрелых лет (цепочечная структура). Концептуально в лекции подчеркнута особая роль книги (радиальная структура речи), рассказов отца. Писатель, в отличие от других авторов, стремится к обстоятельному развернутому рассказу, желая донести до большой аудитории с трибуны лауреата премии мирового значения историю своей малой родины и историю своей жизни и творчества, путь самопознания.

Найпол активно использует принцип дихотомии, противопоставляя, сравнивая противоположные миры в культуре и литературе, стремясь найти общее. «Когда я стал писателем, окружавшие меня участки тьмы сделались

темами моих книг. Земля; аборигены; Новый Свет; колония; история; Индия; мусульманский мир, причастность к которому я тоже ощущал; Африка; а затем Англия, где я занимался сочинительством. Вот что я имел в виду, говоря, что мои книги накладываются одна на другую и что я есть сумма моих книг» [10].

Начинает и завершает свою лекцию-рассказ Найпол словами из эссе М. Пруста в книге «Против Сент-Бёва». «Прекрасные вещи, которые мы напишем, если обладаем талантом, — говорит Пруст, — существуют внутри нас, неразличимые, подобно мелодии, которая восхищает нас, хотя мы и не в силах воссоздать ее рисунок. Те, кого преследуют эти смутные воспоминания о неузнанных истинах, — одаренные люди... Талант — та разновидность памяти, которая наконец позволит им подойти ближе к этой неотчетливой музыке, услышать ее явственно, записать ее...» [10].

Лекция английской писательницы Дорис Лессинг (Doris Lessing, 1919—2013) 2007 г. вполне соответствует формулировке комиссии по присуждению премии: «Повестьюющей об опыте женщин, со скептицизмом, страстью и провидческой силой подвергшей рассмотрению разделенную цивилизацию» / «That epicist of the female experience, who with scepticism, fire and visionary power has subjected a divided civilisation to scrutiny». Лессинг говорит в стиле репортажа, рассказа-фрагмента из личных дневниковых воспоминаний. Главная ее тема — роль книги и школы в жизни человечества как в нищих и далеких от европейской цивилизации странах Африки, так и самой Европы и всего мира.

В традиции миссионерского подвижничества XIX в. и кардинальных социальных движений XX в. (Д. Лессинг в одно время были близки идеи коммунизма, суфизма, феминизма) писательница создает героя нашего времени — учителя лондонской школы («нежная идеалистическая душа»), решившего «помогать Африке». Она сравнивает две реакции двух «идеалистичных учителей из Англии» на вопиющую нищету африканской школы — депрессию и возмущение. Перечисляя детали, подчеркивающие убожество типичной африканской школы «после провозглашения независимости»: отсутствие дидактических материалов, книг в библиотеке, Лессинг трогательно замечает козлика, сначала ищущего «корм в старой траве», а затем приготовленного «в большом котле». Нищета продиктована реалиями — отсутствием воды и света — и кражей (местный директор уволен за хищение школьного бюджета). Риторический вопрос, обращенный к совести: «Разве они не видят, что за ними наблюдают?» — звучит наивно. И все же главный лейтмотив автора — книга, искренняя нужда в книге, ее необходимость для просвещения и становления человека: «Пожалуйста, вышлите нам книги, когда придете в Лондон» [11].

По контрасту с африканской школой на северо-западе Зимбабве Лессинг описывает очень хорошую школу в северном Лондоне, ученикам которой пытается рассказать о жажде книги в нищем мире людей с чистой душой и открытым сердцем. Равнодушие и непонимание данной проблемы продиктовано властью интернета, создавшего, по мнению Лессинг, «целое поколение поверхностных, легкомысленных людей», не читающих книг.

Писательница лично участвовала в отправке книг в африканские деревни. Чтение европейской классики (новеллы, научная фантастика, поэзия, детективы, пьесы Шекспира) для жителей сродни открытию счета в банке (книга «Скотный двор» по очевидным причинам стала самой популярной). Этот изумительный феномен — жажда книг — она видит в Кении вплоть до мыса Доброй Надежды.

В лекции Д. Лессинг много четких сентенций: «Мы находимся во фрагментирующей культуре»; «Для того чтобы писать, чтобы заниматься литературой, должна быть связь с библиотеками, с книгами и традицией»; «Мы обладаем наследием языков, стихов, историй, и это не то, что когда-либо будет исчерпано»; «Рассказчик присутствует во всех нас. Рассказ всегда с нами» [11]), резюмирующих в ясной манере содержание коллажных сцен и фрагментов жизни, которые она описала с мастерством истинного художника и гуманиста.

В истории награждения мастеров художественного слова Шведской академией впервые Нобелевской премии был удостоен поэт-музыкант, легендарная фигура рок-культуры Боб Дилан (Bob Dylan, 1941). Если бы Владимир Высоцкий не ушел из жизни столь трагически рано, он был бы достоин в полной мере подобной премии. В духе лаконичной формы песенного жанра Дилан прислал в Академию очень краткую речь, обрамленную кольцевым вопросом: «А мои песни — это литература?» [12].

Синтетическая природа словесного творчества восходит к истокам поэтического творчества, к поэтам-певцам, сказителям (от Гомера, Орфея до авторов рок-музыки). Не случайно он обращается к имени Шекспира, сочетавшего в своем творчестве искусство поэта, драматурга и актера. Дилан говорит о том, что и у Шекспира — автора и исполнителя, возможно, не было времени подумать над таким вопросом, занимаясь проблемами театральных постановок («Некоторые вещи не меняются даже за четыреста лет»).

Для автора и исполнителя песен путь к слушателю, как правило, пролегает через концертные залы, звукозаписывающие компании на радио и телевидении, и «большая» литература — фолианты в библиотеках и книжных магазинах, отмеченные престижными премиями, — представляется явлением другого, недостижимого, мира. Дилан называет с благоговением своих любимых писателей Редьярда Киплинга, Бернарда Шоу, Томаса Манна, Перла Бака, Альбера Камю, Эрнеста Хемингуэя — лауреатов Нобелевской премии, рядом с которыми он и не мечтал находиться.

Записав десятки альбомов и сыграв тысячи концертов по всему миру, тем не менее «жизненным центром» всей своей деятельности Боб Дилан называет свои песни, нашедшие отклик в сердцах людей разных культур. И это высшая награда для автора, которому дорог каждый слушатель с его собственным личным миром: «У каждого слушателя своя, отдельная личность, свой собственный мир» [12]. Эти мысли созвучны словам Владимира Высоцкого о доверительной беседе с каждым слушателем, которые он не уставал повторять как важнейшее кредо автора.

Последняя на текущий момент речь лауреата Нобелевской премии, представляющего англоязычную литературу, — это масштабное выступление Кад-



зуо Исигуро (Kazuo Ishiguro, p. 1954). Его лекция представляет развернутую автобиографию и анализ творчества, а в финале сделан переход к оценке кризиса современного европейского общества и перспективам в литературе.

Английский писатель с японской фамилией, внешностью и происхождением, с пяти лет проживающий в Англии, испытывает некий дискомфорт в необходимости объяснять свой статус — социальный, национальный, религиозный, лингвистический — все аспекты, составляющие самоидентичность человека в том случае, когда место жительства, родной язык, культурно-образовательный уровень не соответствуют внешнему маркеру — фенотипу и этническому происхождению. Свою объемную речь К. Исигуро начинает с самопрезентации с точки зрения самоидентификации: «Если бы вы случайно встретили меня осенью 1979 года, у вас были бы небольшие трудности с тем, чтобы охарактеризовать мое социальное положение или даже расу» [13]. В молодые годы он был похож на представителя хиппи с южноанглийским типом речи, способным поддержать разговор о «тотальном» футболе голландцев или песнях Боба Дилана, помогающим бездомным в Лондоне, но вот о Японии он знал очень мало. Момент превращения в писателя произошел в тихой и уединенной атмосфере домика в Бакстоне (Норфолк) во время учебы в Университете Восточной Англии (курс «Литературное творчество»). Поначалу Исигуро мечтал стать рок-звездой. Примечательно, что первые два рассказа, написанные на расхожие темы массовой литературы, вызвали разочарование самого автора. Но неожиданно пришла тема о родном городе Нагасаки в конце Второй мировой войны. Исигуро не склонен объяснять этот феномен инстинктивным желанием исследовать свои корни «писателя со смешанным культурным наследием» или мультикультурализмом в литературе Великобритании, наступившем позже. Круг писателей, известных на тот момент, включал Маргарет Дрэббл, Айрис Мердок, Кингсли Эмиса, Уильяма Голдинга, Энтони Берджесса, Джона Фаулза. Иностранцы авторами Габриэль Гарсиа Маркес, Милан Кундера «были незнакомы даже любознательным читателям». «Японскую тему» К. Исигуро поддержали как однокурсники, так и наставники — Малькольм Брэдбери, Анжела Картер и Пол Бейли. В первом романе «Там, где в дымке холмы» («A Pale View of Hills», 1980) рассказывалось о восстановлении Нагасаки после атомной бомбы и сформировалось писательское кредо — «дело сохранения».

К «делу сохранения» относится не только место рождения автора, но и место, где он провел свое детство, — город Гилдфорд в графстве Суррей, куда по приглашению правительства Британии прибыл вместе с семьей отец Исигуро — ученый-океанограф («Фотографии, сделанные вскоре после нашего прибытия, показывают Англию ушедшей эпохи», «Встретить иностранца из Франции или Италии было достаточно выдающимся событием, не говоря уже о японце»). К. Исигуро включает в свой рассказ яркие описания деталей быта ушедшего времени. В школе и церкви он воспитывался как англичанин, встречая внимание и доброжелательное отношение к себе: «Меня поражает открытость и инстинктивная щедрость, с которой наша семья была принята в этом обычном английском сообществе». Поскольку родители думали о возвращении домой, ведь «дома были другие правила, другие ожидания, другой язык», культурная связь с Японией под-

держивалась: «Каждый месяц из Японии прибывала посылка, в которой были комиксы, журналы и учебные дайджесты». Благодаря этой домашней атмосфере, рассказам о родственниках, посылкам из Японии оживал мир дорогих воспоминаний «удивительно обширный и ясный: о моих дедушках и бабушках, об оставленных любимых игрушках, о традиционном японском доме, в котором мы жили (который я могу даже сегодня представить в голове комната за комнатой), о моем детском саде, о местной трамвайной остановке, о злой собаке, которая жила у моста, о кресле в парикмахерской с автомобильным рулем перед большим зеркалом, специально приспособленном для маленьких мальчиков». Благодаря этому дорогому образу Японии «я получил чувство своей идентичности и уверенности». Сила Воображения сделала «мое собственное видение страны более ярким и личным». «...Было желание воссоздать мою Японию в художественной литературе, чтобы она была в безопасности, чтобы я мог после этого показать на книгу и сказать: “Да, там внутри моя Япония”» [13].

Вопрос о «деле сохранения» относительно негативных страниц прошлого возник после посещения Освенцима в 1999 г. по приглашению немецкого поэта Кристофа Хебнера. «Нужно ли эти остатки сохранять? ...Это показалось мне мощной метафорой для большей дилеммы. Как сохранить эти воспоминания? Превратят ли стеклянные купола эти свидетельства зла и страдания в окультуренные музейные экспонаты? Что мы должны выбрать, чтобы запомнить? Когда лучше забыть и двигаться дальше?» [13].

Исигуро завершает свое выступление самокритичным признанием об ограниченности в восприятии злободневных проблем современного общества: «Я понял недавно, что прожил несколько лет в пузыре. То, что я не замечал разочарования и беспокойства многих людей вокруг меня». Его волнуют кризис либерально-гуманистических ценностей, удручающие события в Европе и в Америке в 2016 г.

Принадлежа к поколению оптимистов, очевидцев ошеломляющих прогрессивных реформ, преодолевших последствия войны, Исигуро признает упущенные возможности и беспечность после падения Берлинской стены. «Мы наблюдали, как старшие успешно трансформировали Европу из места господства тоталитарных режимов, геноцида и исторически беспрецедентной резни в завораживающий регион либеральных демократий, живущих в безграничной дружбе. Мы наблюдали, как старые колониальные империи рушились по всему миру вместе с предосудительными убеждениями, которые лежали в их основе. Мы видели значительный прогресс в феминизме, правах ЛГБТ и сражениях на нескольких фронтах против расизма. Мы выросли на фоне великого столкновения — идеологического и военного — между капитализмом и коммунизмом и стали свидетелями того, что многие из нас считали счастливым концом».

Писатель называет опасные явления последних десятилетий в политике, экономике, идеологии. «Огромному неравенству — богатства и возможностей — позволили разрастись между нациями и внутри стран. В частности, катастрофическое вторжение в Ирак в 2003 году и долгие годы политики жесткой экономии, навязанной обычным людям после скандального экономического краха 2008 года, привели нас к настоящему, в котором разраста-

ются крайне правые идеологии и племенной национализм» [13]. «Погребенный монстр» расизма пробуждается «на наших цивилизованных улицах». «На данный момент у нас, похоже, нет какой-либо прогрессивной цели, которая могла бы объединить нас. Вместо этого, даже в богатых западных демократиях, мы превращаемся в конкурирующие за ресурсы или власть лагеря» [13]. Тем не менее завершает он свою речь на оптимистической ноте как истинный писатель, верящий в исцеляющую силу литературы: «Хорошая литература и хорошее чтение сломают барьеры. Мы можем даже найти новую идею, человечную концепцию, вокруг которой нужно сплотиться» [13].

### Библиографические ссылки

1. Шуйская Ю. В. Структура эпидейктической речи (на примере Нобелевских речей лауреатов премии по литературе и премии мира) // Вестн. Челяб. гос. ун-та. 2010. № 17 (198). С. 155—158.

2. Гуляева Е. В. Прагмалингвистические характеристики глобального английского (на материале Нобелевских лекций) [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/pragmalingvisticheskie-harakteristiki-globalnogo-angliyskogo-na-materiale-nobelevskih-lektsiy> (дата обращения: 07.12.2020).

3. Элиот Т. С. Избранное. Религия, культура, литература [Электронный ресурс]. URL: <https://philologist.livejournal.com/9650215.html> (дата обращения: 07.12.2020).

4. Ронсар Пьер. Избранная поэзия. М. : Худ. лит., 1985.

5. Фолкнер Уильям. Речь при получении Нобелевской премии (1950). URL: [https://www.lib.ru/INPROZ/FOLKNER/s\\_nobelewka.txt](https://www.lib.ru/INPROZ/FOLKNER/s_nobelewka.txt) (дата обращения: 07.12.2020).

6. Хемингуэй Э. Старый газетчик пишет...: художественная публицистика : пер. с англ. / предисл. и коммент. Б. Грибанова. М. : Прогресс, 1983. С. 230—231.

7. Стейнбек Джон. Нобелевская речь // Избр. произведения / сост., послесл. и коммент. Б. Гиленсона. М. : Прогресс, 1998. С. 411—413.

8. Голдинг Уильям. Нобелевская лекция [Электронный ресурс]. URL: [https://www.rasl.ru/e\\_editions/nobelpeech.pdf](https://www.rasl.ru/e_editions/nobelpeech.pdf) (дата обращения: 07.12.2020).

9. Бродский И. А. Нобелевская лекция [Электронный ресурс]. URL: <http://lib.ru/BRODSKIJ/lect.txt>. (С) The Nobel Foundation. 1987 (дата обращения: 07.12.2020).

10. Найпол В. Два мира. Нобелевская лекция [Электронный ресурс] / пер. с англ. М. Дадеа. URL: <https://philologist.livejournal.com/10406437.html> (дата обращения: 07.12.2020).

11. Лессинг Дорис. Речь при получении Нобелевской премии (2007) [Электронный ресурс]. URL: <https://philologist.livejournal.com/9800348.html> (дата обращения: 07.12.2020).

12. Дилан Боб. «У меня не было времени спросить себя: “А мои песни — это литература?”». Нобелевская речь [Электронный ресурс] / пер. М. Немцова. URL: <http://concepture.club/post/infopoloz/sovremennoe-literatura-i-muzyka-nobelevskaia-rech-bobadilana> (дата обращения: 07.12.2020).

13. Исигуро Кадзуо. Нобелевская лекция по литературе [Электронный ресурс]. URL: [Medium.com/@stanislavsky/нобелевская-лекция-по-литературе-кадзуо-исигуро-5f8ec12fe540](https://medium.com/@stanislavsky/нобелевская-лекция-по-литературе-кадзуо-исигуро-5f8ec12fe540) (дата обращения: 07.12.2020).

# НЕМЕЦКОЯЗЫЧНАЯ ЛИТЕРАТУРА

## ГЕРМАНИЯ

Г. В. Синило

### «МОИ МЕТАФОРЫ — МОИ РАНЫ» (ПОЭЗИЯ НЕЛЛИ ЗАКС)

Творчество выдающейся немецкой поэтессы, лауреата Нобелевской премии Нелли Закс (Nelly Sachs, 1891—1970) — один из самых уникальных художественных феноменов XX в., имеющих отношение сразу к нескольким духовным и — шире — культурным мирам: иудейскому и христианскому, еврейскому и немецкому. В целом же ее поэзия, преодолевающая барьеры, побеждающая ненависть любовью, обращена ко всем людям, ко всем народам земли.

Н. Закс дебютировала еще до Первой мировой войны вместе с поколением экспрессионистов, однако оставалась верной романтической и неоромантической традициям, которые сказались как в стихах (публикации с 1908 г.), так и в прозаическом сборнике «Легенды и рассказы» (1921), посвященном шведской писательнице Сельме Лагерлёф. Будущая поэтесса выросла в немецко-еврейской семье, где немецкий язык и немецкая культура были родными, где царил (и прежде всего благодаря матери) дух восхищения немецкой классической литературой, культ немецких романтиков. В годы нацизма, скрываясь с матерью в Берлине, переживая Катастрофу\* как все-ленское горе и одновременно личную трагедию, Н. Закс открывает в себе глубинную причастность еврейскому народу, еврейской культуре.

Эту причастность — общую сопричастность унижениям и страданиям — вынудил ее пережить 1933 год. К этому времени, давно потеряв отца, она осталась вдвоем с престарелой матерью. У них не было средств покинуть Германию, но и душевных сил переносить страшную реальность, в которой они подвергались каждодневным оскорблениям и угрозам, не доставало. С детства Нелли Закс росла очень впечатлительным и ранимым человеком: она была из породы людей, у которых, по словам Ги де Мопассана, «содрана кожа и нервы обнажены». Теперь же ей пришлось столкнуться с открытой враждебностью, с неприкрытой ненавистью, иррациональной, немотивированной: «Wir sind so wund, / daß wir zu sterben glauben / wenn die Gasse uns ein böses Wort nachwirft» [1, S. 36] («Мы изранены до того, / что нам кажется смертью, / если улица вслед нам бросает / недоброе слово» (цит. по: [2, с. 5]); перевод С. Аверинцева). Единственный человек, которого она любила и безответная любовь к которому делала ее несчастной

---

\* *Катастрофа* — перевод с иврита библейского термина *Шоа*, обозначающего огромное несчастье, катастрофу. Так, наряду с термином *Холокост* (*Holocaust*; в пер. с греч. — «всесожжение»), называется геноцид еврейского народа в годы нацизма и Второй мировой войны.

и счастливой одновременно, погиб в концлагере (отсюда — нередко всплывающий в ее стихах мотив «мертвого жениха», уходящий корнями в немецкую фольклорную почву и впервые обработанный в литературе Г. А. Бюргером в его «Леноре»). Образ любимого человека, погибшего мученической смертью, становится под пером Нелли Закс символом невинной жертвы вообще, а сама эта жертва, востребованная силами страшного зла, вполне посюстороннего, — знаком предельной бесчеловечности и обезбоженности мира:

Auch dir, du mein Geliebter,  
Haben zwei Hände, zum Darreichen geboren,  
Die Schuhe abgerissen,  
Bevor sie dich töteten.

<...>

Deine Füße!  
Die Gedanken eilten ihnen voraus.  
Die so schnell bei Gott waren,  
So wurden deine Füße müde,  
Wurden wund um dein Herz einzuholen.  
Aber die Kalbshaut,  
Des Muttertieres gestrichen war,  
Ehe sie abgezogen wurde  
Wurde noch einmal abgezogen  
Von deinen Füßen  
Abgezogen —  
O du mein Geliebter! [1, S. 21]

И с твоих ног, любимый мой,  
две руки, рожденные давать,  
башмаки сорвали  
перед тем, как тебя убить.

<...>

Ноги твои!  
Их опережали мысли,  
такие быстрые у Господа Бога,  
что ноги твои уставали,  
израненные в погоне за сердцем.  
Но кожу, которую лизал теплый язык  
матери-коровы,  
прежде чем содрали ее, —  
эту кожу содрали еще раз,  
с ног твоих  
содрали,  
любимый мой! [3, с. 17]

*(Здесь и далее, кроме особо оговоренных случаев,  
перевод В. Микушевича)*

Поэтессу ждала такая же участь. От физической гибели ее спасло вмешательство С. Лагерлёф, с которой она несколько десятилетий состояла в переписке. С. Лагерлёф пустила в ход все свое влияние, подключила к спасению своей подруги шведского принца Евгения. В мае 1940 г. Н. Закс вместе

с матерью получила разрешение выехать в Стокгольм (при этом пожалевший их чиновник предупредил, что необходимо лететь самолетом, ибо в случае если они отправятся поездом, их снимут на границе и отправят в концлагерь). Все родные Нелли Закс погибли от рук нацистов. После войны поэтесса так и не смогла (не нашла в себе душевных сил) вернуться в Германию. Она осталась в Стокгольме вместе с единственным живым близким человеком — больной матерью, требующей непрерывного ухода. Жизнь Н. Закс в это время являла собой подвиг самоотречения. Она получала мизерное пособие в сто крон, часто ей было нечего есть, но как человек чрезвычайно деликатный, поэтесса стеснялась признаться в этом даже друзьям, попросить их о помощи. В феврале 1950 г. она потеряла мать, а в марте того же года последовал нервный срыв. В 1951 г. поэтессе было отказано в получении шведского гражданства, в 1953 г. ей сделали операцию по удалению опухоли, а в 1959 г. произошел новый нервный срыв — и все более плотным кольцом подступало одиночество...

Так жила она в крошечной стокгольмской квартире, потерявшая родину и не обретшая новую, чуждая всем, потерянная, обожженная страшным опытом, оказавшаяся на грани безумия, окруженная голосами навсегда ушедших, замученных, убитых, прислушивающаяся к шагам за дверью. Часто ей казалось, что вернулись времена нацизма, что слышатся шаги убийц. Когда-то в их берлинскую квартиру ворвались нацисты и на глазах у двух насмерть испуганных женщин начали нагло, цинично громить и грабить. Тогда Нелли Закс потеряла дар речи, и ей понадобилось пять дней, чтобы начать говорить. Позднее, в автобиографическом произведении «Жизнь под угрозой» («Leben unter Bedrohung», 1956), она так объяснила этот случай: «Пришли шаги. Громкие шаги... Шаги натолкнулись на дверь. “Сейчас, — сказали они, — время принадлежит нам”. ...Мой голос бежал к рыбам. Спасся бегством, не заботясь об остальных частях тела, которые обратились в соль ужаса» [4, S. 104]. Человек перед лицом абсолютного зла превращается от ужаса в задыхающуюся, безмолвно раздувающую жабры рыбу, в соляной столп; пропадает человеческий голос, и тогда говорят только «громкие шаги» (или «сильные шаги» — *starke Schritte*), шаги палачей, идущих по следам жертв. Эти шаги преследовали ее всю жизнь:

Шаги,  
в каких пещерах отголосков  
вы сохранились,  
предсказав однажды слуху  
грядущую смерть?

Шаги —  
не птичий полет, не потроха,  
не кровавый пот Марса  
смерть предсказали —  
только шаги.

Шаги —  
Древняя игра палача с жертвой,

гонителя с гонимым,  
охотника с дичью.

Шаги,  
которыми время терзает,  
час — волк  
гасит путь беглеца  
кровью.

Шаги,  
отсчитывающие время воплями, вздохами,  
паводок проточной крови,  
смертный пот час от часу обильней.

Шаги палачей  
по следам жертв,  
секундная стрелка на циферблате земли,  
каким только черным месяцем притянутой?

В музыке сфер  
где резкий ваш звук? [3, с. 28]

Это стихотворение имеет очень показательное, программное для Н. Закс название: «Чтобы гонимые не стали гонителями». Именно это беспокоило ее сильнее всего: тот, кто прошел через множество страданий, больше всего должен опасаться стать палачом — и прежде всего ради памяти жертв, ради того, чтобы палачества не стало на земле. Об этом она думала еще в те дни, когда шла война с фашизмом. Директор немецкоязычного эмигрантского издательства в Стокгольме Макс Тау следующим образом описывает свою первую встречу с Нелли Закс в 1944 г.: «Тут открылась дверь, и вошла женщина, которая своим обликом и всем своим скромным существом совершенно не соответствовала нашему времени. Она излучала теплоту, которая сразу пленила меня. Но мне было ясно, что она словно бы несла в себе все страдание этого мира... Первая фраза, которую я от нее услышал, была: “Мы должны заботиться о том, чтобы гонимые не стали гонителями”» [4, S. 136]. Эти слова не случайно так врезались в память М. Тау: они свидетельствовали о высочайшем благородстве человека, пережившего страшный опыт страданий, но не впусившего в душу разрушительной ненависти, человека, готового сострадать и любить. Вместе с тем именно опыт страданий, кажущийся почти невыносимым, позволил ей стать поэтом в великом смысле слова.

В одном из писем Н. Закс отметила: «Страшные переживания, которые привели меня как человека на край смерти и сумасшествия, выучили меня писать. Если бы я не умела писать, я не выжила бы» (цит. по: [5, с. 439]). Это заставляет вспомнить цветаевское: «Если голос тебе, поэт, дан — остальное взято». Здесь — наоборот: сначала взято было все остальное, а затем, словно взамен, дан голос, дан в том возрасте, когда, кажется, уже невозможно рождение большого поэта. Но это рождение стало возможным, ибо было оплачено подлинностью страданий. Шведская академия отмечала, что Нелли Закс «из второстепенной немецкой поэтессы, писавшей о природе, выросла в поэта, обретшего мощный голос, который достиг сердец людей во всем мире эхом ев-

рейского мистицизма, протестующего против страданий своего народа» (цит. по: [3, с. 3]). Следует добавить — пытающегося понять смысл страданий своего народа, равно как и смысл страданий всего человечества, человека вообще.

Истинный голос Нелли Закс открылся уже после войны — голос, исполненный невероятного трагизма и мощи. Он прозвучал в поэтических сборниках «В жилищах смерти» («In den Wohnungen des Todes», 1946), «Звездное затмение», или «Омрачение звезд» («Sternverdunkelung», 1949), «И никто не знает дальше» («Und niemand weiß weiter», 1957), «Бегство и преображение» («Flucht und Verwandlung», 1959), «Путешествие в обеспыленное» («Fahrt ins Staublose», 1961), «Поздние стихи» («Späte Gedichte», 1965), «Ищущие» («Die Suchende», 1966), в посмертно изданном собрании стихов «Ищу живых» («Suche nach Lebenden», 1971), а также в четырнадцати пьесах, составивших сборник «Знаки на песке» («Zeichen im Sand», 1962); самая известная из них — «Эли. Мистерия страданий Израиля» («Eli. Ein Mysterienspiel vom Leiden Israels», 1943).

Все произведения Нелли Закс образуют единый реквием по погибшим, все они подчинены осмыслению экзистенциального абсурда и ужаса человеческого существования, но одновременно и брезжущей в этом ужасе надежды, и прежде всего — осмыслению трагедии еврейского народа, неисповедимости его судьбы и предназначения в мире, страстному стремлению поверить в то, во что поверить невозможно, — в ненапрасность принесенной великой жертвы. Не случайно формулировка Нобелевского комитета при присуждении Н. Закс в 1966 г. Нобелевской премии гласила: «За выдающиеся лирические и драматические произведения, в которых с трепетной силой воплощена судьба народа Израиля». Как известно, поэтесса, разделив эту премию с Ш. Й. Агноном в день своего 75-летия, сказала в Нобелевской лекции: «Агнон представляет государство Израиль. Я представляю трагедию еврейского народа» [6, кол. 528].

Одним из самых известных произведений Н. Закс, представляющих трагедию еврейского народа и задающих общечеловеческий, мучительный, неразрешимый вопрос теодицеи, является стихотворение «О печные трубы...» («O die Schornsteine...») из сборника «В жилищах смерти» (оно стало таким же знаковым для репрезентации темы Холокоста и трагедии Второй мировой войны в поэзии, как и «Фуга смерти» Пауля Целана):

О печные трубы  
Над жилищами смерти, хитроумно изобретенными!  
Когда тело Израиля шло дымом  
Сквозь воздух,  
Вместо трубочиста звезда приняла его  
И почернела.  
Или это был солнечный луч?

О печные трубы!  
Пути на свободу для праха Иова и Иеремии —  
Кто изобрел вас, кто сложил за камнем камень  
Путь беглецов из дыма?  
О жилища смерти,



Радужно воздвигнутые  
Для хозяина дома, который прежде был гостем!  
О пальцы,  
Входной порог положившие,  
Как нож между жизнью и смертью!

О печные трубы!  
О пальцы!  
И тело Израиля дымом сквозь воздух! [3, с. 11]

Здесь абсолютно не случайно упоминание двух знаменитых библейских имен — Иова и Иеремии, обретающих под пером поэтессы особый знаковый смысл, становящихся символами вечного экзистенциального страдания и одновременно страдания еврейского народа, из толщи культурной памяти которого говорят миру Иов и Иеремия. Некогда Р. М. Рильке в стихотворении «Иеремия», где он как никто глубоко осмыслил трагедию израильского пророка, бросавшего в лицо своему народу грозные инвективы от имени Бога, но желавшего только одного — оплакивать ночью и днем убитых из народа своего (*Иер* 9:1), написал:

Этот голос дал Ты мне недаром —  
но, смотри, унять его сумей  
в час, когда в пустыне будет нищим  
несть числа, и ни единый колос  
не взойдет в юдоли слез и бед:  
я хочу тогда свой прежний голос  
услыхать на этом пепелище —  
тот, что просто плакал с ранних лет. [7, с. 476—477]  
(Перевод А. Карельского)

Горький плач Иеремии словно бы перелился в строки Н. Закс — вместе со сверхличным призыванием, которое она ощутила в себе и которое было сродни пророческому. С. С. Аверинцев писал: «...словно взамен всего утраченного ее голос приобрел неожиданную силу. От неуверенной, необязательной красоты ее прежних литературных опытов не остается и следа; ее сменяет оплаченная страданиями весомость каждого слова и образа, сосредоточенное чувство внутренней правоты. Можно вспомнить по контрасту изречение философа-эссеиста и музыкального теоретика Т. Адорно “После Освенцима нельзя писать стихов”. В этой сентенции, приобретшей большую известность, выразило себя не слишком глубокое и не слишком великодушное представление как о страдании, так и о стихах; вся поздняя поэзия Нелли Закс (в единстве с древней общечеловеческой традицией “плача” об общей беде) опровергает Т. Адорно. Для нее, Нелли Закс, именно после Освенцима нельзя было не писать стихов; в очень личном, но и в сверхличном плане стихи были единственной альтернативой неосмысленному, непроясненному, бессловесному страданию, а потому — безумию. Ценой ее собственной боли и гибели ее друзей был добыт какой-то опыт, какое-то знание о предельных возможностях зла, но и добра, и если бы этот опыт остался не закрепленным в “знаках на песке” (заглавие одного из поэтических сборников Н. Закс), это было бы новой бедой в придачу

ко всем прежним бедам, виной перед памятью погибших. Стихи здесь — последнее средство самозащиты против жестокой бессмыслицы. Отсюда их необходимость — главное их преимущество. Писательница до последних месяцев жизни не могла перестать работать: это от нее уже не зависело» [2, с. 5–6].

С. С. Аверинцев писал это в предисловии к первому и пока что единственному сборнику Нелли Закс на русском языке — «Звездное затмение» (1993). Замечательный литературовед и мыслитель завершил свое предисловие словами стыда и вины: «Наконец-то, наконец в издательстве “Ной” выходит книга переводов, подготовленных Владимиром Микушевичем — как это выговорить? — еще в 60-е годы. По “обстоятельствам”, которые тогда казались дошлым и практичным людям само собой разумеющимися, а сейчас представляются неправдоподобной байкой, издание, уже включенное в планы, выбросили из этих планов ввиду... разрыва в 1967 году дипломатических отношений с Израилем. То был несусветный срам, лежавший на нас всех. Слава Богу, что он хотя бы теперь будет избыт» [2, с. 10]. На самом деле причина заключалась не только в разрыве дипломатических отношений с Израилем после Арабо-израильской войны 1967 г. (так называемой Шестидневной войны), ибо Н. Закс не была израильской поэтессой, не жила в Израиле). Причина была глубже: государственный антисемитизм, нежелание советской власти и советских энциклопедий и словарей «знать» слово «Холокост» и всего, что с ним связано. В результате был рассыпан набор книги, готовой к изданию. Таким образом, была убита книга, а вместе с этим еще раз в каком-то смысле были убиты те, память о которых вызвала к жизни стихи Н. Закс, память которых она стремилась сохранить. И все же благодаря усилиям первоклассного переводчика-германиста В. Микушевича, а также С. С. Аверинцева, первым написавшего целостный очерк творчества Н. Закс для академического издания «История литературы ФРГ» (1980) и предисловие к первому сборнику ее стихов на русском языке, поэзия немецкой и одновременно еврейской поэтессы (таково самоопределение Н. Закс) дошла и до аудитории, читающей по-русски. Дошли слова, в которых она видела смысл и предназначение своей жизни, спасение от пустоты и безумия, способность прорваться сквозь смерть к любви:

Hier nehme ich euch gefangen  
ihr Worte  
wie ihr mich buchstabierend bis aufs Blut  
gefangen nehmt  
ihr seid meine Herzschläge  
zählt meine Zeit  
diese mit Namen bezeichnete Leere

Lasst mich den Vogel sehen  
der singt  
sonst glaube ich die Liebe gleicht dem Tod — [1, S. 13]

Здесь заключаю я вас в плен / вы слова / как вы меня разбирая [читая] по буквам  
вплоть до крови / берете в плен / вы удары моего сердца / отсчитываете мое время /  
эту именем обозначенную пустоту / Позвольте мне птицу увидеть / которая поет /  
иначе поверю я любовь подобна смерти (подстрочный перевод наш. — Г. С.).

Лирика Н. Закс являет собой сложнейший сплав дерзких новаций и различных культурных и поэтических традиций. Ее питала загадочная образность близких с детства старых немецких мистиков — Майстера Экхарта, Я. Бёме, а также обязанных последним немецких романтиков — Новалиса, Л. Тика. Осознав в себе свое еврейство, она открывает для себя мистику Каббалы, прежде всего ее главного трактата — *Сэфер ʿа-Зогар* («Книга Сияния»), а также опирающуюся на Лурианскую Каббалу мистику хасидизма (через М. Бубера), символику рассказов о чудесном и песен-молитв рабби Нахмана из Брацлава. В свою очередь, открытие мистики Каббалы заставляет поэтессу вновь переосмыслить идеи «башмачника из Гёрлица» — Я. Бёме, ведь его концепция опирается на Каббалу и начинается собой историю христианской Каббалы. Для Нелли Закс также чрезвычайно важна топика, стилистика, ритмика Ф. Гёльдерлина, новаторские поиски также связанных с гёльдерлиновской традицией поэтов-экспрессионистов Г. Тракля, Э. Ласкер-Шюлер, но в равной степени значимы топика, стилистика, ритмика Библии, древних текстов Еврейской Библии, или Танаха (Ветхого Завета).

Особенно релевантна для поэзии Н. Закс последняя составляющая, открытая ею через кровно пережитую трагедию еврейского народа. До войны она практически не сознавала своего еврейства. Страшная действительность заставила Н. Закс сделать выбор — осознанно примкнуть к страдающим, а затем стать голосом самого страдания, голосом своего народа. Этот путь начался для нее 1 января 1939 г., когда она приняла еврейское имя и стала Нелли Сарой Закс. Неизбежно возникает параллель: так некогда пророк Моисей, воспитывавшийся во дворце фараона, положил конец своему благополучному существованию и «вышел к братьям своим» (*Исх 2:11*), чтобы разделить их страдания, стать для них голосом Бога и вывести их из рабства. Они кажутся несопоставимыми, несоизмеримыми: великий, исполненный невероятной духовной мощи библейский пророк и хрупкая, беспомощная, часто оказывавшаяся на грани отчаяния и безумия женщина. Но общим было одно: осознанность выбора и сила голоса, в них вложенного. Только в поэзии Нелли Закс открывшийся в ней пророческий голос слился с голосами миллионов жертв. Ведь неслучайно в цикле, созданном еще в 1942 г., «*Die Engel sind stark in den Schwachen*» («Ангелы сильны в слабых») она написала: «*O Seele! Was fragst du warum! / Dein Volk, es war doch stumm, / Als Alles sprach herum!*» (цит. по: [4, S. 130]) («О душа! Что спрашиваешь ты, почему! / Твой народ, он ведь был безмолвен, / Когда все говорило вокруг!» (подстрочный перевод наш. — Г. С.)).

Думается, прав в своем размышлении первый переводчик поэзии Н. Закс на русский язык и один из первых ее российских исследователей В. Микушевич: «...от судьбы нельзя уйти и нельзя принять ее. Вот формула трагического у Нелли Закс. Решающим аспектом этого трагизма становится ее еврейство, застигающее поэтессу врасплох, тоже как бы навязанное извне и одновременно неотъемлемое. ...Нелли Закс, в сущности, не знала другой культуры, кроме немецкой. Разумеется, Нелли Закс не отвергла немецкую

культуру и не отреклась от нее. И последние стихи поэтессы перекликаются скорее с Гёльдерлином и Новалисом, чем с Бяликом. Еврейская традиция буквально обрушилась на нее вместе с новым сверхличным призванием, неизведанным и неожиданным для нее. Призвание было продолжением наследия, грозящего гибелью. И в ответ на беспомощный вопрос “почему?” произошел синтез: и в немецком, и в еврейском выявилось исконно библейское» [8, с. 162].

Действительно, исконно библейское становится главным фундаментом поэтического мира Нелли Закс. Оно проявляется во многом, и в первую очередь в главном вопросе, поставленном в ее поэзии, — безмерно древнем и по-прежнему трагически новом «проклятом» вопросе теодицеи: почему в мире, где существует Промысел Божий, страдают праведные и невинные? И хотя для Нелли Закс вопрос о страданиях в мире, безусловно, несводим только к вопросу о страданиях ее народа, проблема теодицеи особенно остро и болезненно концентрируется для нее (в силу понятных обстоятельств) именно в этом вопросе: почему так страдает народ Божий на протяжении всей своей многотысячелетней истории? Есть ли в этом хоть какой-нибудь смысл? Это обезоруживающий своей простотой и предельной внутренней болью вопрос, на который нет ответа: «Почему черный ответ ненависти на бытие твое, Израиль?»

Почему черный ответ ненависти  
на бытие твое, Израиль?

Ты чужой,  
дальше твоя звезда,  
чем другие.  
Продан ты этой земле,  
чтобы одиночество не прекратилось.

Истоки твои поросли бурьяном, —  
меняешь ты свои звезды  
на все, что есть у червей и у моли,  
и все-таки от бредового песка с побережий времен  
лунной водою влекутся они вдаль.

В хоре других  
ты пел  
тоном выше  
или тоном ниже —

бросился ты в кровь заката,  
как одна боль другую ищет.  
Длинна твоя тень,  
и поздний час твой пробил,  
Израиль!

Долог твой путь от благословения  
вдоль эпохи слез  
до перепутья,  
где ты рассыпался пеплом.

Твой враг дымом  
твоего сожженного тела  
твое смертельное одиночество  
написал на лбу неба!

О какая смерть!  
Когда все ангелы-хранители  
с крыльями кровавыми  
изодранными на колючей проволоке  
времени висят!  
Почему черный ответ ненависти  
на бытие твое,  
Израиль? [1, с. 32—33]

Парадигма Иова — парадигма невинного страдания и вопросов, в упор заданных Самому Богу, парадигма сомнения и именно через страдания и сомнения — нового приятия Бога — та парадигма, которую прошел дух Нелли Закс. Но если для библейского Иова, равно как и для нее самой, Промысел Божий осуществился в личном спасении (что поэтесса всегда переживала как глубинную вину перед памятью замученных), если для Иова все завершилось благополучной картиной патриархальной старости в кругу большой семьи, среди новых дарованных Богом детей, и в подтексте остался брезжущий страшный вопрос о причине гибели прежних, то Нелли Закс ничуть не ретуширует самое страшное: слишком многие дети Израиля стали пеплом. Во имя чего? «И тело Израиля дымом сквозь воздух!»; «Твой враг дымом / твоего сожженного тела / твое смертельное одиночество / написал на лбу неба!» Это напоминание о телесности жертвы, ее страшной реальности, о невиданной жертве всеожожения («всесоожение» — такова прямая семантика греческого слова «Холокост»), принесенной Богу ли (страшно выговорить или даже подумать), чудовищному ли идолу расы, принципиально важно для Нелли Закс.

В. Микушевич отмечает: «Вслед за Гёльдерлином Нелли Закс видела призвание поэта в том, чтобы называть вещи своими именами. ...“И тело Израиля дымом сквозь воздух”, — писала Нелли Закс в одном из пронзительнейших своих стихотворений. В 1946 году прогрессивное, антифашистское Берлинское издательство “Aufbauverlag” соглашается выпустить в свет книгу Нелли Закс, но лишь при условии, что она откажется от названия “И тело твое дымом сквозь воздух”. Помню, как вполне интеллигентный, благожелательный, благонамеренный редактор убеждал меня в конце либеральных шестидесятых годов, что “тело Израиля” — перевод слишком буквальный, ведь речь идет вообще о жертвах нацизма» [8, с. 168]. Однако переводчик настоял на сохранении выражения «тело Израиля», как настаивала на этом и Нелли Закс. Слишком многие готовы увидеть здесь «метафорику»: так проще жить, легче забыть, ведь абстрактные «жертвы нацизма» не взывают ни к личностным чувствам, ни к обостренной совести. Но для Нелли Закс жертвы — это прежде всего конкретные люди. И большая часть этих невинных жертв была «телом Израиля», выходящего «дымом сквозь воздух», через печные трубы, «над жилищами смерти, хитроумно изобретенными». Так с самого первого сборника Нелли Закс выступает центральный топос и лейтмотив ее поэзии — жертва всеожожения.

Жертва всеожжения — образ-лейтмотив, уходящий корнями в библейский текст, который становится архетекстом и интертекстом для творчества Нелли Закс. Древнееврейская культура впервые кардинально переосмыслила понятие жертвы. Последняя воспринимается не в качестве средства умолиствления божества, как это было в языческих мирах, но прежде всего как наглядный символ связи человека и Бога, символ восхождения духа человеческого к Богу. Кроме того, жертва в библейском прочтении этого понятия должна приучать человека отдавать, жертвовать, в том числе и возносить на алтарь Бога лучшие свои мысли, чувства, поступки, приучать к самопожертвованию. Жертва является также отражением стремления человека к преодолению в нем животной природы, к очищению от грехов, которые в случае принесения жертвы за грех символически возлагаются на жертвенное животное. Тора впервые локализовала процесс жертвоприношения во времени и пространстве (только в определенное время, только в священном дворе Скинии или Храма, только под руководством священников и левитов), но главное: она впервые категорически запретила и определила как «мерзость Баалову» человеческие жертвоприношения. И она же первой продемонстрировала, как может быть нарушена воля Божья, как один человек может превратиться в жертвенного агнца, а другой — в убийцу. Прообразом невинной жертвы и мученичества становится Авель, павший от руки Каина, и, быть может, об этом напоминают строки Нелли Закс в стихотворении «Чтобы гонимые не стали гонителями»: «Шаги — / Древняя игра палача с жертвой...» О Каине, «брате без брата» (*Kain — Bruder — ohne Bruder*), о смысле его темного поступка, его «черного искусства» (*eine schwarze Kunst*) Н. Закс размышляет в стихотворении, открывающемся обращением к библейскому герою, ставшему прообразом самого страшного преступления — убийства:

Kain! um dich wälzen wir uns im Marterbett:  
Warum?  
Warum hast du am Ende der Liebe  
deinem Bruder die Rose aufrissen? [3, S. 57]

Каин! Из-за тебя ворочаемся мы в мученической постели [в кровати для пыток]: / Почему? / Почему сорвал [начертал] ты на исходе любви / твоему брату розу?» (подстрочный перевод наш. — Г. С.).

Роза — символ святости и страданий, символ сакральности человеческой жизни, символ священной крови брата, пролитой Каином. Почему Каин убил Авеля? Неужели в человеке неистребим синдром Каина? Где грань между жертвователем и палачом? Между жертвоприношением и преступлением? Она теряется там, где человек теряет Бога, пытается обойтись без Него, сам назначает, что и кому жертвовать. Жертвоприношение становится палачеством, если в качестве жертвы выступает человек. Самый же страшный вид идолопоклонства — поклонение идолу расы — потребовал в жертву целые народы, и в первую очередь — народ Божий, открывший для других народов истинного Бога, новые горизонты духовности.

Поэтический мир Нелли Закс несет в себе два основополагающих полюса: жертвы и палачи. Подчеркивая, что в ее поэзии «речь идет именно об

опыте жертв», С. С. Аверинцев пишет: «Такого персонажа, как герой, там нет. Персонажей, собственно, только два — палач и жертва, и у каждого из них есть своя разработанная геральдика метафор, наполняющая до отказа словесно-образное пространство стихотворений: палач — это “охотник” из какого-то дочеловеческого мира, “рыболов”, “садовник смерти”, “соглядатай”, подкрадывающиеся в тишине “шаги”, “руки” и “пальцы”, созданные для дарения и творящие злодейство; жертва — это трепещущие “жабры” вытаскиваемой из воды и разрываемой “рыбы”, зрячий, но уязвимый “глаз”, поющая, но ранимая “гортань” соловья, его же способные к полету, но хрупкие “крылья”. Эти сквозные символы переходят из одного стихотворения Нелли Закс в другое. Как характерно, что “руки” и “пальцы”, эти эмблемы человеческой активности, сопрягаются только с палачеством, между тем как невинность предстает в каждой из этих метафор страдательной и по сути своей обреченной — глаз ослепят, гортань удушат, крылья сломают, жабры будут смертно томиться без воды! “В этом ночном мире, — пытается Нелли Закс отгадать какую-то страшную загадку, — в котором, как кажется, всегда царит тайное равновесие, невинность всегда становится жертвой”. Поэтому особую силу приобретают образы страдания животных — так сказать, чистого страдания, без вины, без выхода в мысли и слове, голой боли в себе. Рядом с изгнанной Геновефой, средневековым символом оклеветанной невинности, и еврейским символом Шехины, страдающего присутствия в мире Бога, в том же ряду, что эти образы, но и за ними, глубже них, возникает третий образ, созданный фантазией Нелли Закс:

...И святая Звериная Мать  
со зрячими ранами в голове,  
которые не исцелит  
память о Боге.  
В ее радужке все охотники  
разожгли  
желтые костры страха...» [2, с. 7—8]  
(Перевод С. С. Аверинцева)

К этому следует добавить: невинная жертва ассоциируется в поэзии Нелли Закс с пеплом (вполне и страшно конкретным пеплом сожженных тел), с прахом, песком, в который превратились тела убитых, с водой, в которой растворился пот их смертного страха, а палач — с ножом, пронзающим горло жертвы. Так, Хор мертвых говорит:

Мы, черным солнцем страха  
изрешеченные, —  
омыты мы потом нашей смертной минуты.  
Увяли у нас на теле нанесенные нам смерти,  
как полевые цветы вянут на песчаном холме.  
О вы, приветствующие прах, как друга,  
вы, песок, говорящий песку:  
Я люблю тебя. [3, с. 23]  
(«Хор мертвых»)

И Мертвое дитя говорит:

Мать меня держала за руку.  
Тут поднял кто-то нож прощания,  
и выпустила мать мою руку,  
чтобы не попал он в меня.  
Потом она еще раз тихо потрогала мои колени, —  
и рука ее кровоточила.

И пополам перерезал нож прощания  
кусочек у меня в горле.  
Нож взошел на рассвете с солнцем  
и в глазах моих начал заостряться.  
В моем ухе уже оттачивали друг друга вода и ветер,  
и голос утешителя колот меня в сердце.

Когда вели меня на смерть,  
и в последнее мгновение чувствовалось,  
как обнажается великий нож прощания. [3, с. 20]  
(«Мертвое дитя говорит»)

В связи с важностью и многомерностью символики жертвы и жертвоприношения в лирике Нелли Закс особую значимость для нее приобретает парадигма, заданная в 22-й главе Книги Бытия, — *Акедат Йицхак* («Связывание Исаака»), или просто *Акеда* («Связывание»)\*, или — в европейской традиции — «Жертвоприношение Авраама». Знаменитый эпизод имеет, как известно, множество аспектов. Один из важнейших — это раз и навсегда установленный отказ от человеческих жертвоприношений, практиковавшихся в архаических (и не только) языческих мирах, это признание неуродности такой жертвы Единому Богу. Как известно, в жертву ханаанейско-финикийскому Баалу (Ваалу) приносились первенцы (и люди делали это добровольно), младенцев замуровывали в фундаментах храмов, тем самым освящая их. И здесь, в эпизоде с жертвоприношением Авраама, сюжет первоначально движется проторенным путем: в жертву нужно принести именно сына-первенца. Однако в самый кульминационный момент Сам Бог указывает ненужность, непотребность этой жертвы. Итак, смысл эпизода — в дистанцировании от мира язычества. Но не менее важно и то, что вся ситуация — испытание веры Авраама, его интуитивного, безмерного доверия к Богу. Неслучайно ведь в первом стихе главы сказано: «И было, после сих происшествий Бог искушал Авраама...» (*Быт 22:1*) (здесь и далее Синодальный перевод). Тем самым ситуация уподобляется искушению в Эдеме, только на этот раз человек с честью выдерживает испытание.

---

\* Еврейское название эпизода связано с тем, что, согласно древним правилам жертвоприношения, жертвенное животное (на его месте оказывается сын Авраама Исаак) перед закланием должно быть связано и возложено на жертвенник. Связывание обязательно, иначе жертва будет несовершенной. Согласно религиозному толкованию, Исаак, узнав о требовании Бога от отца, добровольно взошел на жертвенник и позволил себя связать.



Различные интерпретации *Акеда* сложились в еврейской религиозной философии. Филон Александрийский видел в *Акеда* деяние, вызванное только безграничной любовью к Богу. Согласно Рамбаму (рабби Моше бен Маймону), или Маймониду, Бог повелев Аврааму принести в жертву Исаака, желал не испытать Авраама, ибо Он был абсолютно уверен в Своем избраннике, но создать для остальных эталон человеческой любви к Богу. По мысли Рамбана (рабби Моше бен Нахмана), или Нахманида, Бог знал, как поступит Авраам, но для самого Авраама испытание было настоящим, ибо он не знал, что будет делать Бог. В еврейской мистике *Акеда* толкуется как феноменализация любви человека к Богу и готовности следовать Его воле, вплоть до принесения своей жизни *аль Киддуш Ёа-Шем* («во освящение Имени Божьего»). В целом в иудаизме «Связывание Йицхака» предстает как вне-временная парадигма безмерной любви избранного народа ко Всевышнему, преданности Ему в самых страшных испытаниях и страданиях, готовности идти на смерть во имя Господа.

В христианской традиции эпизод с жертвоприношением Авраама рассматривается как прообраз страданий Иисуса Христа, Его искупительной жертвы во имя Спасения всего человечества. Как Авраам готов был принести в жертву Богу самое дорогое — своего сына, так Бог жертвует во имя людей Сыном Божьим, которого прообразует Исаак, выступающий как жертвенный агнец (Агнцем Божьим именуется в Новом Завете Иисус).

Чрезвычайно важное значение эпизод «Жертвоприношение Авраама» имеет для религиозного экзистенциализма, и прежде всего для концепции его основоположника — датского мыслителя С. Кьеркегора. Он посвятил этому эпизоду работу «Страх и трепет» и с его помощью обосновал категорию абсурда, абсурдность человеческой экзистенции и возможность выйти из состояния абсурда только благодаря глубокой вере, воплощенной в Аврааме. Согласно Кьеркегору, готовность Авраама принести в жертву Богу самое дорогое, своего сына, является олицетворением высшей, религиозной, стадии бытия человека, которая сменила стадию «эстетическую», базирующуюся на непосредственном, чувственном образе жизни, а также пришедшую ей на смену стадию «этическую», основанную на выполнении долга перед семьей и обществом. Теперь же человек осознает долг перед Богом как высший. Он не только смиряется со страданием, которое есть всеобщая форма существования, но и находит в себе силы полюбить страдание, достигая высочайшего уровня существования, не только преодолевающего несчастье, но и возносящегося над счастьем в обычном смысле слова.

Все указанные интерпретации, но особенно — сложившаяся в еврейской традиции, крайне важны для понимания одного из программных стихотворений Нелли Закс — «Landschaft aus Schreien» («Ландшафт из криков»), или «Пейзаж из криков»; возможен также перевод «Ландшафт из воплей»:

В ночи, где умираьем распушено шитье,  
срывает пейзаж из криков  
черную повязку,

над Мориа, крутым обрывом к Богу,  
жертвенный нож реет-знамя,  
воплъ Авраамова возлюбленного сына,  
в ухе великом Библии он хранится.

О иероглифы из криков,  
Начертанные на входной двери смерти!

Раны-кораллы из разбитых глоток-флейт!

О кисти с пальцами растительными страха,  
погребенные в буйных гривах жертвенной крови,

крики, замкнутые искромсанными рыбьими жабрами,  
вьюнок младенческого плача  
с подавленным старческим всхлипом,

в паленой лазури с горящими хвостами.  
Кельи заключенных, кельи святых,  
обои — образцовые гортанные кошмары,

лихорадочный ад в собачьей будке бреда  
из прыжков на цепи —  
вот он, пейзаж из криков!  
Вознесение из криков,  
ввысь из костяной решетки тела,  
стрелы из криков, пущенные  
из кровавых колчанов.

Крик Иова на все четыре ветра,  
крик, скрытый садом Гефсиманским,  
обморок мошки в хрустале.

О нож из вечерней зари, вонзенный в глотки,  
где лижут кровь дерева сна, прорвавшись из земли,  
где отпадает время  
на скелетах в Майданеке и в Хиросиме.

Крик пепла из провидческого глаза, ослепленного мукой —

О ты, кровавый глаз,  
в искромсанной солнечной тьме,  
вывешенный на Божью просушку  
во вселенной — [3, с. 62—63]

*(«Пейзаж из криков»)*

Это стихотворение Н. Закс со всей очевидностью демонстрирует воздействие на нее поэтики экспрессионизма: обрушивающаяся на читателя лавина судорожных, экстатических образов соединяется в единую — и страшную — картину мироздания; сложная и порой труднорасшифровываемая ассоциативность образов сочетается с глубочайшей их продуманностью. При всей художественной силе и точности перевода В. Микушевича в нем есть отклонения от подлинника, поэтому обратимся к последнему.

Название стихотворения отсылает сразу к нескольким источникам: во-первых, к знаменитой эмблеме экспрессионизма — работе Э. Мунка под

названием «Крик», где во все полотно — раскрытый в предельном усилии, издающий беззвучный вопль рот человека, человек, превратившийся в собственный вопль, несущий в себе весь ужас мира и не рассчитывающий на ответ, на слышанность; во-вторых — к многочисленным библейским контекстам, где человек возносит свой вопль к Богу, и именно в надежде на то, что Он услышит и ответит. Так, в Книге Исхода, когда страдания сынов Израиля достигают апогея, они вопиют к Богу: «И стенили сыны Израилевы от работы и вопияли, и вопль их от работы восшел к Богу. И услышал Бог стенание их, и вспомнил Бог Завет Свой с Авраамом, Исааком и Иаковом» (Исх 2:23—24). И далее, призывая к пророческому служению Моисея, Господь скажет: «Я увидел страдание народа Моего в Египте и услышал вопль его...» (Исх 3:7). Показательно, что в переводе Библии, выполненном М. Лютером, звучат слова того же корня, что и у Нелли Закс, — *Schreien* («...und ihr Schreien ueber ihre Knechtschaft kam vor Gott» (Ex 2:23)) и *Geschrei* («Ich habe das Elend meines Volks in Ägypten gesehen und ihr Geschrei über ihre Bedränger gehört» (Ex 3:7)). Столь же частотно это слово в Псалмах, например (в Лютеровской Библии): «Ich rufe zu Gott und schreie um Hilfe, zu Gott rufe ich und er erhört mich» (Ps 77:2); ср. перевод С. С. Аверинцева: «К Богу — вопль мой, и я воззову, / К Богу — вопль мой, чтоб вял Он мне!» (Пс 77/76:2) [9, с. 52].

Однако есть и еще один контекст, к которому апеллирует название, точнее — слово «ландшафт» в нем. Оно взывает к знанию немецкой традиции *Gedankenlyrik* («лирики мысли») и *Naturlyrik* («лирики природы»), соединяющей напряжение мысли и напряжение чувства, аналитизм и описательность, достигающей необычайной высоты в лирике Гёльдерлина. И у Гёльдерлина, и у Закс предстает ландшафт, вбирающий в себя историю культуры, историю духа, но у поэта XX в. это еще и ландшафт крушения духа или невероятно трудного его противостояния безумию и абсурдности бытия:

In der Nacht, wo Sterben Genäthes zu trennen beginnt,  
reißt die Landschaft aus Schreien  
den schwarzen Verband auf. [10, S. 167]

В ночи, где умирание шитое начинает разрывать, / срывает ландшафт из криков / черную повязку (подстрочный перевод наш. — Г. С.).

Время действия стихотворения обозначено как *in der Nacht* — «в ночи», и это очень показательно для поэзии Н. Закс: все происходящее воспринимается ею как ночь, опускающаяся над миром, как тот подлинный «закат Европы», о котором пророчил О. Шпенглер и писали экспрессионисты. Неслучайно в финале стихотворения жертвенный нож назван «ножом из вечерней зари, вонзенным в глотки» (*O Messer aus Abendrot, in die Kehlen geworfen* [10, S. 168]), а время — как «отпадающее (исчезающее) на скелетах в Майданеке и Хиросиме» (...*wo die Zeit wegfällt / an den Gerippen in Maidanek und Hiroshima* [10, S. 168]), т. е. как страшное безвременье. Страшную ночь и слепоту мира символизирует «черная повязка», которую пытается сорвать ландшафт из криков. И кажется, что ночь может завершиться рассветом,

ведь именно ранним утром готовился совершить свое жертвоприношение праотец Авраам, и кричало его сердце, и еле сдерживал свой крик его сын Исаак. Библейская аллюзия вводится прямым упоминанием горы Мориа, на которой происходит действие библейской притчи, имени Авраама, а также образом жертвенного ножа, парящего над горой, как знамя:

Über Moria, dem Klippenabsturz zu Gott,  
schwebt des Opfermessers Fahne.  
Abrahams Herz-Sohn-Schrei,  
am großen Ohr der Bibel liegt er bewahrt. [10, S. 167]

Над Мориа, крутым обрывом [утесом-обрывом] к Богу, / парит жертвенного ножа знамя. / Авраама сердце-сын-крик, / в великом ухе Библии лежит он сохраненным» (подстрочный перевод наш. — Г. С.).

Первый крик, разрывающий гулкую тишину ночи и лежащийся как особая «краска» в «Ландшафте из криков», — крик сына Авраама, Исаака (имя его не названо, но, безусловно, подразумевается), и самого Авраама, крик его сердца, ибо в оригинале сказано: *Abrahams Herz-Sohn-Schrei* («Авраамова сердца-сына-крик», или «Авраама сердце-сын-крик»). Эта предельно экспрессивная конструкция не передана в переводе и, возможно, не подлежит переводу, но несет в себе множество тончайших смыслов. И главный из них: неясно, кричит ли сын Авраама, или это беззвучно кричит сердце Авраама, ведь его долгожданный и возлюбленный сын и есть все его сердце, весь смысл его жизни. И теперь сердце Авраама, как и сердце Исаака (согласно религиозному толкованию, отец открыл ему, зачем они поднимаются на гору Мориа), обрушивается в бездну страдания, но и восходит в высочайшей вере к Богу. Не случайно гора Мориа, место великого испытания духа, определена как «крутой обрыв к Богу»: сама готовность Авраама и его сына к великой жертве подтверждает их восхождение на высочайшую ступень избранничества.

Крайне важен образ «великого уха Библии», ибо ухо — орган слуха — яркий и семантически насыщенный, подпитанный многими пластами еврейской культуры символ взаимного слышания Бога и человека, вслушивания их друг в друга, символ библейской культуры как культуры преимущественно слуха (в отличие от греческой «культуры зрения»), вслушивания в Слово Божье, как культуры, базирующейся на диалоге между Богом и человеком. «Великое ухо Библии» у Н. Зак вызывает ассоциации с бяликовским (и хасидским): «Слышишь, Ухо Небесное, этот голос печали?» (Х. Н. Бялик. «Моя мама, будь благословенна ее память»; перевод С. Липкина). Не случайно в поэзии Нелли Зак появляется образ человеческого уха, «заросшего крапивой», — символ чудовищной глухоты мира. В стихотворении «Wenn die Propheten einbrächen / durch Türen der Nacht...» («Если бы пророки вломились в двери ночи...») говорится:

Если бы пророки вломились  
в двери ночи  
и ухо искали бы, как ищут родину —

Ухо людское,  
ты, заросшее крапивой,  
стало бы ты слушать?  
Если бы голос пророков  
во флейтах-костях убитых детей  
завучал бы,  
воздух, сожженный воплями мучеников,  
выдохнул бы,  
если бы мост из последних старческих вздохов  
он воздвиг, —

Ухо людское,  
жалкой возней занятое,  
стало бы ты слушать? [3, с. 40—41]

«Вторжение пророков» — так характеризует В. Микушевич центральную коллизию поэзии Н. Закс, отмечая, что ее трагический герой — «одновременно жертва и пророк» [8, с. 162]. То, что хранится в «великом ухе Библии», подтверждает: Бог, Который и есть Великое Ухо Небесное, услышал крик человеческого сердца, остановил руку Авраама и дал понять Своему избраннику, что Ему не нужна подобная жертва. Спасен Исаак, продолжит свой путь избранный род, сформируется народ потомков Авраама, бесчисленных, как звезды в небе, как песок земной... Все эти ассоциации необходимы поэтессе, чтобы тем резче высветить горький и страшный вопрос, звучащий не прямо, в лоб, но в подтексте: почему же теперь гибнут потомки Авраамовы, сыны Иакова-Израиля? Ведь теперь весь ландшафт переполнен криками — и тонкими криками детей, напоминающими хрупкий вьюнок, и задыхающимся всхлипами стариков. Ни детей, ни стариков не щадят убийцы. Но крики жертв восходят к Богу, как к Богу восходит их дух:

...Dies ist Landschaft aus Schreien!  
Himmelfahrt aus Schreien,  
empor aus des Leibes Knochengittern,  
  
Pfeile aus Schreien, erlöste  
aus blutigen Köchern. [10, S. 167]

Вот он, ландшафт из криков! / Путешествие на небо [вознесение] из криков, / ввысь из костяной решетки тела, / Стрелы из криков, выпущенные / Из кровавых колчанов» (подстрочный перевод наш. — Г. С.).

Души жертв восходят к Богу, до конца очищаясь страданием. Путь обреченных — не палачей — это путь к Богу, убеждена Нелли Закс.

Крику Авраамова сердца в тоске по его сыну откликается крик праведного Иова, справляющего тризну по своим невинным детям, но ни в чем не укоряющего Бога. *Hiobs Vier-Winde-Schrei* [10, S. 167] («Иова четыре-вектра-крик») — аллюзия на знаменитое место из Книги Иова, где вестник сообщает герою о гибели детей: «И вот, большой ветер пришел от пустыни и охватил четыре угла дома, и дом упал на отроков, и они умерли...» (*Иов 1:19*). Крику Иова откликается «крик, сокрытый в горе Масличной»

(*der Schrei verborgen im Ölberg* [10, S. 167]) — моление Иисуса в Гефсиманском саду о том, чтобы Отец пронес мимо чашу страданий, но и готовность следовать Его воле.

Так достигается предельная концентрация страданий и особо высвечивается мысль об их спасительной силе, об искупительной роли жертвы. Но спасли ли все великие жертвы мир? Преобразился ли он? Жертвенный нож перекочевал в руки убийц, и земля залита кровью, так что деревья, прорываясь во сне из земли, всасывают (лакают, лизжут) кровь: ...*die Schlafbäume blutleckend aus der Erde fahren* [10, S. 168]. Так возникает законченная картина страшного, кровавого мира, презревшего Божьи заветы. Для поэтессы крайне важно упомянуть не только Майданек, но и Хиросиму: сердце ее исполнено боли не только за свой народ; жертвой может стать каждый человек; весь мир превращен в кровавую бойню. Подчеркивая универсальный, общечеловеческий характер поэзии Н. Закс, выраженного в ней чувства вселенского горя, всечеловеческого сострадания, С. С. Аверинцев пишет: «Для того, чтобы с такой сосредоточенной пристальностью смотреть на катастрофу, болезненно и безжалостно задевшую человека в самой писательнице, чтобы настолько отрешиться от жалости к себе самой и увидеть все в перспективе даже не всечеловеческой, а всеприродной, космической солидарности страждущих, нужна немалая душевная сила. У Нелли Закс, столь беспомощной в жизни, этой особой силы, просыпающейся как раз в слабейшем, было в избытке; и ее поэзия, очень страдательная и жертвенная, менее всего неврастенична. Выражение силы — великодушие. Дело никогда не сводилось для нее к самодовольно-своекорыстной, хотя бы и оправданной обстоятельствами жалобе: вот что “они” делают с “нами” (скажем, “немцы” с “евреями”, или соответственно “мещане” — с “поэтами” и тому подобное). Речь идет о другом, речь идет о сути: вот что делают с человеком искажившие в себе назначение человека» [2, с. 9]. С российским ученым перекликается шведский исследователь Улоф Лагеркранц: «Конечно, имя Нелли Закс всегда будет связано с огромной Катастрофой евреев... Но ее стихотворения и драмы говорят на языке, принадлежащем всему человечеству» [11, S. 3].

Все это, безусловно, так. Но неоспоримо и другое: понять суть вселенской трагедии, трагизма бытия вообще Нелли Закс стремится через то, с чем она соприкоснулась непосредственно, — через трагедию своего народа. Именно это придает такую непреложную силу и убедительность ее стихам. «Мои метафоры — это мои раны», — говорила она. В Катастрофе, пережитой еврейским народом, в его физическом истреблении она увидела страшное подтверждение духовной катастрофы, бездны, к которой подошла мировая цивилизация, и европейская в особенности. Не случайно в финале ее «Ландшафта из криков» кричит прах провидческого, пророческого глаза — возможно, от ужаса увиденного и еще большего ужаса предвидящегося. Но этот окровавленный (или кровоточащий) глаз, сливающийся с кроваво-черным затмившимся солнцем, слеп, истерзан муками до слепоты, и, быть может, это означает, что будущего нет вовсе:

Ascheschrei aus blindgequaltem Seherauge —

O du blutendes Auge  
in der zerfetzten Sonnenfinsternis  
zum Gott-Trocknen aufgehängt  
im Weltall — [10, S. 168]

Пепла крик [пепел-крик] из замученного до слепоты провидческого глаза — /  
О ты кровотокающий глаз / в разодранном солнечном мраке / на Божью просушку  
вывешенный / во Вселенной — (подстрочный перевод наш. — Г. С.).

Тем не менее стихотворение завершается не точкой и даже не многоточием, но тире — излюбленным знаком препинания у Нелли Закс. В нем — надежда на продолжение жизни, диалога между Богом и человеком, между людьми, надежда на спасительное осмысление произошедшего. И сама центральная парадигма, на которую опирается текст, — парадигма *Акедат Йицхак* — задает интенцию преодоления и спасения, готовности поверить в ненапрасность великой и страшной жертвы, принесенной народом Авраама во имя веры, во имя Бога. Обреченные в момент гибели становятся похожими на жертвенных животных (как мальчик-пастушок Эли из пьесы «Мистерия страданий Израиля», изливающий перед смертью свою душу в игре на свирели, как возлюбленный, с которого содрали перед смертью башмаки из телячьей кожи и который сливается с образом жертвенного тельца). Но именно в этот момент в них обнажается до предела, сливаясь воедино, истинно божественное и истинно человеческое: они никогда не станут гонителями, их дух навсегда восходит к Богу. «Она хочет увидеть и принять самое обреченность как “благодать”, как соучастие в космической жертве», — замечает С. С. Аверинцев [2, с. 9].

В поэтическом мире Нелли Закс, как и в жизни, смерти противостоит любовь, неотделимая от страдания, мученичества:

Любовь моя влилась в твое мученичество  
прорвала смерть  
мы живем воскресением — [3, с. 156]

С неизбывным трагизмом бытия и одновременно с величайшей надеждой на воскресение и преображение мира связан в поэзии Н. Закс образ-символ шофара, звучащего над бездной страданий. Он также глубинно сопряжен с мотивом *Акедат Йицхак*, ведь, согласно аггадическому\* преданию, шофар был изготовлен из рога барана, принесенного в жертву Богу вместо спасенного Исаака. Согласно еврейской традиции, в шофар трубят в дни самых светлых праздников и величайшего горя, чтобы Господь услышал. Аггада повествует, что и в момент гибели Храма, разрушаемого римлянами, священники вершили службу и трубили в шофары.

---

\* *Аггада* (букв. в пер. с иврита — «предание», «сказание») — древние постбиблейские сказания, дополняющие и поясняющие текст. В основном зафиксированы в Талмуде и отдельных сборниках Аггады.

Denn Einer bläst —  
und um den Schofar brennt der Tempel —  
und Einer bläst —  
und um den Schofar stürzt der Tempel —  
und Einer bläst —  
und um den Schofar ruht die Asche —  
und Einer bläst — [1, S. 127]

...И некто трубит —  
и окрест шофара пылает Храм —  
и некто трубит —  
и окрест шофара рушится Храм —  
но некто трубит —  
и окрест шофара покоится прах —  
и некто трубит — (цит. по: [5, с. 445])

*(Перевод С. Аверинцева)*

В этом замечательно лаконичном и глубоком стихотворении выразился весь дух поэзии Нелли Закс: рушится мир, рушится Храм, но Некто трубит в шофар — и живет культура, живет традиция, живет дух народа, из бездны страданий восходит дух человеческий. В финальной строке, завершающей тире — знаком надежды, несомненен намек на Мессию, который въедет на белом осле в Иерусалим, созывая звуком шофара народы Земли на Божий Суд.

Возможно, крики жертв расслышит только Господь. Только от Него можно ждать надежды. Этой верой живет поэзия Нелли Закс. Глубоко и проникновенно выражая самое суть ее человеческого и поэтического предназначения, С. С. Аверинцев пишет: «Поэзия Нелли Закс не хочет разжалобить, но она хочет быть расслышанной в своем человеческом смысле, она домогается и требует этого. Однако отчаяние писательницы так велико, что она не надеется, что ее расслышат люди. Отзывчивости, соразмерной масштабам беды, она ждет только от Бога, притом от такого Бога, каким Его мыслили любимые ею мистические авторы старых времен, от таинственной глубины всех вещей, страждущей со всяким и во всяком, кому выпал жертвенный удел. В такой перспективе беда — это не просто беда, но и единственный шанс с необходимостью докричаться до Бога (как докричался до него праведный спорщик Иов). Катастрофа, вызвавшая поэтический реквием к жизни, и сам этот реквием сливаются в одно окливание. ...Шофар, продолжающий звучать среди гибели и над гибелью, превращающий гибель в тайну “расслышанности”, — вот чем хотела бы стать поэзия Нелли Закс...» [2, с. 10].

И все же звук шофара в поэзии Нелли Закс обращен и к людям, ко всему миру — в надежде, что страшное зло будет одолено, что ненасправной жертвой «тело Израиля шло дымом сквозь воздух». Отсюда рождается ее обращение к народам земли — стихотворение «Народы Земли» («Völker der Erde»):

Völker der Erde  
ihr, die euch mit der Kraft der unbekanntnen  
Gestirne umwickelt wie Garnrollen,  
die ihr näht und wieder auftrennt das Genähte,



die ihr in die Sprachverwirrung steigt  
wie in Bienenkörbe,  
um im Süßen zu stechen  
und gestochen zu werden —

Völker der Erde,  
zerstöret nicht das Weltall der Worte,  
zerschneidet nicht mit den Messern des Haßes  
den Laut, der mit dem Atem zugleich geboren wurde.  
Völker der Erde,  
o daß nicht Einer Tod meine, wenn er Leben sagt —  
und nicht Einer Blut, wenn er Wiege spricht —

Völker der Erde,  
lasset die Worte an ihrer Quelle,  
denn sie sind es, die die Horizonte  
in die wahren Himmel rücken können  
und mit ihrer abgewandten Seite  
wie eine Maske dahinter die Nacht gähnt  
die Sterne gebären helfen — [1, S. 47]

Народы Земли,  
вы, лучами неведомых созвездий  
опутанные, словно пряжей,  
вы шьете и вновь распарываете,  
в смешении языков,  
словно в улье, всласть жалите,  
чтобы и вас ужалили.

Народы Земли,  
не разрушайте Вселенную слов,  
не рассекайте ножами ненависти  
звук, рожденный вместе с дыханием.

Народы Земли,  
о если бы никто не подразумевал смерть, говоря «жизнь»,  
если бы никто не подразумевал кровь, говоря «колыбель».

Народы Земли,  
оставьте слова у их истока,  
ибо это они возвращают  
горизонты истинному небу  
и своей изнанкой,  
словно маской, прикрывая зевок ночи,  
помогают рождаться звездам. [3, с. 42]

Обращение к библейской топике, своеобразное ее преломление в лирике Нелли Закс, равно как и следование немецкой традиции *Gedankenlyrik* (прежде всего традиции Ф. Гёльдерлина), освоение поэтического опыта немецкого экспрессионизма (прежде всего Г. Тракля и Э. Ласкер-Шюлер) позволяют поэтессе с максимальной глубиной и художественной экспрессией отразить трагедию своего народа и вместе с тем выразить ужас и абсурдность

человеческого бытия вообще, но одновременно — и страстную надежду на преодоление абсурда, на одоление зла через спасительную силу страданий, через заклинающую силу Слова, ставшего некогда истоком мира и — через поэтов — возвращающего вселенную к своему Источнику, к изначальной гармонии.

### Библиографические ссылки

1. *Sachs N. Gedichte* / hrsg. von H. Domin. 8. Aufl. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1993. 138 S.
2. *Аверинцев С. С. Писать стихи после Освенцима // Звездное затмение / Н. Закс. М. : Физкультура и спорт ; Ной, 1993. С. 4—10.*
3. *Закс Н. Звездное затмение / пер. с нем. и послесл. В. Микушевича; предисл. С. Аверинцева. М. : Ной ; Физкультура и спорт, 1993. 173 с.*
4. *Dinesen R. Nelly Sachs. Eine Biographie* / übers. von G. Gerecke. 2. Aufl. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1992. 392 S.
5. *Аверинцев С. С. Нелли Закс // История литературы ФРГ. М. : Наука, 1980. С. 439—447.*
6. *Закс Нелли // Краткая еврейская энциклопедия : в 11 т. / гл. ред.: И. Орен, М. Занд. Иерусалим : Евр. ун-т в Иерусалиме, 1976—2005. Т. 2. 1982. Кол. 528—530.*
7. *Рильке Р. М. Новые стихотворения; Новых стихотворений вторая часть / изд. подгот. К. П. Богатырев, Г. И. Ратгауз, Н. И. Балашов. М. : Наука, 1977. 543 с.*
8. *Микушевич В. Б. Двери ночи (Нелли Закс и Адольф Гитлер) // Звездное затмение / Н. Закс. М. : Ной, 1993. С. 159—169.*
9. *Псалмы Давидовы / пер. С. С. Аверинцева. Киев : Дух и Літера, 2003. 160 с.*
10. *Sachs N. Fahrt ins Staublose. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1961. 386 S.*
11. *Lagercrantz O. Die fortdauernde Schöpfung // Text und Kritik : Zeitschrift für Literatur. Heft 23; Nelly Sachs. 2. Aufl. München : Text + Kritik, 1979. S. 3—15.*

||| *Е. А. Леонова*

||| **«ДЕРЖАТЬ РАНУ ОТКРЫТОЙ...»:**

||| **ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МИР ГЮНТЕРА ГРАССА**

Западногерманские писатели, вошедшие в литературу вскоре после Второй мировой войны с собственным (в большинстве случаев) опытом участия в ней на стороне вермахта, хорошо осознавали, какие трудные и ответственные задачи возложены на них историей: глубоко и бескомпромиссно осмыслить недавнее трагическое прошлое своей нации, показать социально-экономические корни и психологические истоки фашизма, донести до читателей, прежде всего своих соотечественников, правду о преступлениях нацистов против Германии и других стран, приложить все усилия ради духовно-нравственного возрождения родины. Среди художников слова, которые никогда не отделяли свои творческие устремления от злостных забот общества, а послевоенную реальность неизменно отражали в свете национальной катастрофы, в одном ряду с Генрихом Бёллем, Гансом Вернером Рихтером, Альфредом Андершем, Вольфгангом Кёппеном, Гансом Эрихом Носсаком, Зигфридом Ленцем необходимо назвать и одного из самых талантливых писателей Германии и Европы — Гюнтера Грасса (Günter Grass, 1927—2015).

Главный герой романа Г. Грасса «Жестяной барабан» карлик Оскар Мацерат задолго до собственного рождения возненавидел гнусный, смрадный, коварный «мир взрослых», участи жить в котором он решил избежать во что бы то ни стало: завершив духовное развитие еще в материнском чреве, он в три года принимает кардинальные меры по прекращению и своего физического роста. Несмотря на всю мощь презрения и ненависти к людям, Оскар все же время от времени ощущает потребность заново утвердиться в своем о них мнении. Обладая удивительной способностью — пением превращать в осколки любые стеклянные предметы, он с наступлением темноты выходит на охоту: расколов витрину очередного магазина, Оскар со злорадным наслаждением наблюдает, как господа преклонного возраста и юные парочки, приказчики и горничные, чиновники и светские дамы — все эти безупречные в своем дневном, публичном существовании бюргеры неизбежно попадают на его провокацию и превращаются в заурядных мародеров.

Именно провокация, по мнению А. В. Карельского, является «определяющей реакцией Оскара на все, что связано со сферой морали» [1, с. 364]. Но, в продолжение мысли известного российского германиста, разве творчество Грасса в целом не есть своеобразное провоцирование сограждан, сплошное срывание всех и всяческих масок с так называемых «нормальных», «добропорядочных» жителей прежде всего своей страны ради их же скорейшего духовного исцеления?

В сущности, во всех своих произведениях Грасс вскрывает аномалии немецкой действительности и немецкого характера, и делает это настолько беспощадно и бескомпромиссно, что заслуживает у соотечественников прочную репутацию «осквернителя родного гнезда». Доставалось Грассу и в ГДР, где его обвиняли в конформизме, антикоммунизме, «антиреволюционном политическом прагматизме» и тому подобных грехах. Например, его роман «Из дневника улитки» в ГДР подвергся резкой критике как раз по идеологическим причинам. В. Райнхольд, один из авторов трехтомной «Истории немецкой литературы» (в 1986 г. переведенной на русский язык), в частности, писал: «Для Грасса улитка — символ движения к прогрессу... он (Грасс. — *Е. Л.*) не останавливается перед исторической компиляцией, отождествляет немецкое рабочее движение в целом с реформистской социал-демократией и замалчивает историческое банкротство правых кругов СДПГ накануне и после Первой мировой войны» [2, с. 275].

Доставалось писателю и в ФРГ, где он в течение всего творческого пути был главным раздражителем как для правых, так и для левых, становившихся на редкость единодушными, когда дело касалось Грасса. «Богохульство», «склонность к порнографии», «фальсификация немецкой истории» — далеко не полный перечень «преступлений» писателя, нередко открывавшихся бдительному оку западногерманского рецензента.

Сопrotивление какой бы то ни было несправедливости, неприятие любых форм насилия — национальных, социально-политических, психологических — неотъемлемая константа жизненной философии и творческой

позиции Грасса. Достаточно вспомнить, что в знак солидарности с Салманом Рушди (как известно, англоязычный индийский писатель Салман Рушди, в 1989 г. приговоренный к смерти иранскими фундаменталистами за оскорбление ислама, якобы содержащееся в романе «Сатанинские суры», был вынужден жить в эмиграции под чужим именем) Грасс сложил с себя полномочия президента Берлинской академии изящных искусств (к слову, шведка Керстин Экман по той же причине покинула Шведскую академию, которая позже удостоит Грасса Нобелевской премии). Присуждение писателю Нобелевской премии в 1999 г. оказалось тем редким случаем, когда имя лауреата не вызвало не только негативной реакции, но даже удивления, причем как у мировой общественности, так и у большинства немцев, что в свете вышесказанного достаточно показательно: следовательно, Грасса можно упрекать в чем угодно, только не в отсутствии подлинного таланта.

Родился Гюнтер Грасс 16 октября 1927 г. в Данциге (теперь принадлежащий Польше портовый город Гданьск) в семье владельца небольшой бакалейной лавки. Данциг стал для Грасса феноменом вроде Дублина для Джеймса Джойса или Бомбея для Салмана Рушди: о чем бы ни повествовал писатель, какие идеи ни овладевали бы его художественным сознанием, в качестве неизменного топоса во всех его произведениях так или иначе присутствует Данциг. «...К прочим причинам, побуждающим писателя создавать книгу за книгой, — говорил Г. Грасс в Нобелевской лекции, — добавилась еще одна: сознание непоправимой потери родины. Рассказывая истории, я пытался — нет, не вновь обрести разрушенный, потерянный город Данциг, но хотя бы вызвать его заклинанием... я желал показать самому себе и читателям, что утраченное не должно погрузиться в пучину забвения, но, напротив, способно через искусство литературы получить новое воплощение — в величии и жалком ничтожестве; с церквами и кладбищами; с шумом верфей и запахом ленивого балтийского прибоя; с языком, давно пошедшим на убыль... с грехами, отпускаемыми на исповеди, и преступлениями, которые невозможно искупить» [3, с. 304].

Мать Грасса была кашубкой, представительницей небольшой в количественном отношении этнической группы славян, издавна населявших устье Вислы, народа вольнолюбивого и непокорного, всегда, вопреки неблагоприятным историческим условиям, стремившегося сохранить свою самобытную культуру, язык, менталитет, но сегодня, в сущности, вымирающего (писатель назовет XX век обстоятельством, «прискорбным для маленького исчезающего народа» [3, с. 294]). Писатель не единожды говорил о плодотворности собственного происхождения, своего разноязычного и разнокультурного окружения (кашубско-немецко-польского) и языческо-католических, согласно грассовскому определению, традиций, распространенных в Данциге и на прилегающих к нему территориях.

Мобилизованный в 1944 г. под знамена вермахта, Грасс провоевал около года. В 1945 г., будучи раненым, оказался в американском плену, из которого вернулся в 1946 г. О судьбе своей и своих сверстников писатель позже скажет:

«Мое поколение — о себе я это могу утверждать с полной ответственностью — постоянно осознает, что оно по чистой случайности получило возможность писать, ибо люди моего года рождения — 1927-го, как и более преклонного возраста (идя назад от 1926 года к 1920-му), знают — они понесли огромные потери. Война сделала своеобразный негативный отбор, уничтожив множество талантов, возможно, значительно больших, нежели все мы, вместе взятые. И когда я пишу, я ощущаю — не всегда, но часто ощущаю, — что я пишу от имени энного количества людей, которые по небезызвестным причинам никогда не смогут высказаться» (цит. по: [4, с. 111]).

Вернувшись из плена, Грасс некоторое время работает наемным рабочим в деревне, шахтером на калийном руднике, затем учеником каменотеса, мастера по изготовлению надгробий. С 1948 г. он является студентом Академии искусств в Дюссельдорфе, с 1953 г. продолжает образование в Институте изобразительных искусств Западного Берлина. Став художником, Грасс работает в самых разных сферах — живописи, графики, скульптуры; его выставки в Нью-Йорке, Токио, европейских столицах имеют огромный успех и широкий резонанс. Грасс — неизменный иллюстратор собственных литературных произведений, в которых, как и на его полотнах и гравюрах, правит бал его величество гротеск. Сальвадор Дали мог, как известно, расположить пианино на задворках скотного двора, а в торсе Венеры Милосской — выдвижные ящички; Грасс в определенном смысле — продолжатель традиций великого сюрреалиста: его акулы курят, камбалы — о двух головах, а рука писателя что есть мочи сопротивляется погребавшей ее каменной лавине.

В литературе Г. Грасс дебютирует в середине 1950-х гг. Творчество Грасса-писателя, как и Грасса-художника, с самого начала чрезвычайно многообразно: стихи, рассказы, пьесы абсурда, эссе, литературно-критические статьи, повести и романы. Уже в 1955 г. он читает свои стихотворения на заседании знаменитой «Группы-47», основанной Хансом Вернером Рихтером (известным нашему читателю прежде всего своим романом «Не убий»). В 1957 г. Грасс был принят в «Группу-47» и в течение последующего десятилетия активно участвовал в ее деятельности. Г. В. Рихтеру, с которым отныне писателя будут связывать дружеские отношения, он позже посвятит повесть «Встреча в Тельгте» и одно из своих эссе.

В 1950-х гг. Г. Грасс много путешествует, посещает Италию, Францию, Испанию, Польшу. Постоянным местом жительства во второй половине 1950-х гг. для него стал Париж, где писатель поселился с семьей — первой женой, швейцарской балериной Анной Шварц, и детьми. Именно в Париже он создает свой первый роман — «Жестяной барабан» («Die Blechtrommel», 1959), свою сенсацию, мировую славу, свой шедевр. Затем появляются повесть «Кошки-мышки» («Katz und Maus», 1961) и роман «Собачьи годы» («Hundejahre», 1963), образующие вместе с произведением «Жестяной барабан» «Данцигскую трилогию», а также романы «Под местным наркозом» («Örtlich betäubt», 1969), «Из дневника улитки» («Aus dem Tagebuch einer Schnecke», 1972), историческая повесть «Встреча в Тельгте» («Das Treffen in

Telgte», 1979), романы-антиутопии «Камбала» («Der But», 1977) и «Крысиха» («Die Rättin», 1986), а также другие прозаические произведения, многочисленные поэтические книги, исполненные беспредельной фантазии, насыщенные необыкновенными, немислимыми предметами и существами. Но, кажется, и сегодня, когда достоянием мирового читателя стало множество новых книг Г. Грасса, включая «нобелевскую» «Мое столетие», его визитной карточкой, знаковым произведением остается «Жестяной барабан» — гротескно-натуралистическая, отчаянно-эпатажная история карлика Оскара Мацерата. Писатели «Группы-47» оценили роман еще до опубликования и, более того, до его завершения — в 1958 г. Грасс за прочитанные на ее заседании восемь с половиной страниц был удостоен премии «Группы-47» — поистине прецедент, когда премия, причем весьма престижная, присуждалась за маленький фрагмент незаконченного произведения (всего роман насчитывает около 700 страниц).

Центральный персонаж «густонаселенного» произведения — Оскар Мацерат — на время нашего знакомства с ним является пациентом психиатрической лечебницы, где он оказался не без собственных усилий. Исходная точка повествования — 1954 г., точнее канун тридцатилетия героя. Год этот, однако, для Оскара — то же, что один конкретный день для джойсовского Леопольда Блума или для героев фолкнеровского романа «Шум и ярость»: это дата-«трамплин», повод обозреть пройденный путь, возобновить в памяти сложную мозаику из более и менее удаленных во времени ситуаций и лиц, остановиться на этапных, кульминационных событиях своей жизни и вместе с этим воссоздать картину жизни Германии в течение трех десятилетий. Таким образом, Оскар — свидетель происходившего в стране с 1924 г. (когда уже начинал набирать силу фашизм) до периода западногерманского «экономического чуда». Мацерат пережил страшные погромы, предпринятые штурмовиками в Данциге, Вторую мировую войну, на которой погибли многие его ровесники, послевоенные годы официального «преодоления прошлого» и, наконец, признанный душевнобольным, нашел тихое убежище в сумасшедшем доме. Об обстоятельствах становления личности Оскара выше уже говорилось: оно завершилось на момент рождения, физический же рост героя остановился на 94 сантиметрах, когда он достиг трехлетнего возраста. Произошло это в соответствии с точным расчетом Мацерата: имитируя несчастный случай, он бросился в открытый погреб и получил желаемую травму, вследствие которой жизни не лишился, зато раз и навсегда возвел непреодолимый барьер между собой и «другими» — стал, как и задумал, калекой, карликом, уродом и, соответственно, посторонним, чужаком, аутсайдером. С этого времени Оскар, «вечно-трехлетний, но трижды умный», займет удобную позицию наблюдателя за «взрослыми», что называется, «снизу», то и дело испытывая их на «добропорядочность», всякий раз осуществляя дьявольскую замену себя-жертвы на себя-прокурора, судью и палача в одном лице.

Следует заметить, что Оскар вообще не стремился в этот мир и, скорее всего, побрезговал бы жизнью, если бы не подслушанное еще во время его

нахождения в материнской утробе обещание матери сделать ему на трехлетие подарок — жестяной барабан. В продолжение трех десятилетий барабан будет его единственным преданным другом, спутником и участником всех его приключений, своего рода духовником и доверенным лицом. Отметим, что все перечисленные аспекты отнюдь не исчерпывают содержания заглавного образа; жестяной барабан в романе Грасса — это, в частности, еще и способ символического воплощения барабанной, маршевой (читай: милитаристской, военизированной) атмосферы Германии предвоенных и военных лет. Писатель в одном из интервью заметил: «Широту романа никак нельзя определить тем, что действие в нем переносится из одного мирового города в другой, а объектом изображения являются великие исторические события. Задача литературы как раз и заключается в том, чтобы найти в деталях общие закономерности; деталь я, к примеру, воспринимаю как описание провинциального города или пригорода провинциального города...» (цит. по: [4, с. 111]). Далее Грасс подчеркивает: «В романе «Жестяной барабан» я сознательно выступаю против тенденции литературы, возникшей сразу после войны, то есть литературы, которая считала себя внепространственной и вневременной и, вольно или невольно, была эпигонской, подражающей Кафке» (цит. по: [4, с. 112]).

В целом прообразная структура грассовского Оскара Мацерата чрезвычайно сложна: в ней узнаются сказочный злой гном и гриммельсгаузеновский пикаро Симплиций Симплициссимус, славный идалго из Ламанчи Сервантеса и герои многочисленных немецких романов воспитания... Оскар в одно и то же время комичен, но и трагичен, умник, но и сумасшедший, мудрец и искатель истины, но и злодей и циник, сверхпрагматик, но и эксцентрик. Однако прежде всего сквозь грассовского героя «просвечивает» один из вечных, трансцендентных образов мировой литературы — шут, скоморох, клоун, который испокон веков обладал исключительной привилегией: говорить правду в лицо королям, сколь бы неприглядной она ни была. В послевоенной немецкой литературе мотив клоунады встречается достаточно часто. Он звучит уже в драме трагически рано ушедшего из жизни Вольфганга Борхерта «На улице перед дверью», позднее — в романах «Глазами клоуна» Генриха Бёлля, «Дело д'Артеза» Ганса Эриха Носсака, «Охота на сурков» швейцарского немецкоязычного писателя Ульриха Бехера и др. Уместной представляется, к примеру, аналогия между Оскаром и героем Носсака Эрнстом Наземаном, который, будучи известным комическим актером, автором и исполнителем остросатирических пантомим, берет в качестве псевдонима имя одного из персонажей романа «Утраченные иллюзии» Оноре де Бальзака. Как и он, Оскар Мацерат по-своему стремится сохранить «экстерриториальность» (если воспользоваться дартезовским определением личной суверенной позиции), т. е. проводит четкую границу между собой и враждебной действительностью со всеми ее «свинцовыми мерзостями».

Физическое уродство для героя Грасса — своего рода оберег, гарант независимости от куда более уродливого и уродующего мира. В связи с этим

вспоминается место из книги В. В. Ерофеева «В лабиринте проклятых вопросов», где автор, имея в виду русскую литературную традицию (хотя, думается, то же самое можно констатировать и в отношении всякой иной), акцентирует наличие в ней, наряду с исполненными гармонии образами, персонажей, наделенных всевозможными символически содержательными физическими дефектами. Последние, считает В. В. Ерофеев, «ни в коей мере не нейтральны, они свидетельствуют против героя» [5, с. 82]. Что касается уродливой внешности Оскара Мацерата, то ее символический смысл и есть полный разрыв с окружением, создание ореола изолированности персонажа и, соответственно, право на беспощадное разоблачение «добропорядочных» членов общества — «нормальных», «здоровых», «недураков», которым при ближайшем рассмотрении как раз самое место в психушке или тюрьме.

Кажется, всю жизнь Оскар Мацерат только и делал, что сознательно утверждался в сентенции Л. Ф. Селина: «Человек настолько же человек, насколько курица умеет летать». Стоит ли после этого удивляться грассовской репутации «осквернителя тридцати лет немецкой истории», «сочинителя свинств», «врага немецкого народа», как называли писателя неонацисты во время затеянного ими символического сожжения его книги в 1965 г. в Дюссельдорфе. Сам писатель определил свои произведения, включая «Жестяной барабан», как «обвинения, брошенные стране из любви к ней» [3, с. 297].

В 1978 г. роман был экранизирован (режиссер — Фолькер Браун, в ролях — Дэвид Бенетт, Марио Ардорф, Даниэль Ольбрыхски, Ангела Винклер, Шарль Азнавур) и получил Золотую пальмовую ветвь в Каннах. Были экранизированы также повесть «Кошки-мышки» (1966; режиссер — Хансюрген Поланд) и другие произведения Г. Грасса.

Свою стилевую родословную писатель ведет, по его собственному признанию, от «мавро-испанской школы плутовского романа», влияние которого в XX в. дало о себе знать в творчестве и Томаса Манна, и Ярослава Гашека, и Эрвина Штритматтера. «На протяжении веков, — говорил писатель в своей Нобелевской лекции, — моделью ему служила борьба с мельницами. Пикаро и живет комизмом поражения» [3, с. 299], видя смысл своего существования в разрушении дворцов и переворачивании тронов при одновременном осознании безнадежности подобных намерений. По словам опять же самого Грасса, его стиль — это юмор, который «отвоеван у отчаяния», это театр, где «трагедия и комедия ходят рука об руку», где даже «отточенные до цинизма шутки полны трагизма», а «смех имеет свойство застревать у нас в горле» [3, с. 300], где сквозь пародийно-анекдотический антураж ясно виден драматизм человеческого существования.

Проза Г. Грасса — это нечто, напоминающее трагический стоицизм образцово-классического абсурдного героя — Сизифа, каковым он, по крайней мере, видится писателю в интерпретации французского экзистенциалиста Альбера Камю. Не случайно именно к Сизифу взывает Грасс в своей Нобелевской лекции: «Мне... не остается ничего иного, как преклонить колени перед святым, который неизменно меня выручал и который способен сдвинуть с места самую тяжелую глыбу. Итак, я взываю: о святой Сизиф... молю,



позаботься о том, чтобы тот камень не залежался на вершине, дай нам сил своротить его с места, дабы нам с нашим камнем посчастливилось так же, как тебе с твоим...» [3, с. 306].

В соответствии с пикареской традицией грассовский рассказчик, как правило, «держит бинокль перевернутым»: смешивает временные пласты, повторяет-«толчет» одни и те же истории, насыщает их масками и двойниками, гиперболизирует характеры и поступки, придает персонажам качества «карликов и великанов», сам при этом оставаясь совершенно неуловимым или как минимум «множественным», разным. Повествование от первого лица постоянно сопровождается рассказом от третьего лица, и напрасно надеяться, что эти «лица» будут как-то разведены: они сталкиваются лбами не только в одном абзаце, но даже в одной фразе. Приведем примеры из романа «Жестяной барабан»: «...когда я засыпал, Оскар спал на своем сокровище, на фотоальбоме» [6, с. 58]; «...сам я успел... поразмышлять над вопросом, что нагоняет на меня такую усталость, то ли кровь Оскара, то ли сладкий сироп...» [6, с. 76]; «А про меня забыли. Оскар сидел под столом с останками своего барабана...» [6, с. 83] (здесь «я» и Оскар — одно и то же лицо, как будто раздвоившееся физически и душевно). Непосредственное воспроизведение сознания — так, пожалуй, можно определить особый грассовский стиль. Известный белорусско-российский германист А. А. Гугнин характеризует стиль писателя следующим образом: «Специфика же его повествовательной манеры состоит в том, что гротескно-абсурдный и неправдоподобный сам по себе сюжет или эпизод разворачивается на фоне совершенно конкретных (и поддающихся проверке) социально-исторических, политических, географически-топографических, психологических и прочих подробностей, которые легко соотносятся с непосредственным опытом читателей и заставляют их прилагать интеллектуальные и духовные усилия... для овладения содержанием текста в целом» [7, с. 97—98].

Вообще же определить грассовскую художественную манеру без всевозможных уточнений и оговорок в принципе невозможно: сатира Рабле и Свифта в ней счастливо уживается с экзистенциализмом, натурализм и экспрессионизм — с элементами «потока сознания» и необычайным лиризмом, европейский театр абсурда — с новым романом, пародия и фарс — с трагедией, виртуозная языковая игра — с точностью и выверенностью детали. Среди своих литературных учителей, помимо уже упоминавшихся Гриммельсгаузена и Сервантеса, Г. Грасс называет также Гёте и Стерна, Мелвилла и Джойса, Дос Пассоса и многих других. Из соотечественников безусловным его предшественником является и Альфред Дёблин прежде всего (но не только) с его романом «Берлин, Александерплац». При этом очевидное присутствие названных и неназванных, близких и далеких по времени писателей и литературных традиций сопровождается в творчестве Грасса, как ни парадоксально, ощущением некоторого авторского пренебрежения любыми канонами, включая авангардистские. Не говоря уж о реализме, который с его принципом мимезиса малопригоден, согласно писателю, для воплощения неслыханно сложной событийной стихии XX в., тем более в ее немецком варианте. Недаром Грасса называли «хиппи от литературы». К слову, литература XX в. в целом отмечена чрезвычайно мощным взаимопроникновением авангардистских,

реалистических и постмодернистских тенденций, мощным до такой степени, что часто не представляется возможным их размежевать. Есть все основания говорить о наличии в мировой литературе XX в. (особенно во второй его половине) авангардистско-реалистического синтеза, именно синтеза, а не механического соединения, не конгломерата. Творчество Г. Грасса, думается, как раз тот случай, когда писатель слишком авангардист для реалиста и слишком реалист (при всей грассовской антипатии к реалистическому художественному методу), чтобы называться авангардистом.

Родная стихия Грасса — рефлексия; впрочем, рефлексивностью, как известно, отмечена немецкая литература в целом, и не только XX в. При этом писатель чрезвычайно внимателен к отдельной, самой, казалось бы, незначительной детали, к вещи в широком смысле слова. А. В. Карельский справедливо говорил о грассовском «потоке осязаемой и зримой вещности жизни» [1, с. 359].

Каждая книга Г. Грасса содержит разветвленную систему символов, часто приобретающих значение лейтмотивов. В произведении «Жестяной барабан», например, таким символом, помимо заглавного образа, становится психиатрическая лечебница, известная в качестве метафоры действительности по многочисленным произведениям мировой литературы (можно вспомнить Эриха Марию Ремарка с его «Черным обелиском», Кена Кизи с его «Полетом над гнездом кукушки» и др.). Многоуровневым символическим смыслом насыщены названия большинства грассовских произведений. К примеру, название романа «Под местным наркозом» на немецком языке (на что обращали внимание многие литературоведы) несет в себе семантику не строго научного понятия *Lokalanästhesie* («местная анестезия»), а собственно немецкого словообразования *Örtlich Betäubt* (от *ort* — «место» и *taub* — «глухой»).

Язык произведений Гюнтера Грасса — отдельная и, кажется, неисчерпаемая тема; он неожидан и непредсказуем. Писатель сопротивляется привычным грамматическим формам, категорически не приемлет штампов и стереотипов, и не только потому, что таковы его стиль и природа таланта. Для Грасса, согласно его Нобелевской лекции, принципы повествования — нечто большее, нежели «формы искусства» в обычном понимании, это «формы выживания» — выживания немецкой речи, немецкого народа, немецкой литературы. «Пророческое предупреждение Адорно, словно начертанное на стене, остается действенным и по сей день (имеются в виду широко известные слова немецкого философа, социолога и музыковеда Теодора Адорно: «Писать стихи после Освенцима — варварство...»; в феврале 1990 г. во Франкфурте-на-Майне Грасс читает студентам лекцию под характерным названием «Писательство после Освенцима». — Е. Л.). Литераторы моего поколения открыто с ним боролись. Мы не хотели и не могли молчать. Нам предстояло освободить немецкий язык от шага в ногу, выволить его из пут идилличности и романтически мечтательной замкнутости. Нам, детям, обожженным войной, выпало на долю отвергнуть абсолютные величины, устранить идеологическое деление на черное и белое. Сомнения и скепсис стали нашими родителями: разнообразие оттенков серого преподносилось нам как подарок» [3, с. 301—302]. Отсюда доминирование

в раннем творчестве Г. Грасса эксперимента, окрашенного подчеркнутым аскетизмом. С течением времени писатель открывает для себя неизведанные глубины немецкого языка, «его соблазнительную мягкость, его задумчивую тягу к глубокому смыслу, его гибкую твердость, да и его диалектные пере­ливы, его простодушие и многозначность, его чудачества и его цветущую сослагательными оборотами красоту. Заново обретенный капитал стоило пустить в рост — вопреки Адорно и вынесенному им вердикту. Только так могло продолжаться писательство после Освенцима — будь то поэзия или проза. Только так, становясь памятью и не позволяя прошлому окончиться, могла немецкоязычная послевоенная литература оправдать применительно к себе и новым поколениям повсеместно узаконенный канон писательства “Продолжение следует...” Только так можно было держать рану открытой...» [3, с. 302]. («Продолжение следует» — название Нобелевской лекции Грасса.)

Неутомимо работал Гюнтер Грасс и на рубеже XX—XXI вв.; его имя оставалось и остается одним из самых значимых в «после-послевоенной литературе» (*Nach-Nachkriegsliteratur* — так принято в литературоведении ФРГ определять отечественное искусство слова последнего десятилетия XX — начала XXI в.). В 1992 г. писатель публикует повесть «Крик жерлянки» («Unkenrufe») — о поздней любви немца Александра и польки Александры. В 1995 г. выходит роман «Необъятное поле» («Ein weites Feld»; иногда, с учетом символично-аллюзивной структуры произведения, его название переводят то как «Долгий разговор», то как «Все еще впереди» и даже «То ли еще будет»), вызванный к жизни таким эпохальным событием, как объединение Германии. Г. Грасс размышляет о прошлом, настоящем и будущем страны, о социально-экономических, историко-политических и психологических последствиях объединения. Своего рода диалог между разновременными событиями осуществляется в романе благодаря художественно реализованной авторской концепции «четвертого времени» — *Vergegenkunft*.

*Vergegenkunft* (нечто вроде «прошнато­дущее») — грассовский неологизм, производное от немецких слов, обозначающих время: *Vergangenheit* («прош­лое»), *Gegenwart* («настоящее») и *Zukunft* («будущее»). В беседе с писателем Зигфридом Ленцем Г. Грасс следующим образом излагал суть своей концепции «четвертого времени»: «Настоящее (*Gegenwart*) — довольно проблематичное понятие. Даже начало нашего разговора уже кануло в прошлое. Нет ничего более преходящего, ничего более мимолетного, нежели настоящее. Оно ускользает, подобно мгновению, не оставляя свободы действий. У настоящего ограниченное пространство. Поэтому в последнее время — несколько играя, но по сути весьма серьезно — я отдаю предпочтение понятию *Vergegenkunft*. Это четвертое время, позволяющее преодолеть наше школьное размежевание “прошлое — настоящее — будущее”, использовать их параллельно или приблизить к себе, в особенности будущее. Поскольку такая возможность есть, она может быть — во всяком случае, в книгах — предложена читателю, не желающему, как и автор, мириться с редукцией нашей действительности» [8, с. 261—262].

Понятие *Vergegenkunft* Грасс вводит в обиход в романе «Головорожденные, или Немцы вымирают» (1980), но концептуально внедряет в собственной

художественной практике гораздо раньше, по сути, начиная с «Жестяного барабана», оставаясь верным этому принципу изображения реальности (вызывающему настойчивые ассоциации с манерой письма Уильяма Фолкнера) во всех последующих своих произведениях.

Гениально проста по замыслу и композиции книга Г. Грасса «Мое столетие» («Mein Jahrhundert», 1999). Она состоит из ста новелл, каждая из которых посвящена одному году XX в. — века мировых войн, кровавых революций и государственных переворотов, глобальных экологических бедствий, угрозы ядерной катастрофы. Следует заметить, что грассовское произведение отнюдь не первая попытка немцев подвести итог XX в. в общечеловеческом и прежде всего отечественном масштабе. Назовем такие книги, как «Немецкий комплекс» («Der deutsche Komplex», 1991) публициста Рольфа Штольца, «Немецкие обстоятельства» («Deutsche Zustände», 1992) хорошо известного советскому и постсоветскому читателю прозаика Гюнтера де Бройна, монография Б. Хауперта и Ф. И. Шефера «Молодежь между крестом и свастикой: Реконструкция биографии как история повседневности фашизма» («Jugend zwischen Kreuz und Hakenkreuz: Biographische Rekonstruktion als Alltagsgeschichte des Faschismus», 1991) и др. В определенном смысле эти и подобные им исследования подготовили книгу Грасса — синтез документально-публицистического и собственно художественного, «большого» и «малого», ментального и социально-политического, объективно-системного и субъективно-индивидуального.

Сердцевина замысла «Моего столетия» — постижение общего через частное. Автор «воскрешает» известных немецких писателей, политических деятелей, наконец, родных и близких, предлагая личный взгляд каждого и свой собственный на результаты исторического развития Германии, на перспективы ее и Европы в целом. Сменяя друг друга, перед читателем проходят молодой солдат-баварец (1900), производитель грампластинок из Ганновера (1907), швейцарская журналистка и ее собеседники, писатели Эрих Мария Ремарк и Эрнст Юнгер (1914—1918), женщина из Гамбурга, трое сыновей которой — полицейский, коммунист и нацист — оказались по разные стороны баррикад (1928), художник-еврей (1933), офицер, выполняющий свой «долг перед фюрером» в концлагере Ораниенбург (1934), гимназисты, играющие в войну (1937), нацистский фотограф, в составе пропагандистской бригады оказавшийся в уничтоженном Варшавском гетто (1943), жительница Берлина, участвующая в расчистке руин (1946), молодожены из Франкфурта (1964), старики и молодые ребята из Оберпфальца, до которого тоже добралось «облако из Чернобыля», «приплыло» и «нависло», пропитывая цезием лес и землю (1986), священнослужитель (1992), покойная мать писателя (1999)... Дети и пенсионеры, гражданские и военные лица, домохозяйки и узники лагерей, высокопоставленные чиновники и панки... Есть в книге и ситуации воображаемые, отнюдь не противоречащие исторической правде, но уплотняющие ее, выводящие на уровень непреходяще-универсального (такова, например, встреча Готфрида Бенна с Бертольдом Брехтом на могиле Генриха фон Клейста в 1956 г.).

Разумеется, нашлось в книге место и для Г. Грасса — размышляющего, любящего, переживающего; более того, он как бы растворен едва ли не в ка-

ждом очередном персонаже-рассказчике. «Я, подменяя себя самого собой самим, неизменно, из года в год при этом присутствовал» [9, с. 7], — вот повествовательный принцип Грасса, на что, собственно, указывает и название книги. Герои «Моего столетия» снова и снова, от эпизода к эпизоду, излагают историю «снизу» — вопреки традиционному взгляду на историю «сверху»; таким образом, писатель — опять-таки со времен «Жестяного барабана» — остается верен себе, своей мировоззренческой позиции и своему философско-эстетическому кредо.

Кстати, на восприятии «нобелевского» произведения Грасса, как и более ранних, не замедлили сказаться расхождения публики в культурно-литературных и общественно-политических предпочтениях: если реакция восточных немцев была преимущественно положительной, то отношение западных в какой-то степени символизировала обложка журнала «Шпигель» с изображением мэтра критики М. Райх-Раницки, в прямом смысле разрывающего книгу в клочья.

О живучести тоталитаристской идеологии, об опасности замалчивания и, тем более, мифологизации трагических событий, о преступлениях немецкого нацизма против немецкого же народа, а не только против населения оккупированных территорий Г. Грасс повествует в новелле «Траектория краба» («Im Krebsgang», 2002). В числе других проблем речь идет о многочисленных жертвах среди гражданского населения, бежавшего с востока Германии с приближением Советской Армии (историк Андреас Хильгрубер, опубликовавший в 1986 г. книгу «Двойной обвал» («Zweierlei Untergang: Die Zerschlagung des Deutschen Reiches und das Ende des europäischen Judentums») — исследовательские материалы, посвященные заключительному периоду Второй мировой войны, пишет о гибели четвертой части беженцев, или почти двух миллионов человек).

Скандалный резонанс в Германии и мире вызвала автобиографическая книга Грасса «Луковица памяти» («Beim Häuten der Zwiebel», 2006) — беспощадная прежде всего по отношению к самому себе исповедь писателя. В ней он рассказывает о детстве и юности, включая несколько месяцев службы в войсках СС, о послевоенной жизни, частной и общественной, о вступлении в литературу, об обстоятельствах создания своего первого романа и многом другом. Книга, по словам автора, вызвана желанием дополнить воспоминания и устранить имевшиеся в них пробелы. «Память, — объясняет Грасс суть названия и содержания своего автобиографического произведения, — если донимать ее вопросами, подобна луковице: в процессе чистки обнаруживаются знаки, которые можно читать — один за другим. Только смысл редко бывает однозначным... Под первой, сухо шуршащей пергаментной кожицей находится следующая, которая, едва отслоившись, открывает влажную третью, под ней, перешептываясь, ждут своей очереди четвертая, пятая... И вот уже опровергается то, что еще недавно претендовало на правду: ведь ложь и ее младшая сестра подделка составляют наиболее устойчивую часть воспоминаний... У луковицы не одна пергаментная кожица. Их много. Снимишь одну — появляется новая. Если луковицу разрезать, потекут слезы. Луковица говорит правду только в процессе чистки» [10, с. 9]. Процесс изме-

нения, становления нового сознания стал одной из важнейших тем книги «Луковица памяти».

Таким образом, все произведения Грасса — это художественные парадигмы современности — немецкой и европейской, созданные с тем, чтобы «продолжение следовало» и «повесть о наших земных трудах не имела конца» [3, с. 306].

### Библиографические ссылки

1. Карельский А. В. От героя к человеку: Два века западноевропейской литературы. М. : Сов. писатель, 1990.
2. Райнхольд У. Литература ФРГ // История немецкой литературы : пер. с нем : в 3 т. М. : Радуга, 1986. Т. 3.
3. Грасс Г. «Продолжение следует...» Нобелевская лекция / пер. А. Ставиской и С. Сухарева // Под местным наркозом / Грасс Г. СПб. : Азбука, 2000. С. 290—307.
4. Стеженский В., Черная Л. Литературная борьба в ФРГ: Поиски. Противоречия. Проблемы. М. : Сов. писатель, 1978.
5. Ерофеев В. В. В лабиринте проклятых вопросов. М. : Сов. писатель, 1990.
6. Грасс Г. Жестяной барабан / пер. С. Фридлянд. СПб. : Азбука, 2000.
7. Гугнин А. А. Пророк в своем отечестве: О творчестве Гюнтера Грасса // Проблемы истории литературы : сб. ст. М. : МГОПУ, 2001. Вып. 13. С. 97—98.
8. Grass G., Lenz S. Existenznotwendigkeit // Werkausgabe in 10 Bänden. Bd. 10. Gespräche. Neuwied : Luchterhand, 1987.
9. Grass G. Mein Jahrhundert. Göttingen : Steidl Verlag, 1999.
10. Grass G. Beim Häuten der Zwiebel. Göttingen : Steidl Verlag, 2006.

||| Е. В. Андрианова

||| ТВОРЧЕСТВО Г. МЮЛЛЕР

||| В МИРОВОМ КУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

Герта Мюллер (Herta Müller, р. 1953) — немецкая писательница (родом из Румынии), лауреат Нобелевской премии по литературе 2009 г.

Г. Мюллер родилась 17 августа 1953 г. в немецкоязычной деревне Ницкидорф исторической области Банат в Румынии. Как известно, отношения с отцом у нее не складывались; во время Второй мировой войны тот служил в войсках СС, и дочь не могла смириться с этим фактом его биографии. Мать же будущей писательницы в 1945 г. оказалась среди интернированных в советский трудовой лагерь. Она неохотно делилась с дочерью лагерными воспоминаниями, лишь иногда говорила о страшном голоде, стрижах наголо, холодных бессонных ночах. Как отмечает Г. Мюллер, она не понимала, о чем идет речь, ей хотелось узнать правду позже, когда она смогла бы осмыслить произошедшее и его причины. Но когда дочери исполнилось семнадцать лет, мать (а именно в таком возрасте она была интернирована) о лагере больше не упоминала [1, с. 120—121].

Жители Ницкидорфа разговаривали на швабском диалекте немецкого языка, при этом, согласно Г. Мюллер, говорили только по существу и без подтекста («die Dinge hießen genauso, wie sie waren, und sie waren genauso, wie

sie hießen») [2, с. 7]. О чувствах не принято было говорить. В школе обучение велось на немецком языке, румынский изучался в качестве иностранного и за пределами школы практически не использовался.

Поступив в городскую гимназию в Тимишоаре, пятнадцатилетняя Г. Мюллер оказалась в двуязычной среде: обучение велось на немецком языке, в то время как коммуникация вне учебного заведения происходила на румынском. С особым интересом будущая писательница слушала румынскую речь и учила новые слова, увлекалась румынским фольклором. В сравнении с немецким языком Ницкидорфа румынский казался ей более близким и родным, «эстетически пришелся ей по вкусу» [3, с. 85].

Немецкий язык, который широко использовался в гимназии и Западном университете в Тимишоаре, существенно обогатил словарный запас будущей писательницы, дал возможность высказать то, для чего раньше она не могла найти подходящих слов. Все свои произведения Г. Мюллер пишет именно на немецком языке, на румынском же опубликован лишь один из ее сборников стихотворений-коллажей, состоящих из слов и выражений, вырезанных из румынскоязычных газет (рум. «Este sau nu este Ion», 2005).

Сегодня Г. Мюллер испытывает некоторое сожаление по поводу того, что в связи с переездом в Германию она практически забыла румынский язык [3, с. 86], хотя часто мыслит именно румынскими образами. Например, говоря о ландышах (нем. *Maiglöckchen* — буквально «майские колокольчики»), писательница представляет цветки, похожие на слезы на щеках (в румынском языке «ландыши» — дословно «маленькие слезы») [3, с. 85]. Еще один наглядный пример: в немецком языке птица фазан чаще ассоциируется с человеком-хвастуном, в румынском же — с легкой добычей для более сильного (фазан — птица, не умеющая летать) [3, с. 85]. Отсюда и румынская поговорка: «Человек в этом мире — большой фазан», послужившая названием повести Г. Мюллер «Der Mensch ist ein großer Fasan auf der Welt» [4].

По окончании университета с 1977 по 1979 г. Г. Мюллер работала переводчицей на тракторном заводе «Технометалл», откуда была уволена из-за отказа сотрудничать с тайной полицией Румынии Секуритате. Покоя не было и после увольнения с работы: ее вызывали на допросы, квартиру обыскивали, следили не только за ней, но и за всеми, кто входил в ее близкое окружение. Тогда же умер ее отец. Именно к этому времени относится начало литературной деятельности Г. Мюллер: она стала создавать коллажи. По словам писательницы, это был единственный способ справиться с жесточайшей реальностью, преодолеть страх и одиночество — неотъемлемую часть ее жизни [5].

В Румынии творчество Г. Мюллер подверглось резкой критике, в итоге ей было запрещено публиковаться. Однако за пределами страны творчество писательницы высоко оценивалось литературными критиками. В 1984 г. она стала лауреатом одной из самых престижных немецких наград — премии «Аспекты» — за лучший литературный дебют года (сборник рассказов «Низины» («Niederungen») [6]). Признание Г. Мюллер как писательницы в европейском культурном пространстве, приобретенная известность гарантировали ей жизнь, но не спасали от преследований Секуритате.

В 1987 г. Герта Мюллер эмигрировала в Германию. Разрешения властей на это ей пришлось ждать долго; тайная полиция Румынии прилагала все усилия, чтобы воспрепятствовать эмиграции. Перед отъездом в Германию писательнице необходимо было оформить ряд документов и в одном из них указать свой статус, назвать причину эмиграции, однако необходимого Г. Мюллер варианта в бланке не оказалось: «Und man hat mir gesagt, ich muss mich entscheiden, ob ich Deutsche bin oder politisch verfolgt. Und ich habe gesagt: beides. Beides, haben sie gesagt, geht nicht, dafür haben wir kein Formular» [3, с. 194] («И тогда мне сказали, что я должна решить, немка я или политически преследуемая. Я ответила: “Оба варианта”. — “Оба, — Вы сказали, — не подходит, у нас нет такого формуляра”») (здесь и далее перевод наш. — Е. А.). Данный эпизод из жизни писательницы найдет свое воплощение в ее романе «Reisende auf einem Bein» («Одноногие странники», 1989) [7]. Напоминанием о том, что даже в Германии Г. Мюллер всегда будет под надзором Секуритате, должна была стать отметка в паспорте, которую служащие поставили ей в день отъезда, — 29 февраля [3, с. 190]. В 1987 г. такой даты не было.

Оказавшись в Германии, Г. Мюллер в течение двух лет не могла получить немецкое гражданство. Писательницу подозревали в том, что она была агентом Секуритате, и часто вызывали на допросы. Одновременно ей приходили письма из Румынии с угрозами тайной полиции и критикой земляков из Баната. Сейчас Г. Мюллер живет в Берлине, занимается активной литературной и общественной деятельностью, была приглашенным профессором в университетах Тюбингена, Касселя, Берлина.

Несмотря на многочисленные премии (более 35), мировую славу писательницы, среди немецких критиков есть сторонники мнения, будто темы, которые Г. Мюллер затрагивает в своем творчестве, уже неактуальны. Они хотят увидеть «немецкий акцент» в ее книгах, советуют забыть о прошлом и наконец начать писать только о Германии [8, с. 185]. Г. Мюллер придерживается иной точки зрения: она должна писать о том, что действительно является для нее важным, что ранило ее до глубины души и оставило глубокий след в жизни [8, с. 185]. При этом писательница отмечает, что ее произведения, несмотря на их ярко выраженный автобиографический характер, являются в определенном смысле обобщением: «Keine Figur ist ein zu eins, in keinem Roman» [3, с. 106] («Никто из персонажей ни на кого не похож, ни в одном романе»); они выполняют своеобразную предупредительную функцию, ведь в разное время в разных странах, в том числе и в Германии (яркий пример — деятельность Штази в ГДР), возникали структуры, которые, подобно Секуритате, ставили под сомнение право личности на свободу.

Стихотворения-коллажи занимают важное место в творчестве Г. Мюллер. Они ее страсть, и хобби, и попытка «спасти слова» [5]. В красочных немецкоязычных журналах и газетах писательница ищет необычные, на ее взгляд, слова, фразы, заголовки, иллюстрации и на их основе составляет собственные коллажи. Г. Мюллер «спасает слова», которые появились на бумаге в своем первоначальном виде, т. е. не были изменены под влиянием цензуры. Эту «свободу слова» и ценит писательница, ведь в Румынии она не



могла открыто писать о волнующих ее вопросах и проблемах. В коллажах Г. Мюллер привлекают малая форма жанра, предельная сосредоточенность мысли, а также возможность наблюдать, как не она, но сами слова «пишут» и «катапультируются» с помощью рифмы в те контексты, где раньше их никогда не было [5]. В 2018 г. на русский язык были переведены сборники коллажей Г. Мюллер «Die blassen Herren mit den Mokkatassen: Бледные господа с чашечкой кофе в руках» [9] (перевод Б. Шапиро) и «Im Naarknoten wohnt eine Dame: Как даме жить в пучке волос» [10] (перевод А. Прокопьева).

После эмиграции Г. Мюллер в Германию критики и литературоведы все чаще стали акцентировать внимание на принципе «чужого взгляда» («der fremde Blick») в ее творчестве — взгляда на происходящие события со стороны («ein fremdes Auge kommt in ein fremdes Land») [11, с. 130]. Но в таком понимании «чужого взгляда» сама автор видела недопустимое упрощение, которое лишь скрывало истинные причины существования этого принципа. Именно поэтому в 1999 г. она опубликовала эссе «Чужой взгляд, или Жизнь — это мимолетная вспышка» («Der Fremde Blick oder das Leben ist ein Furz in der Laterne») [11], в котором изложила собственное понимание принципа «чужого взгляда».

По словам писательницы, «чужой взгляд» возник у нее еще в Румынии — «allmählich, still, gnadenlos» («постепенно, тихо, беспощадно») [11, с. 135], задолго до отъезда в Германию, и не связан с ее литературным творчеством и эмиграцией [11, с. 150]. «Чужой взгляд», говорит Г. Мюллер, появляется в ситуации, когда исчезает естественное доверие к привычным, повседневным вещам и окружающий мир не воспринимается больше как нечто само собой разумеющееся: «Der Fremde Blick ist eine innere Sache, nicht der Wechsel von einem Land in ein anderes, sondern der Verlust der Selbstgewissheit» [3, с. 178] («Чужой взгляд — это внутреннее состояние, не смена стран, а потеря уверенности в себе»). «Чужой взгляд» появляется в результате преследований Секуритате и неразрывно связан с чувствами страха и опасности. Таким образом, не только писатели, но и другие жертвы и противники преследований становятся носителями «чужого взгляда». Испытывая страх за свою жизнь и жизнь близких, преследуемые люди тем не менее не должны терять бдительность, должны быть готовыми ко всему, иметь четкую позицию, в противном случае они не смогут выстоять в сложных жизненных обстоятельствах. По признанию Г. Мюллер, когда она жила в Румынии и была преследуема тайной полицией, ее несколько раз посещали мысли о самоубийстве, но, к счастью, ей удалось их преодолеть.

«Чужой взгляд» побуждает Г. Мюллер неустанно искать ответы на вопросы о том, кем она является, что ей служит ориентиром в жизни, что повлияло на ее становление как личности и писателя, в чем в целом состоит предназначение человека и как ему оставаться самим собой, когда попираются его права. Проблема самоидентификации прослеживается во многих романах, эссе, рассказах писательницы.

Принципиально важным моментом в биографии Г. Мюллер стало ее знакомство с актами Секуритате, что дало возможность осознать свое прошлое. В 2008 г. писательница получила доступ к актам «Кристина» (Кри-

стина — кодовое имя Г. Мюллер в кругах тайной полиции), которые велись Секуритате с 8 марта 1983 г., хотя в них содержались документы, датируемые более ранним числом. После подробного изучения трех томов материалов писательница опубликовала в 2009 г. эссе «Кристина и ее муляж, или Что (не) написано в актах Секуритате» («Cristina und ihre Attrappe oder Was (nicht) in den Akten der Securitate steht») [12].

По словам Г. Мюллер, многие факты из ее жизни, отмеченные в актах, не соответствуют действительности, а многие вовсе исключены, словно их никогда и не было. Например, в актах нет сведений ни об одном допросе, ни об одном случае «отлова» писательницы, когда в любой момент ее могли схватить на улице, увезти в неизвестном направлении или закрыть в помещении без окон и дверей и угрожать ее жизни. Одновременно она узнала о некоторых эпизодах из своей биографии, о которых ранее могла только догадываться, и нашла ответы на волнующие ее вопросы. Одним из таких «мучительных» вопросов было сотрудничество ее лучшей подруги Йенни с Секуритате. О том, что девушка работает на тайную полицию, стало известно, когда Г. Мюллер уже переехала в Германию. Йенни приехала навестить писательницу в Западный Берлин. Через несколько дней после этого Г. Мюллер обнаружила паспорт подруги с открытыми визами в Германию, Францию и Грецию (в то время их было невозможно беспрепятственно получить), а также оттиск ключа от входной двери от квартиры писательницы и ее бывшего мужа Рихарда Вагнера. Как выяснилось, по заданию Секуритате Йенни должна была в течение нескольких месяцев собирать информацию о жизни подруги и ее мужа. Однако как только Г. Мюллер узнала шокирующую правду, она попросила Йенни покинуть ее дом. Больше девушки никогда не виделись. Спустя некоторое время писательница узнала от своего друга, что Йенни умерла от рака.

Больше всего Г. Мюллер мучил вопрос, была ли их дружба с Йенни искренней и случайной (как известно, девушки познакомились в то время, когда Г. Мюллер работала переводчиком на заводе, тогда же начались и преследования Секуритате). В своих эссе и романах писательница неоднократно упоминает о лучшей подруге из Румынии, которая ее предала. Благодаря актам «Кристина» Г. Мюллер узнала, что предложение доносить на подругу Йенни приняла лишь после того, как писательница эмигрировала в Германию. Этот факт, несомненно, порадовал Г. Мюллер, ведь Йенни была ее верной подругой в один из самых сложных периодов ее жизни.

Отдельного анализа заслуживают романы Г. Мюллер «Herztier» (1994) [13] (в переводе Г. Снежинской — «Сердце-зверь», 2010 [14]) и «Atemschaukel» (2009) [15] (в переводе М. Белорусца — «Качели дыхания», 2011 [16]).

Роман «Сердце-зверь» — одно из наиболее автобиографичных произведений Г. Мюллер. Много объединяет его героиню с самой писательницей: детство, служба отца в войсках СС, учеба на филологическом факультете, работа переводчиком, увольнение, бесконечные обыски и слежка, эмиграция в Германию.

Роман «Сердце-зверь» посвящен судьбе румынской молодежи, которая вынуждена жить в условиях тоталитарной системы общества, когда ни в ком

и ни в чем нельзя быть уверенным: друзья могут предать, семья — не понять, другие люди — отречься или даже погубить.

Рассказчица (ее имени мы так и не узнаем) отказывается сотрудничать с Секуритате, т. е. доносить на своих коллег и товарищей. С этого момента жизнь ее становится невыносимой: девушку вызывают на допросы, за ней следят, обыскивают комнату, при этом угрожают не только ей, но и ее родственникам. Подобным образом можно охарактеризовать положение молодых людей — друзей героини: Курта, Эдгара и Георга.

По окончании университета главная героиня устраивается переводчицей на машиностроительную фабрику, где знакомится с Терезой, которая происходит из обеспеченной семьи и, как выяснится позже, сотрудничает с Секуритате; Георг и Эдгар преподают в школе, Курт работает инженером на скотобойне в пригороде. Друзья часто встречаются, читают нелегальные книги, ведут тайную переписку, не позволяя друг другу утратить смысл жизни. Однако вскоре их увольняют с работы без каких-либо объяснений. Некоторое время рассказчица подрабатывает репетитором немецкого языка. В этот период умирает ее отец, мать вместе с бабушкой собираются эмигрировать в Германию (перед самым отъездом бабушка умирает). Понимая, что в Румынии она будет не жить, а лишь существовать, главная героиня также переезжает в Германию, где по-прежнему получает письма с угрозами от преследовавшего ее в Румынии капитана Пжеле. Выжить удастся только главной героине и Эдгару, Курт и Георг погибают.

Следует отметить, что в романе «Сердце-зверь» главными действующими лицами во многих эпизодах, в которых Г. Мюллер создает панораму тоталитарной Румынии, оказываются дети. Все мальчики в школе, где Эдгар работает учителем, «мечтают стать полицейскими и офицерами» («wollen Polizisten und Offiziere werden» [13, с. 96]). Дети работников скотобойни, по словам Курта, «уже сообщники. Они чувствуют, когда отцы целуют их перед сном, что те на скотобойне лакали кровь, и тоже хотят крови» («schon Komplizen. Die riechen, wenn sie abends geküßt werden, daß ihre Väter im Schlachthaus Blut saufen und wollen dorthin» [13, с. 101]). Георг, тоже школьный учитель, в одном из своих писем рассказывает, что «дети ни предложения не произносят без слова “должен”. Я должен, ты должен, мы должны...» («die Kinder sagen keinen Satz ohne: Müssen. Ich muß, du mußt, wir müssen...» [13, с. 142]). Писательница стремится показать жестокую реальность и ее губительное влияние на судьбы людей, живущих в условиях диктатуры, предостеречь, что за участь ожидает общество, в котором даже дети если еще и не «сообщники», то уже готовы ими стать.

Роман «Сердце-зверь» отличается своей строго продуманной композицией: все эпизоды взаимосвязаны и взаимообусловлены. Хронология в произведении часто нарушается ретроспективой (воспоминания из детства рассказчицы) и обращением к будущему: информация о дальнейшей участи героев содержится в сценах-предзнаменованиях. Как правило, опережение событий дается в краткой и лаконичной форме и напоминает реплику, как бы брошенную вскользь, «между прочим», при этом не всегда объясняется суть того или иного образа или фразы. Так, уже в начале романа есть косвен-

ное указание на то, какая судьба ждет его персонажей: «Ich kann mir heute noch kein Grab vorstellen. Nur einen Gürtel, ein Fenster, eine Nuß und einen Strick. Jeder Tod ist für mich wie ein Sack» [13, с. 7] («Я не могу сегодня себе представить могилу. Только ремень [смерть Лолы], окно [смерть Георга], “орех” [т. е. рак, смерть Терезы] и веревку [смерть Курта]»). Внезапные намеки на предстоящие события словно предупреждают читателя о скрытой опасности, непредвиденных обстоятельствах в судьбах персонажей.

Что касается образов-символов в романе «Сердце-зверь», большинство из них имеет биполярный характер, т. е. в зависимости от контекста они могут обозначать противоположные вещи. Растущие ногти, волосы, трава и подобное ассоциируются с жизнью, но если их, условно говоря, «остричь», они становятся символами быстротечности жизни человека, его зависимости от внешних обстоятельств, неестественной смерти. В свою очередь, сравнения, используемые Г. Мюллер, лаконичны и подчеркнуто контекстуальны. Так, в одном из эпизодов повествуется о том, как Лола готовит яичницу на утюге [13, с. 23], соответственно, позже в произведении горячую поверхность стола девушка-рассказчица сравнит с утюгом [13, с. 68]. Несколько раз главная героиня приходит на реку с мыслью о самоубийстве в поисках большого камня, который утащит ее на дно, — свою «скорость засыпания» она сравнит со скоростью падения камня в воду [13, с. 75] и др. Все это свидетельствует о прочной связи эпизодов романа «Сердце-зверь», о его четко продуманной архитектонике. Не менее интересен в произведении прием соединения натуралистического с поэтическим: Г. Мюллер вводит в текст лирические отступления — народные песни, румынские шлягеры, запрещенные стихотворения из контрабандных книг.

Язык романа «Сердце-зверь» предельно точен, лаконичен, ассоциативен. Один из главных образов-символов — «сердце-зверь» — в художественной системе Г. Мюллер символизирует силу воли и твердый характер персонажей, их упрямое желание выжить в нечеловеческих условиях [17, с. 57].

Роман Г. Мюллер «Качели дыхания» посвящен судьбе румынских немцев — мужчин и женщин — в возрасте от семнадцати до сорока пяти лет, интернированных после Второй мировой войны в советские трудовые лагеря на восстановительные работы. В произведении люди, слова, предметы, явления становятся взаимозаменяемыми. Эта взаимозаменяемость символизирует утрату человеком своей индивидуальности, отражает препятствия, с которыми он сталкивается на пути к обретению собственной идентичности в сложных жизненных обстоятельствах.

По сути, вся лагерная и послелагерная жизнь Лео Ауберга представляет собой сложный всесторонний обмен. Находясь в лагере, интернированные обмениваются друг с другом вещами, привезенными из дома, хлебом, полученным в лагере (когда порция соллагерника кажется больше собственной). Рассказы о приготовлении домашних блюд, дым и огонь костра заменяют интернированным еду, утоляют их голод. Хроническая тоска по родине Лео Ауберга завуалирована в его рассказах о детстве, в стремлении уловить на территории лагеря домашние (как правило, воображаемые) запахи. Однажды оказавшись в доме русской женщины и получив от нее в подарок

носовой платок, Лео заменяет ей сына Бориса, находящегося в сибирском лагере, позволив проявить заботу о сыне, пусть и чужом. С рождением младшего брата Руди герою самому суждено стать «замененным». Вернувшись из лагеря и прожив одиннадцать лет в браке с Эммой, семейной жизни он предпочитает одиночество и переезд в Грац. Причинами эмиграции Лео Ауберга в Австрию является страх, что близкие люди и государство раскроют его гомосексуализм, и страх голодной смерти, от которого невозможно избавиться даже после возвращения из лагеря.

Из дневника Лео Ауберга становится известно, что в момент расставания с лагерем, после того как румынский полицейский выдал бывшим заключенным пропуска для въезда в Румынию, герой плакал навзрыд [15, с. 282], и слезы эти были вызваны не столько радостью освобождения, сколько прощанием с лагерем, ставшим за долгие годы пребывания в нем близким и родным, и, разумеется, страхом перед новой, неизвестной жизнью, перед (оксюморон писательницы) «ссылкой на свободу» («Verschickung in die Freiheit» [15, с. 282]).

Своими лагерными воспоминаниями Герте Мюллер помог известный немецкий поэт (родом из Румынии) Оскар Пастиор, который также был среди интернированных. Приняв решение писать книгу вместе, они даже предприняли поездку в бывший трудовой лагерь на территории Украины, в который в свое время был депортирован О. Пастиор. Но в 2006 г. известный поэт внезапно умер. У Г. Мюллер остались четыре тетради с заметками и набросками отдельных глав, но, «словно окаменев», она не могла писать. Лишь спустя год Г. Мюллер приступила к работе над романом. Однако, по словам писательницы, ей никогда бы не удалось осуществить задуманного без тех подробностей лагерной повседневности, о которых рассказал поэт [2, с. 300].

Сегодня художественное наследие Г. Мюллер вызывает неиссякаемый интерес не только в западноевропейском, но и в восточнославянском культурном пространстве: ее книги переводятся на разные языки, становятся объектом исследований белорусских, российских и украинских литературоведов. Тем не менее творчество писательницы все еще остается малоизученным.

### Библиографические ссылки

1. Müller H. Die Anwendung der dünnen Straßen // Immer derselbe Schnee und immer derselbe Onkel / H. Müller. München : Hanser Verlag, 2011. S. 110–124.
2. Müller H. In jeder Sprache sitzen andere Augen // Der König verneigt sich und tötet / H. Müller. München [u.a.] : Carl Hanser Verlag, 2003. S. 7–39.
3. Müller H. Mein Vaterland war ein Apfelkern. München : Carl Hanser Verlag, 2014. 239 S.
4. Müller H. Der Mensch ist ein großer Fasan auf der Welt. Frankfurt-am-Main : Fischer Taschenbuch Verlag, 2009. 112 S.
5. Beyer S. Ich habe die Sprache gegessen [Elektronische ressource]. Zugriffsmodus: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-87908042.html> (zugriffsdatum: 08.10.2012).
6. Müller H. Niederungen. Berlin : Rotbuch Verlag, 1988. 142 S.

7. Müller H. Reisende auf einem Bein. Frankfurt am Main : Fischer Taschenbuch Verlag, 2013. 176 S.
8. Müller H. Bei uns in Deutschland. Der König verneigt sich und tötet / H. Müller. München [u.a.] : Carl Hanser Verlag, 2003. S. 176—185.
9. Müller H. Die blassen Herren mit den Mokkatassen : Бледные господа с чашечкой кофе в руках / пер. Б. Шапиро. Латвия : Проект «Поэзия без границ», 2018. 216 S.
10. Müller H. Im Haarknoten wohnt eine Dame : Как даме жить в пучке волос / пер. А. Прокопьева. Латвия : Проект «Поэзия без границ», 2018. 200 S.
11. Müller H. Der Fremde Blick oder das Leben ist ein Furz in der Laterne // Der König verneigt sich und tötet / H. Müller. München [u.a.] : Carl Hanser Verlag, 2003. S. 130—150.
12. Müller H. Cristina und ihre Attrappe oder Was (nicht) in den Akten der Securitate steht // Immer derselbe Schnee und immer derselbe Onkel / H. Müller. München : Hanser Verlag, 2011. S. 42—75.
13. Müller H. Herztier. München : Carl Hanser Verlag, 2007. 256 S.
14. Мюллер Г. Сердце-зверь / пер. с нем. Г. В. Снежинской. СПб. : Амфора, 2010. 255 с.
15. Müller H. Atemschaukel. München : Carl Hanser Verlag, 2009. 304 S.
16. Мюллер Г. Качели дыхания / пер. с нем. М. Белорусца. СПб. : Амфора, 2011. 319 с.
17. Müller H. Der König verneigt sich und tötet // Der König verneigt sich und tötet / H. Müller. München [u.a.] : Carl Hanser Verlag, 2003. S. 40—73.

## АВСТРИЯ

||| О. Ч. Гронская

### ||| «Я МАЦІ МОВЫ МАЁЙ АЙЧЫНЫ»: ||| ЭЛЬФРЫДЭ ЕЛІНЭК І ЯЕ РАМАН «ДЗЕЦІ МЁРТВЫХ»

У 2004 г. Эльфрыдэ Елінэк (Elfriede Jelinek, 1946), аўстрыйская пісьменніца, якую называюць выкрывальніцай сваёй уласнай краіны і творы якой неаднаразова ўздымалі хвалю абурэння на радзіме, атрымала Нобелеўскую прэмію «за музычныя плыні галасоў і контр-галасоў у яе раманах і п'есах, якія з выключнай моўнай стараннасцю дэманструюць абсурднасць грамадскіх клішэ і іх прыгнятальную сілу». Гэта ж спалучэнне — мова і грамадства (або мова і радзіма) — пастаянна гучыць і абыгрываецца ў Нобелеўскай лекцыі пісьменніцы, цытата з якой вынесена ў назву артыкула. Яно ж найлепшым чынам характарызуе ўсю творчасць Эльфрыдэ Елінэк.

Абодва гэтыя пытанні — найважнейшыя для аўстрыйскай літаратуры. Яны шчыльна звязаны паміж сабой і абумоўлены аўстрыйскай гісторыяй. Далучэнне ў 1938 г. Аўстрыі да фашысцкай Германіі, пераважна добраахвотнае, пасляваеннае замоўчванне гэтага факта і абвяшчэнне Аўстрыяй сябе першай ахвярай фашызму — той гістарычны момант, які паўплываў на ўсю аўстрыйскую літаратуру другой паловы XX ст. Стаўленне пісьменнікаў да сваёй мовы і радзімы робіцца галоўным складнікам праблемы аўстрыйскай нацыянальнай ідэнтычнасці.

Нямецкая мова дыскрэдытавала сябе падчас Другой сусветнай вайны і ўладарання нацыянал-сацыялізму. Шмат якія аўстрыйскія аўтары так ці інакш закранаюць тэму мовы наогул і моўнага крызісу ў прыватнасці, звяртаюцца да рознага кшталту моўных эксперыментаў і іншых спосабаў асэнсавання гэтай праблематыкі. Многія пісьменнікі нібыта адмаўляюцца ад звыклай нямецкай мовы, імкнуцца аднавіць яе, спрабуюць вынайсці новую мову, свабодную ад палітычных злоўжыванняў. Часта шляхам для такога абнаўлення становіцца эксперымент, у якім элементы мовы (гукі, літары, словы, словазлучэнні, сінтаксічныя структуры) пазбаўляюцца іх звыклага кантэксту. Аднак гэта не толькі рэдукцыя моўнага матэрыялу да найпрасцейшых элементаў, але і пошук у іх прыхаваных магчымасцей. Пісьменнікі нібыта вядуць пастаянны дыялог з чытачом, прымушаюць яго да больш удумлівага пранікнення ў сутнасць значэння слоў. Увесь моўны эксперымент не што іншае, як пратэст супраць рэстаўрацыйнага і правінцыяльнага культурнага клімату пасляваеннай Аўстрыі.

Іншая форма гэтага пратэсту — так званая негатывізацыя вобраза радзімы, уласцівая аўстрыйскай літаратуры другой паловы ХХ ст. Значная колькасць пісьменнікаў паказвае ў сваіх творах Аўстрыю як месца, дзе ўладараць настроі спустошанасці, адзіноты, страты сэнсу існавання. Пра «аўстрыйскую бяздомнасць» і «беспрытульнасць» пішуць многія літаратуразнаўцы, яе вывучаюць гісторыкі і сацыёлагі. І ўсе адзначаюць радыкальнае разыходжанне паняццяў нацыянальнай прыналежнасці і любові да радзімы, прыходзяць да аднолькавай высновы, сфармуляванай Робертам Менасэ ў кнізе «Краіна без уласцінасцей: Эсэ пра аўстрыйскую самасвядомасць»: «Аўстрыйцы — гэта нацыя, але Аўстрыя — не айчына» [1, с. 112]. Тэндэнцыя негатывізацыі вобраза радзімы і аўстрыйская аўтарэфлексія з гэтай нагоды дасягаюць апагея ў 1970—90-я гг. У гэты час з'яўляецца шэраг тэкстаў, якія атрымалі ў літаратуразнаўстве азначэнне «антыайчынная літаратура» (die negative Heimatliteratur, або Antiheimatliteratur) і пратэставалі супраць распаўсюджаных у Аўстрыі твораў — ідэалізацый радзімы, вёскі і прыроды, якія адлюстроўвалі рэчаіснасць у скажоным выглядзе. Аўтары «антыайчыннай» літаратуры сталі паказваць жыццё аўстрыйскай правінцыі з усімі яго «хлуслівымі ідыліямі, забойчымі стэрэатыпамі, знішчанай “айчынай” і псіхічна знішчанымі праз гэта людзьмі» [1, с. 117]. Акрамя таго, пошук нацыянальнай ідэнтычнасці ўсё часцей звязваецца з пошукам уласнай ідэнтычнасці: чалавек разглядаецца ў шчыльнай сувязі з краінай, у якой жыве ці якая з'яўляецца яго радзімай.

Калі вярнуцца да прыведзенай у пачатку артыкула ацэнкі творчасці Э. Елінэк Нобелеўскім камітэтам, можна заўважыць усе пералічаныя тэндэнцыі. Шматлікія раманы і п'есы нобелеўскай лаўрэаткі ўяўляюць сабой прыклад ці не найбольш радыкальнага іх праяўлення.

Э. Елінэк — адна з самых вядомых постацяў сучаснай аўстрыйскай літаратуры, аднак і адна з самых скандальных. Большасць даследчыкаў яе творчасці абавязкова адзначаюць аўтсайдэрскае становішча пісьменніцы ў роднай Аўстрыі. Таму і навіна пра атрыманне пісьменніцай Нобелеўскай прэміі па літаратуры не выклікала сярод аўстрыйцаў асаблівай радасці, і п'есы яе амаль не ставяцца на сцэне, і практычна ўся творчасць Э. Елінэк

у многіх яе суайчыннікаў выклікае ледзь не нянавісьць. Аднак гэта ўсё цалкам зразумела, таму што Э. Елінэк жорстка і бязлітасна выказваецца ў сваіх творах пра радзіму, не стамляючыся, напрыклад, нагадваць, што менавіта Аўстрыя была радзімай Гітлера і фашызму як ідэалогіі. Письменніца лічыць, што гвалт, які існуе ў сучасным свеце, — працяг фашызму, і ніколі не ідзе на кампрамісы ў гэтых пытаннях. Сябе яна называе разбуральніцай міфаў, і адным з іх якраз і з'яўляецца ідылічная карціна жыцця ў Аўстрыі ў цэлым і ў аўстрыйскай правінцыі ў прыватнасці. Акрамя таго, характэрнымі для Э. Елінэк тэмамі застаюцца водгукі Другой сусветнай вайны, несправядлівасць (сацыяльная і палітычная), прыгнечанне чалавечай індывідуальнасці і іншыя, блізкія ім.

Э. Елінэк нарадзілася ў 1946 г. у аўстрыйскім горадзе Мюрццушлаг. Скончыла Венскую кансерваторыю, вывучала гісторыю мастацтва і тэатра ў Венскім універсітэце. Зрабілася вядомай у 1980-я гг. найперш дзякуючы раманам «Каханкі» («Die Liebhaberinnen», 1975), «Пажада» («Lust», 1989), «Піяністка» («Die Klavierspielerin», 1983). У цэнтры яе твораў, як правіла, жаночыя вобразы, але Елінэк заўсёды рашуча адмаўляецца ад залічэння ў шэрагі пісьменніц-феміністак, падкрэслівае, што яе хвалююць больш шырокія праблемы, пра якія яна разважае на прыкладзе жаночых лёсаў. У пазнейшых тэкстах пісьменніца засяроджваецца на крытыцы Аўстрыі, найперш яе правакансерватыўнай палітыкі і няздольнасці пераадолець нацысцкае мінулае. Гэту тэндэнцыю вельмі яскрава ілюструе раман «Дзеці мёртвых» («Die Kinder der Toten», 1995). Яго часта называюць найбольш радыкальнай версіяй «антыайчыннай» літаратуры. Письменніца ў адным з інтэрв'ю акрэслівае гэты тэкст як «вынік работы з мовай», «найвышэйшую планку, на якую я насмелілася замахнуцца ў літаратуры». Такім чынам, мы зноў вяртаемся да апісанага вышэй спалучэння мовы і радзімы. Як слухна адзначае Л. Сакалова, «мэта Елінэк — выцягнуць мёртвых з іх магільняў, а ахвяр — з забыцця, нягледзячы на супраціўленне пануючага дыскурсу. Але прамое супрацьстаянне — не яе мета. Яна выбірае ўздзеянне праз мову» [2, с. 80]. Паспрабуем хаця б крыху прасачыць, як гэта адбываецца.

Першае, што неабходна акрэсліць і што кідаецца ў вочы чытачу, — гэта правакатыўнасць тэксту. Э. Елінэк адмаўляецца ад замоўчвання мінулага, пачынае гаварыць пра яго, але галоўнай асаблівасцю гэтага становіцца крык — эпатаж, выклік, імкненне шакіраваць. Сапраўды, з аднаго боку, немагчыма гаварыць на гэтыя тэмы спакойна, а з другога (і нават у большай ступені) — толькі так можна «перакрычаць бессэнсоўныя шумы актуальных дыскурсаў» [2, с. 81]. Крык і правакатыўнасць прысутнічаюць на самых розных узроўнях тэксту.

Адзін з цэнтральных матываў рамана «Дзеці мёртвых» — пастаянная прысутнасць Другой сусветнай вайны ў жыцці новых пакаленняў аўстрыйцаў. Пры гэтым «жахлівае мінулае прарастае ў цяперашняе, цалкам запаўняе сабой штодзённае існаванне. У выніку мяжа паміж імі сціраецца» [3]. Калі паспрабаваць звярнуцца да сюжэта рамана (што зрабіць складана або нават практычна немагчыма — настолькі тут няма герояў і падзей), то і ў ім на пер-



шы план выйдзе менавіта гэта сцёртая мяжа паміж светам жывых і светам мёртвых, цяперашнім і мінулым.

Дзеянне адбываецца ў пансіянаце «Альпійская ружа», у аўстрыйскай правінцыі. У гэтым пансіянаце ёсць і жывыя людзі, і нейкія дастаткова незразумелыя спачатку персанажы, якіх літаратуразнаўцы і крытыкі называюць то «ўваскрэслымі мерцвякамі», то «прывідамі», то «нямёртвымі». Маюцца на ўвазе дзіўным чынам уваскрэслыя ўдзельнікі і сведкі, ахвяры і каты Другой сусветнай вайны, а таксама іх нашчадкі — сучасныя людзі, што трагічна загінулі падчас прыроднай катастрофы. На сімвалічным узроўні, як адзначае А. Варатнікова, гэтыя вобразы «рэпрэзентуюць цяжкое і забытае веданне пра халакост» [3], тое самае ўласцівае нямецкамоўнай пасляваеннай літаратуры «непераадоленае мінулае». Героі-нямёртвыя вымушаны існаваць у нейкім памежным стане, у стане па-за часам. Але на вонкавым узроўні яны працягваюць паводзіць сябе як тыповыя жыхары пансіяната, цалкам паглыбленыя ў паўсядзённасць. У гэтым сэнсе розніца паміж мёртвымі і жывымі ў рамане абсалютна сцёрта: мёртвыя паводзяць сябе як жывыя, у той час як жывыя падобныя да мёртвых. І першае ўражанне часта можа аказацца памылковым.

«Яшчэ адзін хуткі погляд, кінуты, як востры каменьчык, туды, на шэ-злонг, дзе студэнтка Гудрун Біхлер... сядзіць і рыхтуецца да іспытаў. ...Прыемная маладая жанчына, якая схілілася над сваімі канспектамі. Яна робіць гэта вось ужо больш за пяць гадоў, з таго часу як улеглася ў ванну і разрэзала сабе вены ва ўпэўненасці, што ёй ніколі не вытрымаць іспыты» (тут і далей пераклад наш. — В. Г.) [4, с. 126].

Пры гэтым усе персанажы ў Э. Елінэк умоўныя і пазбаўленыя індывідуальнасці, максімальна абязлічаныя і духоўна спустошаныя, нам не паказваецца іх унутраны свет, у іх ёсць толькі імёны і ўрыўкі біяграфій. Акцэнт робіцца на цялесным, фізічным. Пісьменніца апісвае паглыннанне ежы і іншыя фізіялагічныя працэсы, клопаты аб фізічным здароўі ці знешнім выглядзе. Персанажы падобны да механічных монстраў, і гэта падабенства не дазваляе чытачу лёгка размяжоўваць жывых і мёртвых. Але падобнае абязлічванне не самамэта аўтара. Як было згадана вышэй, пытанні асобаснай ідэнтычнасці ў большасці твораў сучаснай аўстрыйскай літаратуры шчыльна звязаны з ідэнтычнасцю нацыянальнай. І ў гэтым выпадку перад намі ўмоўныя і схематычныя персанажы ва ўмоўнай і схематычнай прасторы, дзе суседнічаюць абмежаванасць вонкавага свету і вузкасць свядомасці.

Прастора ў рамане Э. Елінэк насамрэч вельмі ўмоўная. Дзеянне адбываецца ў Штыры, гэта робіцца відавочным з першых старонак і пастаянна падкрэсліваецца: аўтарам згадваюцца штырыйскія яблыкі, штырыйскія нацыянальныя касцюмы, горы Штыры і г. д. Што да размяшчэння пансіяната, то мы даведваемся хіба толькі пра «адно штырыйскае адпускное мястэчка», без канкрэтнага адраса ці хаця б намёка на яго. Толькі час ад часу ў тэксце з'яўляюцца разрозненыя дэталі, якія даюць магчымасць чытачам зрабіць свае здагадкі пра тое, дзе ж знаходзіцца «Альпійская ружа». Паведамленне аб тым, што герой «вынырвае на паверхню возера Эрлаўф» і трошкі ніжэй

згадванне мястэчка Марыі, «якое, улегшыся паміж краёў гор і акрайчыкаў пагоркаў, прыгожа вылітае ў форму выемкі для паядання вачыма», дазваляюць канкрэтызаваць месца як наваколле паломніцкага горада Марыяцэль. Але трэба заўважыць, што для разумення рамана гэта не мае значэння. Перад намі схематызавана спрошчаны вобраз правінцыі, далёкі ад звыклага адлюстравання аўстрыйскага пейзажу. Э. Елінэк адмаўляецца ад апісання прыгажосці прыроды, яе рамантызацыі. Альпійская (і, шырэй, аўстрыйская) прырода ў рамане паказваецца дзікай, неўтаймаванай, жорсткай. Яе (побач з Аўстрыяй) часам нават разглядаюць у якасці адной з дзеючых асоб у рамане. Як адзначае В. Грушко ў рэцэнзіі на раман «Дзеці мёртвых», гэта «іншыя героі, якіх немагчыма абыйсці ўвагай. ...Прырода паядае сваіх дзяцей. Дзяржава таксама. Дзеці становяцца мерцвякамі, яны прагнуць вызвалення» [5].

«Як сабака, што зусім раздурэўся, прырода скача вакол сваіх гасцей... капрызліва накладвае лапы на аднаго або на іншага, зноў адпускае яго, не заўважаючы, што таварыш па гульнях цалкам раздушаны і разарваны. Яна абнюхвае яго парэшткі, скавыча на ўвесь белы свет, пакуль не сцямнее, і тады заводзіць ужо зусім іншую песню» [4, с. 218].

У выніку раман Э. Елінэк напоўнены вобразамі дзікай, мёртвай і забойчай прыроды, злавеснай, мёртвай і забойчай краіны. Перад намі не бязмежная прастора альпійскіх пейзажаў, а замкнёнасць, абмежаванасць прасторай татальнай несвабоды. Пры гэтым умоўнасць, схематычнасць і абмежаванасць мастацкай прасторы рамана не азначае яго прастаты. Прозе Елінэк уласцівы сюррэалістычнае расслаенне вобразаў, мноства сэнсавых адценняў у адной і той жа фразе, метафарычнасць і афарыстычнасць. Ад гэтага ўвесь тэкст напаўняецца велізарнай колькасцю розных магчымых прачытанняў. Адпаведна, знешне вельмі проста арганізаваная мастацкая прастора з'яўляецца семантычна насычанай.

Возьмем для разгляду вобраз Аўстрыі (краіны, радзімы, дзяржавы). У яго ўзгадваннях пастаянна адчуваецца прысутнасць гістарычнага мінулага. У некаторых выпадках гэта адбываецца практычна напярэці: «З таго часу як гэтыя краіны (Германія і Аўстрыя. — В. Г.) зачынілі свае фабрыкі мёртвых, яны пераклучыліся на пачуцці, гэтыя медыйныя лекі, якія нам кожны вечар закапваюць у вочы» [4, с. 50].

Часцей жа чытачу даводзіцца лічыцца з той самай тыпова елінэкаўскай рызомай сэнсаў, калі неабходна ўлічваць і непасрэднае прамое прачытанне фрагменту, і ўсе магчымыя прыхаваныя алюзіі да гістарычных падзей і культурных з'яў. Гэта яшчэ адна важная асаблівасць паэтыкі рамана, яго мовы. Глыбокая і забытая моўная гульня, па прызнанні самой пісьменніцы, дапамагае вызваленню нямецкай мовы ад фашысцкіх і сучасных злоўжыванняў, дапамагае вынайсці новую свабодную мову, якую шукаюць усе аўстрыйскія пісьменнікі другой паловы XX ст., і на гэтай новай мове гаварыць пра замоўчанае. «Гаворка не пра тое, каб увесці ў літаратуру палітычны падтэкст з яго пафасам, — піша Эльфрыдэ Елінэк. — Узяць, напрыклад, пафас антыфашызму, і, звярнуўшыся да баек і дурных жартаў, прымусяць яго выматацца і разарвацца ў славеснай гульні (такі ў мяне метады), каб потым перастварыць яго на больш трывалай аснове» (цыт. па: [2, с. 81]).

Разгледзім, як ствараецца і працуе гэта рызюма тэксту, на прыкладзе чатырох паказальных фрагментаў.

«Гасподзь утрымай зямлю баварцаў, італьянцаў і аўстрыйцаў, — можа адтуль да нас зноў прыйдзе адзін судзіць нас — альбо выратаваць, хаця б для турызму. Мы сядзем злева ад яго, таму што справа ўжо не хопіць месцаў. А толькі там і можна зрабіць кар’еру» [4, с. 323].

Прыведзеная цытата адназначна адсылае да «Гайнай вячэры» Леанарда да Вінчы. Э. Елінэк, з аднаго боку, выказвае надзею на з’яўленне збаўцы для аўстрыйскай нацыі, але ў той самы час прапаноўвае аўстрыйцам заняць месца Фамы няверуючага, таму што справа, на месцы Іуды і Пятра, сесці будзе ўжо немагчыма. Для Аўстрыі немагчыма заняць месца здрадніка, якое можа быць ёй прапанавана, і застаецца толькі чакаць збаўцы, не верачы ў яго.

«Хайль! Святое мае патрэбу ў пасярэдніцтве праз Ісуса, да якога мы спяваем, калі прачынаемся, бо ён замяшчае сабой усю Аўстрыю, а Аўстрыя вымяшчае гэта на іншых, што не з’яўляюцца яго зародкамі» [4, с. 593].

У прыведзенай цытаце можна ўбачыць яўную і выразную адсылку да так званай «карпаратыўнай дзяржавы» канцлера Энгельберта Дольфуса — рэжыму, усталяванага ў 1933—1934 гг., які праіснаваў да аншлюсу 1938 г. У дачыненні да гэтага рэжыму часта ўжываецца тэрмін «аўстрафашызм», і на самай справе рэжым шмат у чым выкарыстоўваў практыку дзяржаўнага ладу Італіі пры Мусаліні. У адрозненне ад фашысцкіх рэжымаў, якіяносяць рэвалюцыйны характар і адмаўляюцца ад існуючай сістэмы, карпаратыўная дзяржава мела кансерватыўную прыроду, абапёралася на рэлігію і імкнулася вярнуць чалавека да хрысціянскіх каранёў [6].

«Мы заўсёды ёсць першаснымі істотамі, бо мы таксама мусім быць формай для ўсіх астатніх. Усе як мы! Мы заўсёды прыходзім зноў і заўжды як новыя. Усё толькі мы! Няхай гэта нагадае пра ісціну: гэты лямантуючы свет будзе ўзважааны на найноўшых дзіцячых вагах, але мы — немцы! аўстрыякі! тырольскія людзі! — толькі мы, мы спяваем так, што ў нас лопаюцца струны. Твары марудліва ўздываюцца ў начы, з якой мы ўсмоктваем чорнае малако аднаго паэта і потым выплёўваем у нашыя шклянкі, бо і аднаго глытка адтуль ужо зашмат, — малако, якога баіцца, здаецца, нават нашае кучаравае дзіця, Ісціна, нягледзячы на тое, што гэтае малако — наш найчысцейшы натуральны прадукт, які мы хочам паднесці Еўропе, уклечыўшы перад ёю» [7, с. 267].

У трэцяй цытаце, па-першае, ізноў чытаецца адсылка да ідэй нацыяналізму і ўладарання аўстрыйскай расы. Прамым тэкстам гэта дэманструе першая частка ўрыўка. У другой яго частцы гучыць і намёк на тэму непераадоленага мінулага праз алюзію да верша «Фуга смерці» Паўля Цэлана (Paul Celan. «Todesfuge») — тэксту, які паэтычна расказвае пра вынішчэнне яўрэяў нацыстамі (у прыватнасці, менавіта адтуль Э. Елінэк запазычвае вобраз чорнага малака).

«Як ужо гаварылася, у Вене ёсць плошча, куды яны вярнуліся як дамоў, так доўга гэта цягнулася, з таго часу як гады таму іх паперлі з дому. Цяпер яны стаяць тут з выглядам стомленых людзей, кладуць камяні на сваю ўласную магілу... а іх мяса зрабілася хмарай і плакала там, на сваёй магіле, але перад гэтым яно, каб сагрэцца, крыху весела паскакала ў агні» [7, с. 271].

Прыведзены ўрываек адметны тым, што адсылае да аднаго з важных вобразаў-сімвалаў аўстрыйскай літаратуры — венскай Плошчы герояў. Гэта рэальнае месца ў аўстрыйскай сталіцы, дзе традыцыйна праходзілі ваенныя парады. Найбольш вядомая падзея, якая тут адбылася, — абвяшчэнне Адольфам Гітлерам 15 мая 1938 г. далучэння Аўстрыі да Трэцяга Рэйху. І пасля таго як Аўстрыя па заканчэнні вайны стала хаваць і замоўчваць факт радаснага вітання гэтага ўз’яднання, усё адно менавіта прамова Гітлера і аншлюс засталіся ў святломасці аўстрыйцаў у шчыльнай сувязі з Плошчай герояў, у выніку чаго месца і ператварылася ў вобраз-сімвал. Адным з найвядомейшых аўтараў, што яго выкарыстоўвалі, быў Томас Бернхард (маецца на ўвазе яго скандальная п’еса «Плошча герояў» («Heldenplatz», 1988)). У прыведзеным урыўку Э. Елінэк следам за Бернхардам гаворыць пра вяртанне ў Вену выгнанных калісьці адсюль яўрэяў і ў прыхаванай форме, праз метафарычнае апісанне іх вынішчэння ў часы вайны, — пра наяўнасць фашызму і ў сучаснай Аўстрыі.

Апрача таго, у трох з прыведзеных фрагментаў важны яшчэ адзін момант. Агульная адказнасць за злачынствы, здзейсненыя ў мінулым (у прыватнасці, падчас Другой сусветнай вайны) і агульная пазіцыя аўстрыйцаў (у тым ліку аўстрыйскіх пісьменнікаў) у дачыненні да сваёй радзімы падкрэсліваюцца выкарыстаннем займенніка «мы». Такі прыём прымяняецца Э. Елінэк на працягу ўсяго рамана, гэта далёка не адзінакавы выпадак.

Нарэшце, трэцяя важная асаблівасць мовы твора «Дзеці мёртвых» — тое, што ў Ю. Крысцевай названа «аб’екцыяй» (ад лацінскага «вывяргаць з сябе», «выкідваць»). «Усё, што мае дачыненне да адтулін цела, размывання межаў паміж унутраным і вонкавым, паглынання і паглынутаці, межаў паміж быццём і нябытам (напрыклад, гніенне), патэнцыйна падпадае пад гэту катэгорыю» (цыт. па: [2, с. 83]).

«З верхніх вокнаў з хісткімі гмысамі вейкаў, абы з воч, дык і з памяці проч, глядзіць гэтая мёртвая жанчына, цалкам залітая фармальдэгідам, фармалінам, тут яна, унутры; вечна глядзіць на нас са сваёй рашчыны, не, не з айчыны, як вітрына, у якой ніколі не мяняюць дэкарацыі, бо мы на яе вельмі рэдка пазіраем» [7, с. 269—270].

«Дзеці мёртвых» Э. Елінэк — гэта тэкст, наскрозь прасякнуты «аб’ектным». Мова рамана надзвычай, памежна цялесная. З аднаго боку, гэта той самы крык і эптаж, пра які ішла гаворка вышэй, з другога — метафары гніення і распаду ў тэкстах Елінэк, як следам за С. Бёміш сцвярджае Л. Сакалова, сімвалізуюць немагчымасць пабудаваць у рэальнасці сваю ідэнтычнасць і ў выніку бясконцы кругаварот гвалту і забойстваў [2, с. 83—84].

У цэлым жа раман Э. Елінэк выдатна адлюстроўвае адну з высноў, зробленых Р. Менасэ ў дачыненні да ўсёй аўстрыйскай літаратуры: «любая дэструкцыя стэрэатыпу і ідыліі прыводзіць да поўнай дэструкцыі якіх-кольвек пазітыўных пачуццяў да айчыны: калі дэкарацыі айчыны ламаюцца, бо ў іх мы ўжо не адчуваем сябе дома, то не застаецца ўжо ніводнага месца, дзе б мы маглі пачувацца як у сябе» [1, с. 117].

Прыведзеная цытата зноў вяртае нас да згаданай у пачатку артыкула ідэі аўстрыйскай беспрытульнасці. Але калі ў іншых пісьменнікаў героі або блукаюць паміж краінамі і гарадамі, пераязджаюць з месца на месца ў по-

шуках таго самага дома, або, не знаходзячы прытулку і апоры ва ўласнай краіне, спрабуюць адшукаць іх у нечым іншым, то ў Э. Елінэк свой, на самай справе радыкальны варыянт беспрытульнасці. І героям у рамане таксама няма месца. Яны вымушаны існаваць у памежнай прасторы паміж жыццём і смерцю, паколькі абодва гэтыя станы не маюць сэнсу ў свеце, пазбаўленым часу. «Аўстрыйская нацыянальная самасвядомасць узбудаваная на гары трупаў», — сказала пісьменніца у адным з інтэрв'ю. Менавіта гэту ідэю найперш і ілюструе раман «Дзеці мёртвых».

Эльфрыдэ Елінэк, не жадаючы больш маўчаць пра гэта і замоўчваць мінулае, пераадольвае аўстрыйскую немату сваёй «мовай мёртвых», пераадольвае маўчанне ахвяр у свеце гвалту. І яе мова, мова яе раманаў — гэта крык і выбух, моцная плынь, якая захоплівае ўсе ўзроўні тэксту і выносіць на паверхню схаванае. «Гэта плынь нярэдка сама вызначае напрамак руху, пісьменніца толькі дазваляе ёй праяўляцца праз сябе, выконваючы ў дачыненні да яе “матчыны” функцыі: ідзе за ёй, як за дзіцем, угаворваючы, папярэджваючы і накіроўваючы — прыцягваючы ўвагу да тых або іншых аспектаў рэчаіснасці» [2, с. 117]. У Нобелеўскай лекцыі Э. Елінэк называе сябе «маці мовы сваёй айчыны»\* і гаворыць, што менавіта на яе мова ўсклала абавязак пільнаваць і даглядаць мерцвякоў. «Але мерцвякі не зрабляцца ад гэтага жывымі. І ніхто не вінаваты. І я таксама не вінаватая — са сваім ускудлачаным нутром, са сваімі гэтакімі самымі ўскудлачанымі валасамі, я не вінаватая ў тым, што мёртвыя застаюцца мёртвымі», — гаворыць пісьменніца [8]. Хаця менавіта дзякуючы ёй мёртвыя загаварылі, прымусіўшы і аўстрыйцаў перарваць дзесяцігоддзі вымушанай нематы і паспрабаваць прызнаць існаванне не зусім прыемнага (нават зусім непрыемнага) свайго мінулага. На думку пісьменніцы, толькі гэта можа перарваць бесперапынную плынь гвалту, супраць якой яна і змагаецца сваімі тэкстамі.

### Бібліяграфічныя спасылкі

1. *Мэнасэ Р.* Краіна без уласцівасцяў // ARCHE. 2011. № 9 (108). С. 67—131.
2. *Соколова Е. В.* Взаимосвязь «пола» и «языка» в творчестве Ингеборг Бахман и Эльфриды Елинек: Аналитический обзор. М., 2012.
3. *Воротникова А. Э.* Эстетика дегуманизации в романе Э. Елинек «Дети мертвых» [Электронный ресурс] // Научно-исследовательская деятельность Тамбовского государственного университета. URL: <http://tsutmb.ru/nu/nauka/index.php/razdel/meropr/-2011.html?sobi2Task=sobi2Details&catid=20&sobi2Id=140> (дата обращения: 24.08.2019).
4. *Jelinek E.* Die Kinder der Toten. Reinbek bei Hamburg : Rowohlt Verlag, 1995.
5. *Грушко В.* Эльфриде Елинек. Дети мертвых [Электронный ресурс] // Прочтение. URL: <http://prochtenie.ru/index.php/docs/24> (дата обращения: 24.08.2019).
6. *Головашина О. В.* Становление самобытной австрийской нации в корпоративном государстве (1933—1938) // Ineternum. Общественная прогностика о будущем и настоящем. Тамбов, 2010. Вып. 2. С. 27—45.

---

\* Так гэта цытата гучыць у перакладзе А. Бахарэвіча. У арыгінале: Ich bin der Vater meiner Muttersprache («Я бацька маёй матчынай мовы»).

7. Елінэк Э. Дзеці мёртвых (урывак з рамана) // АРСНЕ. 2011. № 9 (108). С. 265—275.
8. Елінэк Э. Наўзбоч. Нобелеўская лекцыя [Электронны рэсурс] // ПрайдзіСвет: Часопіс перакладной літаратуры. № 21. URL: <http://prajdzisvet.org/texts/prose/nauzboch.html> (дата звароту: 24.08.2019).

Е. А. Леонова

**«ЭТО МОЙ МИР И МОЙ ВЕК...»:  
СИСТЕМА КОНЦЕПТОВ В РОМАНЕ ПЕТЕРА ХАНДКЕ  
«ДОЛГОЕ ВОЗВРАЩЕНИЕ ДОМОЙ»**

Одним из лауреатов Нобелевской премии по литературе за 2018—2019 гг. стал известный австрийский писатель Петер Хандке (Peter Handke, р. 1942).

П. Хандке родился 6 декабря 1942 г. в Гриффене, на юге федеральной земли Каринтия (Австрия); в 1944—1948 гг. семья жила в Берлине. Учился Петер в Народной школе в Гриффене, в 1954—1959 гг. воспитывался в интернате католического колледжа, в 1961—1965 гг. изучал юриспруденцию в университете г. Грац. Тогда же, активно участвуя в работе авангардистского объединения «Форум Штадтпарк», он начал писать. Сборник созданных в студенческие годы рассказов П. Хандке издал в 1967 г. под общим названием «Приветственное слово наблюдательному совету» («Begrüssung des Aufsichtsrats»). Несколько раньше, с выходом в свет романа «Шершни» («Die Hornissen», 1966), П. Хандке избрал карьеру профессионального писателя. С этого времени он подолгу жил за пределами Австрии — в Дюссельдорфе, Кёльне, Западном Берлине, Париже; в начале 1990-х гг. поселился в небольшом французском городе Шавиль.

Дарование П. Хандке чрезвычайно разнообразно. Он известен как поэт, автор стихотворных книг «Внутренний мир внешнего мира внутренне-го мира» («Die Innenwelt der Aussenwelt der Innenwelt», 1969), «Когда желания еще помогают» («Als das Wünschen noch geholfen hat», 1974), «Стихи со скрытой угрозой» («Das Drohgedicht», 1980) и др. П. Хандке переводит со словенского, французского и других языков (в 2003 г. за переводческую деятельность удостоен премии им. Кристофа Мартина Виланда). Он пишет литературно-критические и публицистические статьи, эссе, репортажи, путевые заметки, создает теле- и киносценарии, по нескольким из них снял фильмы («Отсутствие», «Женщина-левша»). Большую известность принесли Хандке картины, поставленные по его сценариям режиссером Вимом Вендерсом: «Страх вратаря перед одиннадцатиметровым» (1971), «Ложное движение» (1975), «Небо над Берлином» (1987). Но прежде всего он — драматург и прозаик.

Творческий путь П. Хандке отмечен непрерывным эстетическим поиском, очевидной эволюцией от категорического отрицания действительности к ее философскому приятию, от «шоковой» поэтики — к культурной традиции. Вместе с тем художественная система писателя удивительно целостна. Каковы бы ни были сюжеты его произведений и степень их экспе-

риментальности, смоделированности, они в любом случае призваны помочь людям преодолевать отчуждение, находить общий язык, говоря словами самого автора, «сенсильнее существовать», «лучше ладить» друг с другом. Как классика европейской литературы П. Хандке стали воспринимать еще в 1970—1980-е гг. Сегодня этот статус писателя безусловен.

Одно из наиболее значительных произведений П. Хандке — роман «Медленное возвращение домой» («Langsame Heimkehr», 1979), посвященный теме поиска человеком родины, дома и в этом смысле весьма показательный для австрийской литературы XX в. Роман положил начало своеобразной тетралогии, куда, помимо него, вошли искусствоведческое эссе «Учение горы Сен-Виктуар» («Die Lehre der Sainte-Victoire», 1980) (своего рода художественный манифест автора), а также основанная на автобиографическом материале (если точнее — на десятилетнем опыте воспитания писателем дочери Амины) новелла «Детская история» («Die Kindergeschichte», 1981) и драматическая поэма «По деревням» («Über die Dörfer», 1981).

Образы дома и дороги (пути), а также сопровождающие их мотивы обретения, поиска и возвращения в романе (как, впрочем, и во многих других произведениях зрелого П. Хандке) настолько многозначны и многомерны, что их необходимо рассматривать в концептуальном русле.

Согласно мнению Д. С. Лихачева, настоящему художнику слова свойственно «чувство языка как концентрации духовного богатства культуры» [3, с. 7]. Наиболее отчетливо эта сконцентрированная духовность заявляет о себе в произведении искусства на языке концептов, многомерных и многозначных категорий, реализуемых в двух основных плоскостных срезах — вертикальном (диахронном) и горизонтальном (синхронном). Иначе говоря, концепт несет в себе первичные (реальные) и вторичные (базовые, архетипические) признаки образа, в совокупности составляющие так называемый диахронный срез.

В каждом художественном произведении образы, участвующие в создании концептуальной картины мира, приобретают еще и признаки конкретно-исторические, конкретно-национальные и, наконец, конкретно-личностные, субъективные, представляющие синхронный срез. Таким образом, концепт — это сложный комплекс смыслов, определенным образом структурированная система универсальных и индивидуальных значений, позволяющая адекватно постичь логику авторского замысла, увидеть мир глазами писателя и как неповторимо уникальной личности, и как представителя своей страны и нации, и как человека универсального, носителя прапамяти, праистории, пракультуры. Говоря словами Д. С. Лихачева, «концепт не непосредственно возникает из значения слова, а является результатом столкновения словарного значения слова с собственным и народным опытом человека» [3, с. 7]. В некотором роде концепт — это позиция художника по отношению к устоявшемуся смыслу словесного образа, привнесение в последний новых сущностей, возникших здесь и сейчас.

О том, что прочно укорененные в мировой литературной традиции образы дома и пути, мотивы поиска, возвращения, обретения в романе П. Хандке

несут основную смысловую нагрузку, свидетельствует уже само название книги. По сути, оно является своеобразной «свернутой» концептосферой произведения, ориентирует читателя на его главную нравственно-этическую проблему, формирует сознательную установку на «возвращение домой» как осуществление самоидентификации героя, как обретение им не только своего места, но и себя истинного.

О доме говорят как о колыбели жизни, оплоте душевного равновесия, гарантии самодостаточности, пространстве для самотворения. Дом — то-пос начала, но и то-пос конца, завершения земного пути человека. В любой культуре он включает в себя значения здания, строения, а также жилища, домашнего очага, места единения близких и родных. Дом соотносится с миром так, как микрокосмос соотносится с макрокосмосом. «Мой дом — мой мир», — могло бы (или, во всяком случае, желало бы) заявить большинство людей, закономерно усматривая в своем доме оплот душевного равновесия, гарантию самодостаточности, пространство для самотворения.

Все это совершенно справедливо и по отношению к австрийцам, с одной, весьма существенной, оговоркой: в австрийском контексте (крушение Австро-Венгерской империи, породившей «первую европейскую модель человеческой неприкаянности» [2, с. 8], а также распространение фашизма, аншлюс, послевоенная проблематичность австрийской самостоятельности) концепт «дом» почти неизбежно приобретает смысл не столько феномена состоявшегося, сколько искомого. «В той стране, откуда я родом, — скажет П. Хандке устами своего героя Валентина Зоргера, — невозможно было и помыслить себе, что ты принадлежишь к этой стране и к этим людям. Не было даже и самого представления “страна и люди”» [5, с. 63].

Концепт «дом» в произведении — ключевой, объединяющий все другие концепты, подчиняющий себе ход повествования. Его осмысление П. Хандке достаточно созвучно «новоевропейской метафизике современности» М. Хайдеггера, который в бездомности, бесприютности усматривал судьбу человека XX столетия, а в обретении дома, родины — знак принадлежности каждого к человеческому сообществу, причастности к свершениям в мире, знак преодоления «заброшенности». «Чтобы человек мог... снова оказаться вблизи бытия, он должен сперва научиться существовать на безымянном просторе» [4, с. 195].

Нечто подобное происходит с персонажем П. Хандке — Валентином Зоргером. Впрочем, состояние бездомности героя легко объяснить вполне рациональным образом — его, по сути, скитальческой профессией геобио-философа, отнюдь не предполагающей ни «врастания», ни стабильности, ни комфорта. Но при ближайшем знакомстве с романом выясняется, что одиночество, бездомность героя, скорее всего, имеют и личные, и социальные, и экзистенциальные истоки.

Из Европы судьба забросила Зоргера «на другой конец земли» — на Крайний Север, где поздней осенью на закате дня и происходит наше с ним знакомство. Так ситуация отчужденности, изолированности закрепляется еще и символически, посредством хронотопа и гаммы переживаемых природой



и передающихся человеку ощущений холода и увядания. Впрочем, дом имеется у Зоргера и здесь, но это всего лишь временное пристанище, которое он делит с коллегой. Характерно, что в сознании героя образ этого дома неизменно сопровождается уточнением — «дом с высокой крышей». Постоянный, свой во всех отношениях дом, пока только воображаемый и в этой своей ипостаси побуждающий Зоргера к поиску, вызывающий «жажду бытия и ответственности», «потребность в исцелении», вряд ли нуждался бы в напоминании о чисто внешних приметах.

Бездомье — это бесформенность; обретение своего дома, своего места, укорененность, напротив, предполагают оформленность. В философско-эстетической стихии романа проблема «поиска форм» занимает чрезвычайно важное место и решается не только в мировоззренческом, но и в событийно-фабульном плане произведения: профессиональная деятельность Зоргера протекает «в поле», «на местности» и подразумевает поиск ландшафтных, природных форм. При этом отношение героя к ландшафту отмечено арифметически точным расчетом, фиксацией таких слагаемых, как расстояние, угол наклона, материал, центр, углубления, «верхняя граница верхнего поля зрения», «параметры света и ветра, показатели широты и долготы, положение небесных тел» и т. д. Опять-таки, с учетом рода занятий Зоргера, подобная детализация ландшафтных форм, обостренное внимание к мельчайшим фактическим подробностям совершенно естественны. С другой стороны, и это принципиально важно, сам герой сознает, что вся эта математика обусловлена его внутренней потребностью в чувстве данного места, своего действительного в нем пребывания и вовсе не случайно появилась «с тех пор как он стал жить почти что всегда один» [5, с. 15]. Собственно, это возможность лишней раз удостовериться, что на сей раз почва не уплывет у него из-под ног. Очевидно, ландшафт, природа до поры до времени замещают Зоргеру дом в отсутствие последнего в буквальном понимании, и замещают не только в северной глухомани, где одни ландшафтные формы и могут остановить на себе человеческий взор, но, что важно, и потом, в городе, — месте, хорошо знакомом герою по нескольким годам прежней жизни, но все-таки не «своим», не являющимся конечной точкой его пути, целью его «медленного возвращения». Повествователь не преминет поддержать и утвердить читателя в этой догадке, заметив, что «Зоргеру была нужна природа, но не только как чистое, природное пространство... так появлялись ориентация и жизненно необходимое пространство для дыхания (и тем самым уверенность в себе), одно вытекало из другого» [5, с. 15–16].

Понятия «пространство», «форма», «место» — из ряда наиболее часто используемых в романе; в природное пространство и его формы герой «вживается», их «призывает на помощь», «цитирует», в них видит предвестников будущих событий. Всякие новые пространства, будь то обозримо-монотонные или необычайно живописные, вызывают у него ощущение уже знакомых, обыкновенных и в то же время чужих, заставляют «терять равновесие», испытывать чувство не только уже переживаемой, но и гря-

дущей пустоты во всей ее угрожающей полноте и неодолимости. Вновь и вновь повествователь применительно к Зоргеру соотносит природу с домом, манящим гармонией и обещающим надежность: «...уже много лет бесприютный и не имеющий, стало быть, возможности... укрыться в своих собственных четырех стенах, он воспринимал каждое место здесь и сейчас как свой единственный шанс» [5, с. 17], как возможность собрать воедино, «укрыть» и прежние, прошлые пространства, и настоящие, «только что завоеванные». В результате поиска некоего «личного пространства», личной обители складывается глубоко философское восприятие мира, убежденность в том, «что эта земная планета бесконечно цивилизованная и какая-то удивительно родная» [5, с. 14].

Отношения с природой у Зоргера совершенно особые, в своем роде интимные. Однообразная, на первый взгляд, поверхность земли предстает перед ним в событийной динамике, во всей неисчерпаемости проявлений, тревожащих, будоражащих сознание и душу, взывающих об имени, «напоминающих человеческий мир (или предвосхищающих его)». К месту, где Зоргер работал последние месяцы, он испытывает благодарность и восторг, какие можно испытывать именно к дому. Ландшафт в представлении героя «обживает», наполняется «предметами», подобно тому как это происходит со «своим» домом и со «своим» городом — «с колоннами, воротами, лестницами, церковными кафедрами и башнями, со всевозможными чашками, тарелками, мисками, поварешками, жертвенными котлами» [5, с. 78].

Таким образом, герой совершает побег из мира людей к природе, которая его в этот мир возвращает, с этим миром солидаризирует. Характерно, что названиям мест, которые сложились в период золотой лихорадки и напоминали о чужих поражениях и разочарованиях либо ассоциировались с корыстью (Озеро Фиаско, Полудолларовый ручей и т. п.), он предпочитает романтические, исконно индейские наименования, — «совершенные образцы для подражания» (Большие сумасшедшие горы или Большой неизвестный ручей). Любовь к лесу, реке, земле помогает Зоргеру почувствовать себя «среди нации», понять «свою собственную историю», поверить в ее незавершенность, в возможность ее продолжения, рождает в нем надежду и радостное желание поделиться этим неожиданно обнаружившимся богатством, которое еще только предчувствуется, но уже переживается и путь к которому *уже* начат и *еще только* начат.

Из всех природных стихий наибольшее внимание героя приковывает к себе водная стихия. Концепт «вода» весьма важен в романе. Стихия воды задает тон повествованию, создает атмосферу движения, динамики, перемещения. В «область безраздельного господства воды» читатель вступает с первых же страниц романа. Вода царит, заполняет пространство «до самого горизонта», льется и извивается, струится и бьется, то тихо журчит, то образует бешеные водовороты. Ее Зоргер «познает», эту «большую воду, ее течение, ее кружение, ее стремительный бег», законы, в соответствии с которыми ее разрушительная работа оборачивается «доброй внутренней силой». Водное течение Зоргер не только легко представляет, но и способен — как часть своего места в мире — «прочувствовать»; он его многообразно

нюансирует, замечает в нем малейшие процессы, завораживающие и «бурлескные», волнующие и развлекающие. В часы расставания поверхность реки открывает ему свой поистине человеческий, живой и одухотворенный облик, свое непрерывно меняющееся «незабываемое удивительное лицо».

Будучи одной из основообразующих стихий космогенеза, вода символизирует катарсис, обновление и очищение, неудержимость изменений, ассоциируется с глубинными причинно-следственными связями. Как стремительно, хотя и не всегда заметно для постороннего взгляда, «несла свои воды... двигалась вперед» река, так стремительно работало сознание героя, происходило его душевно-духовное развитие, его обращение в веру — веру в человека. Но в доминантном присутствии водной стихии у П. Хандке есть и дополнительная логика: как малый ручей вливается в более мощное водное течение, так и река жизни одного человека должна влиться в общее русло жизни людей. Две стихии — природная и душевная (вспомним знаменитые выражения У. Джеймса «река жизни», «поток жизни», «поток сознания») — в романе, по сути, аутентичны и, образно говоря, щедро делятся одна с другой своими качествами. Наконец, в решающий момент, перед возвращением в Европу, к Зорггеру приходит осознание времени как «реки возвращения» — формула совершенно закономерная, соотносящаяся и с названием, и с темой произведения.

Мотив возвращения, в свою очередь, предполагает непременно наличие концепта «путь», ибо только при условии и в результате пройденного пути, понимаемого и буквально, и философски, человек способен преодолеть кризис, состояться как личность, самоидентифицироваться, обрести желаемые ценности. Лексема *путь/дорога* очень часто используется в названиях художественных произведений. Имея природу архетипическую, топос «путь» несет в себе семантику поиска, что совершенно справедливо и в отношении романа П. Хандке. Крайний Север для его героя — некая отправная точка пути-поиска, пути-возвращения, и дается ему этот путь отнюдь не легко.

Вот Зорггер еще здесь, в северном безлюдье, но его, поглощенного потенциальным будущим, беспокоит уже иного рода безлюдье, некогда, вероятно, сюда его и погнавшее, — безлюдье среди людей, чреватое «неизбежным одиночеством». Он «здесь» и одновременно «в пути», и этот «путь» изображен настолько психологически убедительно, что сопереживается читателем едва ли не физически. В этом смысле достаточно показателен эпизод с вынужденным — из-за непогоды — возвращением самолета назад, в северную деревушку. Зорггер успел настолько ввериться будущему, что это, казалось бы, незначительное происшествие рождает в нем ощущение «жертвы, отдающей себя на заклятие», необычайно заостряет ситуацию «куда-пойти-податься», расколдовывает, «разволшебствует» совсем еще недавно такой любимый, полный тайн и очарования ландшафт, теперь выглядевший неестественным, нелепым и неприглядным.

Символичны и две встречи Зорггера с незнакомцами: одна — перед долгожданным отлетом, вторая — после «неожиданного падения с небес». В первом случае встреча происходит в кромешном ночном мраке, но она обнадеживающе светла: незнакомец всячески демонстрирует безобидность

своих намерений, душевное расположение и к невидимому в черноте ночи «чужеземцу», и к местности, предостерегает, благословляет и желает добро-го пути, как будто утверждая Зоргера в стремлении к людям, поддерживая его в этом выстраданном решении. Во втором случае встреча состоялась при утреннем свете, но она темна и тяжела, фальшивы прозвучавшие из уст пьяного незнакомца слова «дорогой брат». Это человек без возраста, без расы, с глазами «без центра», зато как недвусмысленно зло он повел себя, замахнувшись на Зоргера намотанной на запястье тяжелой цепью. Неудивительно, что в сознании Зоргера прорисовывается соответствующий силлогизм: незнакомец настолько безлик, что воспринимается как человек вообще; этот безликий незнакомец зол и безобразен; следовательно, человек вообще, всякий человек зол и безобразен, такова уж его сущность. «Когда существо замахнулось цепью, Зоргер на какое-то мгновение умер» [5, с. 93], ибо в очередной раз в нем умерло доверие к человеку. Состояние этой нравственной смерти преходяще, оно будет преодолено благодаря все той же природе — обрушившемуся на Зоргера снегопаду, вернувшему ему ощущения «благословенного детства», свободы и светлой радости.

Прощание с севером — это еще не *Heimkehr* (возвращение домой), а лишь *Umkehr* (поворот к дому). Путь Зоргера проляжет через знакомый по прошлой жизни университетский городок на западном побережье американского континента. Здешний дом Зоргера — тоже временный («жилище, оборудованное под рабочее место»). И снова мы имеем дело с целым рядом символических значений, закрепляющих оторванность персонажа от всех и вся в этом предельно автоматизированном городе, способном взрастить единственное искусство — искусство «дать-себя-забыть». И прибывает он в город, когда «было уже темно», и дом его с наглухо зашторенными окнами расположен вблизи никем не заселенного «парка землетрясений», и здание аэропорта представляется Зоргеру «военной зоной», и сам он кажется себе «фигурой, излучающей анонимность», среди таких же космополитов, не живущих, а существующих между прибытием и отправлением. Предстоит пережить поистине апогей отчужденности, «внутренней немоты», исторгнутости «из чрева на безвоздушную планету», в «гротескную пустоту», в «безвременье»; «он был не один на свете, но один без света».

Характерно, что прибытие Зоргера в лоно цивилизации усилило социализацию его отчужденности, обнажило национально-исторические корни последней, почти мифическим образом явило герою причину его «застылости: он сидел далеко-далеко, в задних низких пустых “залах континента” и в “ночь века”, будучи одним из тех, кто присутствовал при этом, собираясь по крайней мере оплакать себя и себе подобных вместе с проклятым веком, но ему было отказано в этом, потому что “он сам виноват во всем”. Да, он даже не был “жертвой” и потому не мог собраться вместе с другими жертвами этого века на Великую Жалобу, чтобы в упоении совместного страдания вновь обрести голос. Он... был потомком преступников и сам себя считал преступником, а тех, кто в этом веке совершал преступления против народов, — своими прямыми предками» [5, с. 104]. Не случайно в сознании

Зоргера возникает мысль: «У меня больше нет отца», а вслед за этим он вспоминает собственное, оставшееся в Европе дитя; не затем ли он и покинул когда-то страну, чтобы попытаться на себе оборвать связь с ненавистным прошлым, с войной, которая цепко держала его «в окружении» даже тогда, когда он был далеко от Европы, чтобы хотя бы его ребенок не ощущал себя тем, чем ощущает себя он, — олицетворением «отцов», «насильников-уродов», «копией мастеров культа смерти», воплощением «нежити».

Как сказал Д. В. Затонский, у австрийских писателей социально-историческое, общественно значимое «проникало в самые личностные, самые интимные сферы отражаемого ими бытия» [1, с. 3—4]. Здесь, на этом «отрекшемся от нации» побережье, конкретизируется желание дома — именно как дома родного, возвращается вкус к элементарным житейским радостям — от общения с соседями, застолья, от созерцания детских игр. Но главное — возвращаются «чувство собственного лица» и жажда «собственных небольших пространств», которые были бы отмечены уже не только элементами ландшафта, но и деталями личного житейского опыта; пробуждаются ни с чем не сравнимые переживания «красоты порогов» и «крыши над головой», «упоительного удостоверения» себя и своей возможности «причаститься к человеческому миру». Важно, что в урбанистическом пейзаже Зоргер узнает знакомые по северу черты, а «лицо» северной реки вдруг всплывает в «драме» женского лица. Иначе говоря, он устанавливает связи между отдельными отрезками общего пути («Каждое отдельное мгновение моей жизни соединяется с каждым другим...»), из исследователя ландшафтов превращается в «исследователя мирной жизни мира» [5, с. 114]. Приходит окончательное решение «вернуться, но не только в какую-то страну, не только в какую-то определенную местность, а в родной дом», где, пожалуй, только и возможны «гармония, синтез и радость» и где, может быть, больше, но и полнее, глубже всего переживаются и трагизм, и величие своей эпохи: «Мне нужно к своим, я хочу к себе подобным... И моя эра — сейчас; сейчас — Наша Эра. Так вот, я претендую на весь мир и этот век — ибо это мой мир и мой век» [5, с. 146—147].

Наконец, состоялось возвращение из Америки в Европу, хотя оно дискретно, тоже распалось на отрезки, ознаменованные дальнейшим уяснением связей между собой и своими живыми и умершими, единением с историей, момент которого осознается Зоргером как «законодательный» и «исторический». Теперь история предстает перед ним не только как последовательность злодеяний, но и как «миросозидающая форма», обязывающая человека к участию, вмешательству, приязни, ответственности: «Я только что впервые увидел мой век при свете дня, открытым другим событиям, и я согласился жить теперь. Я даже был рад быть современником вас, современников, и земным среди земных: и во мне поднялось... высокое чувство — не моего, но человеческого бессмертия. И я верю этому мгновению: я записываю его, и оно должно быть для меня моим законом (курсив наш. — Е. Л.)... никогда больше не буду один» [5, с. 173].

Библейская аллюзия прозрачна: подобно всякому мыслящему человеку, Зоргер заново творит для себя мир, созданный Богом для всех, обретает со-

знание того, что все — во всем, что в простой царапине на столе повторяются «параметры внешнего облика земли», что смысл есть даже в отсутствии видимого смысла, ибо так появляется стимул к его отысканию. Фрагментарность, расщепленность в восприятии мира сменяется целостностью, случайность — закономерностью и упорядоченностью, искусственность — естественностью, ощущение чисто внешних «сцеплений» явлений и предметов уступает место пониманию глубинной связи всех процессов.

Возвращение Зоргера в Европу далеко, однако, от идиллической благодности, оно влечет за собой больше вопросов, чем ответов. Роман (как и многие прежние произведения П. Хандке) имеет открытый финал, не завершённый ни в сюжетном, ни в философском отношении. «Медленное возвращение домой» состоялось, но состоялось, чтобы продолжиться; и это единственное, что можно констатировать с полной уверенностью.

Итак, ключевые концепты в романе П. Хандке, располагающие сложной внутренней структурой, отмеченные вариативностью, взаимопроникнуто-стью, часто — амбивалентностью, образуют целостную систему, в контексте которой, во взаимообусловленности и взаимоотражении, они и раскрывают философскую глубину произведения. Посредством концептов, имеющих в процессе развертывания сюжета тенденцию к смысловому расширению, роману придается притчевость, частная история преодоления духовного кризиса выводится на уровень парадигматический, создается концептосфера особого австрийского и — шире — европейского сознания XX в.

#### Библиографические ссылки

1. Затонский Д. В. Австрийская литература в XX столетии. М. : Худож. лит., 1985.
2. Затонский Д. В. Предисловие // Избранное / И. Бахман. М. : Прогресс, 1981. С. 3—6.
3. Лихачев Д. С. Концептосфера русского языка // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. 1993. Т. 52, № 1. С. 3—9.
4. Хайдеггер М. Письмо о гуманизме // Время и бытие: статьи и выступления / М. Хайдеггер. М. : Республика, 1993. С. 192—221.
5. Хандке П. Долгое возвращение домой : роман / пер. М. Кореновой. СПб. : Азбука, 2000.

# ФРАНКОЯЗЫЧНАЯ ЛИТЕРАТУРА

Е. А. Борисеева

## «ДИССИДЕНТ ЗАПАДНОЙ ЦИВИЛИЗАЦИИ» ЖАН-МАРИ ГЮСТАВ ЛЕКЛЕЗИО: В ПОИСКАХ ПОТЕРЯННОГО РАЯ

Присуждение Нобелевской премии в 2008 г. французскому писателю Жану-Мари Гюставу Леклезю (Jean-Marie Gustave Le Clézio, р. 1940), автору более 20 романов, десятков сборников новелл и эссе, если и стало сюрпризом для критиков и рядовых читателей, то только не во Франции, где к этому времени за автором прочно закрепилась репутация «самого значительного франкофонного писателя современности» — именно так оценили его творчество в 1994 г. читатели журнала «Lire». В формулировке Нобелевского комитета, где Ж.-М. Г. Леклезю представлен как автор «новых путей, поэтических поисков и чувственных откровений, исследователь человека вне пределов правящей цивилизации», обозначена, пожалуй, одна из характерных черт его творчества — постоянный выход на новые рубежи, освоение новых литературных пространств. При этом неизменной остается его верность французскому литературному языку, что в XXI в. уже само по себе воспринимается как некая маргиналия. Писатель-путешественник, «гражданин мира и сын всех континентов и культур», называет французский язык своей настоящей родиной (цит. по: [12, с. 9]), подчеркивая ментальное единство с культурой Франции: «Тот факт, что я живу здесь или там, не отдаляет меня от той целостности, что образует созвездие Франции, границы которого, безусловно, обозначены не географически, а скорее строем чувств, ощущений, тем материалом, что образован памятью и сознанием» [3]. В романах и новеллах его суггестивный поэтический язык становится узнаваемым маркером авторской манеры и заслуженно приносит Ж.-М. Г. Леклезю реноме одного из лучших стилистов.

Двумя основными источниками творческой фантазии писателя неизменно остаются история его семьи и путешествия. Родители писателя были выходцами из колониальных семей бретонского происхождения, с XVIII в. живших на о. Маврикий. Сам Ж.-М. Г. Леклезю родился в Ницце в 1940 г., но называет Маврикий своей малой родиной. Во время Второй мировой войны отец писателя служил в Нигерии, и семья смогла воссоединиться только в 1948 г., когда мать с сыном приехали в Африку. Обстоятельства этого большого путешествия навстречу незнакомому отцу позже лягут в основу романа «Онича» («Onitsha», 1991). Данью памяти отцу, врачу британской армии, для которого Африка окажется самой сутью его существования, станет роман «Африканец» («L'Africain», 2004). Образ матери воссоздается на страницах романа «Танец голода» («Ritournelle de la faim», 2008). Колониальное прошлое семьи является строительным материалом романов «Золотоискатель» («Le Chercheur d'or», 1985), «Путешествие на Родригес» («Voyage

à Rodrigues», 1986), «Карантин» («La Quarantaine», 1995), «Альма» («Alma», 2017). Но биографический опыт — гораздо больше, чем просто материал для будущих книг: «Происхождение из островной семьи (это мой случай, вся моя семья с Маврикия) дает мне определенную дистанцию, иронию, благотворное чувство неуверенности. “Я здесь, — говорил великий маврикийский поэт Жан Фаншетт, — но я не отсюда”» [9]. Знакомство с детскими лет с неевропейскими культурами, осознание собственного существования «на пограничье» формируют в Ж.-М. Г. Леклезю особую чуткость в восприятии чужого опыта, который осваивается в многочисленных путешествиях по разным континентам. «Я принадлежу к семье кочевников» [3], — признается писатель. География его литературных странствий простирается от земель американских индейцев до южнокорейского Сеула, включая просторы Африки и Азии, экзотические острова и морские побережья. И за каждым литературным путешествием читателя непременно ждет открытие Другого с его уникальным опытом, индивидуальным миром чувств и мыслей, будь то странный Адам Полло, то ли дезертир, то ли сбежавший из психиатрической лечебницы пациент («Протокол» / «Le Procès-verbal», 1963), мальчик Нур, идущий в караванах Ма аль-Айнина, и марокканка Лалла («Пустыня» / «Desert», 1980), еврейка Эстер и арабка Неджма («Блуждающая звезда» / «Étoile errante», 1992).

Эволюция творчества писателя тесно связана с основными этапами развития французской литературы второй половины XX в. Первый опубликованный роман Ж.-М. Г. Леклезю «Протокол», создававшийся в сложной социально-политической ситуации войны в Алжире, был номинирован на Гонкуровскую премию и удостоен премии Ренодо. На концепцию произведения существенно повлияло романное творчество писателей-экзистенциалистов А. Камю и Ж.-П. Сартра. Сравнение героя Ж.-М. Г. Леклезю Адама Полло с Мерсо из произведения «Посторонний» А. Камю становится общим местом французской критики. В романе «Протокол» читатель найдет героя, в полной мере ощущающего неподлинность бытия, саму атмосферу (море, навязчивое солнце, его палящие лучи), упоминания об Алжире и рабочих-алжирцах. Адам Полло — «мученик», осознанно выбирающий одиночество и исключаяющий себя из социума, не желающий жить по его правилам: «...я умер для остального мира, и мне больше не нужно быть живым перед всеми, и делать много всякого, чтобы сойти за живого» [6]. Показательно, что автор и представляет его как дезертира, задающегося вопросом: заслуживает ли он смертной казни? Но при этом демонстративный разрыв с обществом не отменяет попытки героя наладить хоть какую-нибудь коммуникацию: он испытывает острую потребность в Другом (переписка с Мишель, телефонные звонки, заполнение пустоты существования рассказыванием историй). Но все его попытки установить субъект-субъектные отношения оказываются несостоятельными, что в конце концов приводит героя к афазии. Диалоги в романе показывают невозможность наладить коммуникацию между людьми (единственный диалог, демонстрирующий интерес к Адаму, происходит в психиатрической лечебнице при постановке ему диагноза, и в этом случае



герой представляет собой объект, который каталогизируют). Организация повествования в романе «Протокол» соотносится с эстетическими поисками новороманистов: фрагментарность, отражающая распадающийся мир, отсутствие четко обозначенной сюжетной линии (бесцельные блуждания героя по городу, пустые разговоры, балансирование между реальным и ирреальным), тип героя, у которого ослаблены связи с действительностью, апсихологизм, предельное размывание социально-исторического фона, гипертрофия деталей. В ироничном предисловии автор представляет свое произведение как Роман-Игру, «активный роман», когда «между рассказчиком и слушателем возникает и обретает форму доверие» [6]. В духе времени Ж.-М. Г. Леклезю называет «Протокол» Романом-Игрой: «Меня мало заботил реализм повествования (я все больше убеждаюсь в том, что реальность вообще не существует); мне хотелось, чтобы моя книга воспринималась как абсолютный вымысел, имеющий единственную цель — вызвать отклик (пусть даже ничтожный) в умах читателей» [6]. Повествование, фиксирующее события, которые происходят с Адамом, его наблюдения, мысли, чувства, распределено по главам, обозначенным буквами алфавита. Закономерно восприятие первого романа писателя, впрочем, как и раннего периода его творчества в целом, в русле формальных экспериментов А. Роб-Грийе, М. Бютора, Ж. Перека.

Экзистенциалистская проблематика остается лейтмотивом творчества писателя, обретая со временем социально-историческую конкретику, что характерно для постэкзистенциализма. В произведениях 1960—70-х гг. Ж.-М. Г. Леклезю идет по пути отрицания западной цивилизации и неприятия механистического существования человека в «пластиковом» неестественном мире, раскрывая тотальное отчуждение человека и расшатывая стереотипы рационалистического истолкования мира («Terra Amata», 1967), «Книга бегств» («Le Livre des fuites», 1969), «Война» («La Guerre», 1970), «Великаны» («Les Géants», 1973)). Писатель с категоричностью высказывается о доминировании европейских институтов во всех сферах жизни: тип познания, навязываемый Западом, сводит всю полноту реальности к каталогизации существующих явлений, демонстрируя неспособность к пониманию Другого, когда все, что не вписывается в картину мира, претендующую на универсальность, объявляется экзотикой. Ярким примером такой каталогизации становится литература, где все должно иметь свой ярлык, свою этикетку: жанр, направление, стиль [10, с. 114—115].

Определяющим фактором дальнейшей эволюции писателя становится поездка в Латинскую Америку, где Ж.-М. Г. Леклезю получает возможность освоить совершенно новый для себя тип знаний. Сначала он изучает культуру и языки индейцев в университете Мехико, а с 1970 по 1974 г. живет среди индейцев. Этот период писатель назовет самой важной и самой счастливой школой жизни. Насколько глубоким было проникновение писателя в другую культуру, в другое мировосприятие, говорит сделанный им перевод текстов «Чилам-Балама», которые включают мифологию индейцев майя. На смену экзистенциальной тревоге в произведениях Ж.-М. Г. Леклезю приходят поиски гармонии в будничной реальности, которые все дальше уводят от западной цивилизации.

Направление, в котором движется творческая мысль писателя, в полной мере согласуется с процессами, происходящими во французской литературе, когда после руин, которые оставили «новороманисты» на месте традиционных романских структур, читателем вновь востребовано повествование, наполненное реальностью. От приключений письма Ж.-М. Г. Леклезие уходит к письму о приключениях, но эти приключения имеют в виду постижение экзистенциальной истины через освоение личного опыта. Закономерным становится обращение писателя к роману-инициации как наиболее адекватной жанровой форме для освоения «экзистенциального опыта, в ходе которого человек проясняет для себя смысложизненные ценности, — это личная история существования, реальности существования, примирения с существованием, непрерывного прислушивания к жизни, состояний духовной пробужденности» [1, с. 71].

Характерной чертой романа-инициации является радикальное перерождение личности, обусловленное поисками скрытого смысла жизни и своего места в ней, и процесс этих поисков развивается по сценарию инициационного ритуала, ярким примером чего могут служить романы Ж.-М. Г. Леклезие «Пустыня», «Золотоискатель», «Онича», «Блуждающая звезда».

Сюжетная матрица поиска обозначена уже в названии романа «Золотоискатель». Его действие разворачивается в экзотическом мире Маврикия и Родригеса, островов Индийского океана. Семья героя-рассказчика Алексиса из-за банкротства отца вынуждена оставить родные места. В попытке вернуть утраченный рай Алексис отправляется на поиски клада таинственного Корсара (неслучайно прозаик называл Р. Л. Стивенсона своим любимым автором). В романе Ж.-М. Г. Леклезие последовательно выявляются все три этапа инициации: подготовка неопита к испытаниям, «символическая смерть», возрождение в новом статусе. Этап подготовки, предполагающий отделение адепта от материнского дома и профанного мира, связан для Алексиса с потерей Букана и переездом семьи в город: «...и тогда у меня появилось ощущение, что узы, связывавшие меня с Лорой и Мам, рвутся» [2, с. 112].

Далее герой вступает в фазу основных испытаний, цель которых — обретение нового знания, сакрального знания посвященных. В романе «Золотоискатель» радикальное изменение личного статуса героя обусловлено его отказом от установок западной цивилизации и постижением гармонии природного мира. Для Алексиса этот этап связан с отплытием на Родригес в поисках клада Неизвестного Корсара. Но в начале пути герой, усвоивший европейскую традицию воспитания, разделяет западные ценности и связывает свои мечты о возвращении утраченного мира с золотом: «...когда я вернусь, я не буду прежним. Я вернусь другим, и этот старый сундучок, набитый бумагами моего отца, будет наполнен золотом и драгоценными камнями Корсара...» [2, с. 149]. Поиски клада становятся в романе символом материальных благ, подменивших духовно-нравственные ценности цивилизации. Блеск мифического золота надолго ослепляет героя, и весь его дальнейший путь связан с переосмыслением собственных ориентиров и открытием подлинного смысла

своих поисков. Впрочем, Ж.-М. Г. Леклезю показывает готовность неопита к инициации, его способность к внутренним изменениям, отмечая двойственность юноши, его балансирование между двумя мирами. Он постигает как уроки грамматики и арифметики, так и уроки природы, слушая море, читая небо, открывая тайны растений. Если мать (ее имя созвучно слову *âme* — душа) рассказывает детям истории Священного Писания, то друг Алексиса Дени, чьи предки веками жили на этой земле, учит его «небу, морю, пещерам у подножия гор... полям...» [2, с. 37], ведь все это — живое.

Кризисный момент, когда происходит осознание героем полной несостоятельности традиционных западных ценностей, становится для него символической смертью, что в романе-инициации является важнейшим элементом перерождения Алексиса (чтобы совершилось тотальное перерождение личности, она должна умереть в прежнем статусе). Символическая смерть испытываемого приходится на момент его участия в Первой мировой войне: «...Усталость, голод, болезни затуманили нашу память, стерли воспоминания. Почему мы здесь сейчас? Зачем зарылись в эти траншеи, с черными от дыма лицами, в лохмотьях, заскорузлые от грязи, месяцами вдыхая эту вонь — запах нужника и смерти?» [2, с. 281]. Показательно, что слово «смерть» — одно из самых частых на страницах, посвященных этому периоду жизни героя: «Мы привыкли к смерти, она стала нам безразлична. Мало-помалу она выкосила всех, с кем я познакомился в первые дни, когда мы катили в бронированных вагонах к станции Бов» [2, с. 281].

Третий этап инициации связан с духовным возрождением героя, которое обусловлено обретением сокровенного Знания: «Как я только смел жить, не принимая в расчет того, что меня окружает, искать золото, одно лишь золото...?» [2, с. 334]. Проводником в мир посвященных для Алексиса становится Неизвестный Корсар, который, будучи причастным к сакральному миру, призван стать наставником адепта и открыть перед своим ведомым тайны бытия. Неизвестный Корсар ведет Алексиса посредством знаков: их расшифровка становится дополнительным испытанием для иницируемого — это своего рода код, пропуск в мир сакрального, личное присутствие проводника в этом случае излишне. Такими знаками для героя «Золотоискателя» Ж.-М. Г. Леклезю оказываются карты Неизвестного Корсара, сокровища которого Алексис и отправляется разыскивать.

Карты Неизвестного Корсара, скрывавшие на самом деле тайны звездного неба, открывают герою путь к обретению своего места во Вселенной: «У меня так кружится голова, что я вынужден прикрыть глаза. Что это, опять галлюцинация? Но эти звезды — живые, они вечны, и земля под ними вторит их очертаниям. Значит, ключ к тайне, которую я пытаюсь разгадать, был всегда начертан на небесах, где нет места ошибкам. И я, сам того не зная, постоянно вижу его с тех самых пор, как стал смотреть на небо» [2, с. 338].

Итак, Ж.-М. Г. Леклезю рассказывает не просто историю инициации подростка. Приключения Алексиса на фоне экзотической природы — это внешний план романа. Поиски истоков, стремление вернуть мир утраченного детства наполняются в произведении универсальным смыслом как

попытка человека обрести первозданную гармонию мира. Этот иносказательный план включается посредством образов-символов, их соотнесения с библейскими образами. Буканская впадина — место, где находится дом семьи Летанов, — становится для брата и сестры Эдемом, где дети счастливы в гармонии с миром природы, при этом для героев характерно осознание замкнутости этого мира: «мы жили в своем совершенно закрытом мире» [2, с. 23], ограниченном с востока горами, с севера — тростниковой плантацией, с юга — невозделанными землями, а с запада — морем. Центральный образ-символ романа — дерево чалта (тропическое растение, чьи плоды напоминают яблоки) — соотносится с библейским Древом познания добра и зла. В тени его ветвей дети открывают вечность: «время прекратило здесь свой бег. В его мире, мире дерева чалта, нет ни голода, ни горя. И войны» [2, с. 359].

Путь поиска Знания отражается в параболической композиции романа инициации, где вершина параболы — символическая смерть героя, а крайние точки — расставание с профанным миром и возрождение в новом статусе. Обновленный Алексис возвращается в исходную точку своего пути: «Вот я и снова на том месте, откуда восьмилетним мальчиком смотрел на приближающийся ураган, и было это в год, когда нас изгнали из нашего дома и выкинули в мир, словно обрекли на второе рождение» [2, с. 376]. В романе «Золотоискатель» начальная и конечная точки параболы связаны с первозданным миром Букана, символами которого становятся дерево чалта и море. К дереву чалта герой возвращается, обретая внутреннюю гармонию: «Я подхожу ближе и узнаю его запах, нежный, волнующий аромат, который кружил нам голову, когда мы взбирались на эти ветви. Оно выстояло, не погибло. Все это время, что я жил вдали от него, вдали от этой спасительной листвы, для дерева — лишь мгновение. Циклоны, засухи, пожары, люди, разрушившие наш дом, вытоптавшие цветы нашего сада, обрекшие на смерть бассейн и каналы, — все это прошло. А оно осталось тем же деревом добра и зла, всезнающим, всевидящим» [2, с. 359]. При этом финальная фраза романа фактически продолжает, развивает его первую фразу: начало романа — «Из самой дали моих воспоминаний, насколько я могу помнить, до меня доносится шум моря...» [2, с. 9]; последнее предложение — «Стемнело, я слушаю, как рокошет во мне живое прибывающее море» [2, с. 376]. «Пик параболы» — пребывание героя на фронте как точка высшего напряжения, когда обнажается злое, деструктивное начало цивилизации, своего рода кульминация конфликта «герой — цивилизация».

Основу романного конфликта составляет враждебность, непримиримость цивилизации и естественного, природного мира; и этот естественный мир не принимает вторжения, усовершенствования. Так, во время урагана (аллюзия на Всемирный потоп) гибнет генератор, с которым были связаны надежды отца Алексиса на электрификацию Букана. А община манафов, живущая в первозданном мире природы, в горах Родригеса, где с ней и сталкивается герой, избегает любых контактов с цивилизацией, чьи устои лживы. Среди манафов живет и Ума, встреча с которой возвращает герою утраченные счастье и свободу. Порвавшая с цивилизацией и определяющая свое

существование извечными законами природы Ума выполняет важную для романа-инициации функцию Девы — хранительницы сокровенного знания («эта странная девушка, эта дикарка владеет тайной» [2, с. 335]).

Особое значение для романа-инициации имеет пространственно-временная организация, построенная на антитезе двух миров: здесь горизонтальному линейному времени конкретно-исторического профанного мира противопоставлено вертикальное нелинейное время сакрального мира, которым является для Ж.-М. Г. Леклезю естественная природа первоначальных стихий: «Но море не признает времени. Вот эти волны, например, — из каких они времен? Может, они катились здесь и двести лет назад, когда Эйвери бежал от берегов Индии с баснословной добычей, когда над этим морем реял белый штандарт Миссона с вытканым золотом девизом: Pro Deo et Libertate? Ветер не знает старости, море не имеет возраста. Солнце и небо вечны». Автор сопровождает каждую часть романа точной датировкой происходящего — это координаты горизонтального исторического времени, но при этом в крайних точках параболы время останавливается: «есть ли оно вообще, это время — дни, недели, месяцы — один и тот же день, что медленно ходит по кругу, усталость, болезни, голод затуманили нашу память, стерли воспоминания...» [2, с. 281].

Время профанного мира необратимо, тогда как в сакральном мире герои романов Ж.-М. Г. Леклезю обретают возможность преодолеть пространство и время, совершая «головокружительный прыжок во времени» [2, с. 336]. Своего рода порталом в мир сакрального становятся онирические состояния героев (будь то галлюцинации Алексиса («Золотоискатель»), сны Джеффри Аллена, одержимого поисками древнего города Мероз («Онича»), видения Лаллы, в которых она вступает в мир «по ту сторону взгляда Синего Человека» («Пустыня»)).

Еще одним маркером сакрального у Ж.-М. Г. Леклезю является поэтика молчания. Его романы созерцательны, в них мало внешней речи, как правило, текст — фиксация внутреннего мира героев, приходящих в соприкосновение с Тайной бытия, когда «тот, кто знает, молчит; тот, кто говорит, не знает». Хранители сокровенного знания в его романном мире наделены молчанием: глухонемые Хартани, которому «неведом язык людей» («Пустыня») и Ойя — черная богиня («Онича»). Для посвященных человеческая речь пуста и бессмысленна: «слова по-настоящему не важны. Важно совсем другое — то, что ты хочешь сказать в самой-самой глубине души, высказать как тайну, как молитву, одни эти речи и важны» [5]. Мир природы — безмолвие и созерцательность, как мир пустыни или моря, и те, кто живет в гармонии с природой, несут на себе печать безмолвия: «В сокровенной глубине их тел, в самом их нутре жило великое безмолвие, царившее над барханами. Вот в чем заключалась подлинная тайна их бытия» [5]. Повествование, раскрывающее этот уровень пространства, практически не включает диалогов (параллельные истории кочевых племен и жизни юной Лаллы — органичная составляющая мира природы). Внешняя речь представлена молитвами, песнями и рассказыванием старых историй и легенд, что является и способом передачи Знания от поколения к поколению, и формой диалога с универсумом.

Напротив, с западной цивилизацией, ее насилием и жестокостью, с бесцельной суетой больших городов в произведениях Ж.-М. Г. Леклезю ассоциируется какофония звуков, когда перебивают друг друга крики и шум толпы, реплики светских диалогов, говорящие о пустом и незначущем, и салонные беседы, скользящие по поверхности бытия, фразы из газет и документальные свидетельства, за которыми прячется катастрофа. В полной мере «звучание» распадающегося западного мира с крахом колониальной системы и трагедией Второй мировой войны представлено в романе Ж.-М. Г. Леклезю «Танец голода»: «...Голос, плюющийся из радиоприемника, хриплый, властный, набирающий силу. Фразы, брошенные в пространство, гул окружения, напоминающий выступление хора, скрежет моря по пляжной гальке, грохот воды, разбивающейся о выступы волнорезов. Рокот толпы в Мюнхене, Вене, Берлине, где-то еще. Шум амфитеатра Вель-д'Ив, где собрались, чтобы освидетельствовать коммунистов, приверженцы Ля Рока, Моррасса и Доде, восстановивших Лигу. Голоса женщин, безумиц, раздающиеся в гостиной на улице Котантен, с энтузиазмом произносящие: “Какая сила, какой гений, какая власть, дорогие мои, какая потрясающая воля!” Пусть даже мы его не понимаем, но он нас электризует...”» [7, с. 135].

Как видим, даже входя в пространство профанного, Большая история никогда не исключалась из романов Ж.-М. Г. Леклезю. В самой смелой художественной фантазии писатель опирается на реальные факты: будь то борьба кочевых племен во главе с Ма аль-Айнином против колониальной экспансии в 1909—1910 гг. («Пустыня»), Первая мировая война («Золотоискатель»), гражданская война за независимость Биафры («Онича»), Холокост и создание Государства Израиль («Блуждающая звезда»), распад колониальной системы и оккупация Франции («Танец голода»).

Хотя сама матрица инициации в романах Ж.-М. Г. Леклезю практически не претерпевает изменений, понимание того, что в себя включает сакральное знание посвященных, эволюционирует, при этом представление о сакральном в литературе XX в. предельно субъективизируется: «Сакральное, если оно настоящее, аутентичное... это человеческое беспокойство, возможность задавать вопросы о смысле и благодаря этому постоянно возрождаться» [8]. Если в романах «Пустыня» и «Золотоискатель» инициация героя предполагает прежде всего единение с первозданной гармонией природного мира, то в романах «Онича» и «Блуждающая звезда» на первый план выходит принятие субъективности Другого.

Сюжетную основу романа «Онича» составляет воссоединение разделенной семьи: мать с сыном отправляются в Африку к отцу, служащему торговой компании, который для них пока — просто «незнакомец, пишущий письма». Каждый из членов семьи замкнут в своем одиночестве и в своих мечтах. Путь друг к другу вкупе с постижением мира Африки и есть инициация героев, где откровением становится со-бытие с Другим: Финтан впервые осознает, что Джеффри «не незнакомец, не самозванец, а его собственный отец» («Куда бы ты ни отправился, я пойду с тобой, буду твоим помощником» [4], — думает сын); Джеффри вдруг открывает, что дыхание Мау для него — самое важное на свете; Мау принимает одержимость Джеффри Африкой («Мау... вошла в тот же сон, стала кем-то другим. Теперь она принадлежала реке,

этому городу. Знала каждую улицу, умела различать деревья и птиц, могла читать в небе, угадывать ветер, разбирать каждую подробность ночи» [4]).

Актуализация категории Другого характерна для литературы рубежа XX—XXI вв. в целом, что не в последнюю очередь связано с процессом децентрации, когда на литературную авансцену выходят из тени те, кто всегда находился на периферии. Маргинальная фигура Другого, которой доныне в литературе отводилась только роль объекта, обретает право голоса и начинает выстраивать свою субъективность.

В марте 2007 г. французская газета «Le Monde» публикует манифест «За литературу-мир на французском языке», где декларируется конец франкофонии и начало «литературы-мира». Среди сорока четырех литераторов, подписавших манифест, были как французские писатели (Эрик Орсенна, Мюриель Барбери, Патрик Рамбо, Жан Руо, Жан Вотрен), так и те, кого принято относить к франкофонной литературе (Тахар Бенжеллун, Амин Маалуф, Нэнси Хьюстон, Брина Свит). Обосновывая понятие «литература-мир» как феномен, «открытый реальности и транснациональный», авторы манифеста выносят приговор франкофонии как «последнему воплощению колониализма» [11], поскольку видят в этом концепте идею маргинализации авторов нефранцузского происхождения. Постулируя отказ от существующей литературной иерархии, где франкофонной литературе отводится роль «экзотического варианта» французской литературы, писатели ратуют за «диалог в огромном полифоническом ансамбле» [11]. «Литература-мир» призвана стать созвездием, где язык освобождается от одностороннего договора с нацией: «отныне он свободен от любой власти, кроме власти поэзии и воображаемого» [11]. В манифесте проводится мысль о реабилитации понятий «сюжет», «смысл», «история», «референт», о необходимости возвращения литературы «в мир», к реальности, поскольку она слишком долго была увлечена сама собой. Но такое «переоткрытие реальности» должно сопровождаться реанимацией «воображаемого, границами которого будут только границы духа» [11].

Ж.-М. Г. Леклезю также подписал манифест «За литературу-мир на французском языке», который призван обозначить основной вектор движения литературы XXI в., и, выступая в средствах массовой информации, всегда выражал солидарность с его идеями, что абсолютно закономерно, ведь каждое положение этого программного документа было воплощено писателем в собственном творчестве: и жадное вслушивание в реальность, и свобода творческой фантазии, и отказ от существующей литературной иерархии, и открытость опыту Другого.

### Библиографический список

1. Касавина, Н. А. Экзистенциальный опыт: переживание пути и становление структуры / Н. А. Касавина // *Вопр. философии*. 2013. № 7. С. 63—72.
2. Леклезю, Ж.-М. Г. Золотоискатель / Ж.-М. Г. Леклезю. СПб., 2009.
3. Леклезю, Ж.-М. Г. Интервью [Электронный ресурс] / Ж.-М. Г. Леклезю. Режим доступа: <http://noblit.ru/node/1428>. Дата доступа: 15.08.2019.
4. Леклезю, Ж.-М. Г. Оничка [Электронный ресурс] / Ж.-М. Г. Леклезю. Режим доступа: [http://loveread.ec/read\\_book.php?id=35774&p=41](http://loveread.ec/read_book.php?id=35774&p=41). Дата доступа: 12.08.2019.

5. Леклезю, Ж.-М. Г. Пустыня [Электронный ресурс] / Ж.-М. Г. Леклезю. Режим доступа: [http://loveread.ec/read\\_book.php?id=35775&p=1](http://loveread.ec/read_book.php?id=35775&p=1). Дата доступа: 26.08.2019.
6. Леклезю, Ж.-М. Г. Протокол [Электронный ресурс] / Ж.-М. Г. Леклезю. Режим доступа: [http://loveread.ec/read\\_book.php?id=35770&p=21](http://loveread.ec/read_book.php?id=35770&p=21). Дата доступа: 12.08.2019.
7. Леклезю, Ж.-М. Г. Танец голода / Ж.-М. Г. Леклезю. СПб., 2013.
8. «Юлия Кристева: изоляция, идентичность, опасность, культура...» Беседа с Ю. Кристевой [Электронный ресурс] // Вестн. Европы. 2005. № 15. Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/vestnik/2005/15/kri26.html>. Дата доступа: 12.08.2019.
9. Alma de J.-M. G. Le Clézio. Entretien [Ressource électronique]. Mode d'accès: <http://www.gallimard.fr/Media/Gallimard/Entretien-ecrit/Entretien-J.M.G.-Le-Clezio.-Alma>. Date d'accès: 30.08.2019.
10. *Le Clézio, J.-M. G. Le Livre des fuites / J.-M. G. Le Clézio. P., 2008.*
11. Pour une littérature-monde en français [Ressource électronique]. Mode d'accès: [https://www.lemonde.fr/livres/article/2007/03/15/des-ecrivains-plaident-pour-un-roman-en-francais-ouvert-sur-le-monde\\_883572\\_3260.html](https://www.lemonde.fr/livres/article/2007/03/15/des-ecrivains-plaident-pour-un-roman-en-francais-ouvert-sur-le-monde_883572_3260.html). Date d'accès: 30.08.2019.
12. *Thibault, B. J.-M. G. Le Clézio et la métaphore exotique / B. Thibault. Amsterdam ; New York, 2009.*



# ИТАЛЬЯНСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Е. С. Гинак

## СТАНОВЛЕНИЕ ПОЭТИЧЕСКОЙ МАНЕРЫ ЭУДЖЕНИО МОНТАЛЕ

*...Есть то, чем книги были  
когда-то, до того, как стали  
книгами: хрониками душ.  
И. Бродский «В тени Данте»*

В 1975 г. Нобелевскую премию в области литературы получил Эудженио Монтале. О возможности ее присуждения этому итальянскому поэту ходили разговоры с 1971 г., поэтому телефонный звонок из Стокгольма 22 октября 1975 г. не стал неожиданностью. У Э. Монтале тогда гостили друзья, один из которых — литературный критик Джулио Нашимбени — подробно описал тот день в книге «Монтале: биография поэта» («Montale, biografia di un poeta»), включая обеденные блюда, приготовленные заботливой домработницей Джиной, прислуживавшей поэту около сорока лет. Практически сразу шестидесятилетнего лауреата стали осаждать сначала шведские, а затем итальянские журналисты, позднее — издатели и другие представители литературной элиты с просьбами об интервью и комментариях. Э. Монтале не изменил своей скромности и любознательной учтивости, поэтому несколько реплик в дружеском разговоре в тот день за обедом не только сохранились, но и воспринимаются как своеобразный контрапункт к торжественной части вручения. Самую показательную из них приводит и Дж. Нашимбени, гостивший у поэта: «Мне следовало бы сказать что-нибудь торжественное, как мне представляется. Но есть одно сомнение: в жизни триумфа достигают дураки. Неужели и я таков?» [6, с. 145].

Церемония вручения состоялась в ноябре. Шведская академия сформулировала обоснование следующим образом: «за значительное достижение в поэзии, которая отличается огромной проникновенностью и выражением взглядов на жизнь, напроць лишенных иллюзий». В Нобелевской речи «Возможна ли поэзия?» Э. Монтале говорит о собственном творчестве, об истоках и развитии поэзии от архаики до наших дней, но основная ее тема — положение поэзии в современном обществе. Потребительское отношение к искусству и развитие массовых коммуникаций предоставило много возможностей для самовыражения разным людям, что привело к расширению понятий «искусство», «литература» и «поэзия». По этой причине с данными понятиями стали связывать многое из того, что не обладает художественной ценностью. Коммерциализация культуры лишь усугубляет ситуацию, превращая произведение искусства в объект, теряющий ценность после его потребления. Понимание поэзии Э. Монтале не может быть выражено в категориях массовой культуры, он иронизирует по этому поводу: «В мире есть много места для бесполезного, более того, одна из опасностей нашего

времени состоит в коммерциализации бесполезного, к чему особо чувствительна молодежь. В любом случае, я здесь потому, что написал стихотворения — продукт совершенно бесполезный, но почти безвредный, что его облагораживает. Но не всё так однозначно, поэзия — это продукция, но и хроническая, совершенно не поддающаяся лечению болезнь». Позже он добавил: «Так называемая лирическая поэзия — это работа, плод одиночества и наработок» [3].

Многие негативные явления, связанные с демократизацией культуры, проистекают из того, что творчество становится способом разрешения психологических проблем. Главная из них заключается в том, что человек до ужаса боится остаться один на один с собой. Отвечая на вынесенный в название вопрос, Э. Монтале утверждает, что ответить на него нельзя иначе как утвердительно, правда, с оговоркой: «Однако сегодня не только поэзия, но весь мир художественного творчества или выдающего себя за таковое вступил в кризис, который тесно связан с обстоятельствами жизни человека, с нашим существованием как человеческих существ, с нашей убежденностью или же заблуждением о привилегированном положении. Мы единственные, кто считает себя хозяевами собственных судеб, носителями предназначения, которое не уготовано ни одному другому живому существу. Поэтому бесполезно задаваться вопросом, какое будущее ожидает искусство. Это сродни размышлениям о том, сможет ли человек будущего, возможно очень далекого будущего, разрешить трагические противоречия, с которыми он сталкивается с первого дня Сотворения (если о таком дне, который может оказаться безграничной эпохой, можно еще вести речь)» [3].

Долгий жизненный и творческий путь Э. Монтале был непростым и во многом перекликался с судьбами выдающихся интеллектуалов XX в. О себе он кратко сказал в Нобелевской речи: «Я написал стихотворения и за них награжден премией, но я был также библиотекарем, переводчиком, литературным и музыкальным критиком и даже безработным из-за того, что признался в недостаточной приверженности режиму, который я не мог любить» [3].

Поэт родился в Генуе (Италия) 12 октября 1896 г. в семье среднего достатка. Слабое здоровье помешало ему получить систематическое начальное образование, зато старшая сестра Марианна, студентка философского факультета, стала для него духовным поводырем в мире культуры. Особое значение в становлении индивидуальности поэта имели летние месяцы, проведенные близ Монтероссо, городка, окруженного великолепным средиземноморским пейзажем. В родительский домик на лигурийской Ривьере он будет приезжать до тридцати лет. Это время открытия «универсального» пейзажа и самоуглубленной рефлексии. Как и для Дж. Леопарди, пейзаж для Э. Монтале стал кладезем образов, которые помогали обнаружить в себе новые грани сознания, он побуждал поэта соотносить наблюдаемые явления с внутренним миром, являлся мерой того, кто смотрит. Такое мировосприятие легло в основу эстетических поисков поэта, которые привели к принципу объективного коррелята, получившего теоретическое обоснование Т. С. Элиота в 1920-х гг. В поэтике Э. Монтале предполагается,

что читатель схватывает образ, но не считывает переживания, волнующие автора. Он может только осознать ситуацию и прислушаться к собственным чувствам, которые тот или иной образ вызывает у Другого. В итоге образы оказываются предельно суггестивными и пробуждают в читателе эмпатию к лирическому субъекту, но взаимосвязь образа и внутреннего мира поэта остается «герметичной».

После поступления в Королевский политехнический институт будущий поэт увлекся оперным пением и брал частные уроки вокала (баритон), много времени проводил в городской библиотеке. Получив диплом бухгалтера, он начал помогать отцу в его коммерческом предприятии, но с началом Первой мировой войны был мобилизован в действующую армию и отправлен на фронт. В Парме, где проводились ускоренные подготовительные курсы офицеров, Э. Монтале познакомился с выдающимся литературоведом Серджи Сольми и некоторыми поэтами, увлекавшимися литературными экспериментами. В 1918 г. он попал на передовую, ему поручили командование отрядом в местечке Валморбия. Война обострила в поэзии Э. Монтале темы мирового страдания, лишений и одиночества. Этому эпизоду своей жизни он посвятил стихотворение «Валморбия, проплывали над тобой вдали» («Valmorbia, discorrevano il tuo fondo»). Оно построено на антитезах прошлого и настоящего. Поэт противопоставляет беспмятство и нивелирование личности, в которое впадали солдаты на фронте, с одной стороны, неугасающей памяти о том периоде жизни и бессоннице, которой страдают люди с посттравматическим синдромом, с другой:

Valmorbia, discorrevano il tuo fondo  
fioriti nuvoli di piante agli àsoli.  
Nasceva in noi, volti dal cieco caso,  
oblio del mondo. <...>  
Valmorbia, un nome, — e ora nella scialba  
memoria, terra dove non annotta [5, с. 43].

Валморбия, проплывали над тобой вдали  
Цветастые облака растений на ветру.  
Зарождалось в нас, ведомых слепым роком,  
Забвение о мире. <...>  
Валморбия, имя, — сейчас в потускневшей  
памяти это земля, где не наступает ночь\*.

К 1918 г. относится поэтический дебют Э. Монтале: стихотворения «Элегия» («Elegia»), «Беззвучная музыка» («Musica silenziosa»), «Сонатина для фортепиано» («Sonatina di pianoforte») и др. Несколько текстов тех лет включены в позднейшие сборники.

В то время Э. Монтале познакомился с видными представителями творческой интеллигенции и начал вести с ними активную переписку. На юного

---

\* Здесь и далее подстрочный перевод наш. — Е. Г.

поэта сильное впечатление произвела лирика Камилло Сбарбаро, о которой он написал статью, вступив тем самым на стезю литературного критика. Чуть позже он начал следить за творчеством Эмилио Чекки, регулярно публикуя литературно-критические статьи. Среди книжных открытий тех лет — произведения модернистов Ф. Кафки, Р. Музиля, И. Звево и др.

В начале 1920-х гг. при поддержке С. Сольми Э. Монтале постепенно пришел к осознанию, что именно литература была его призванием. В письме к старшему другу Эудженио писал: «В целом я продолжаю идти по лезвию бритвы: ни литератор, ни практичный человек» [4, с. 278]. Сомнения не прошли, даже когда к нему начало приходить признание. Важным событием в данном контексте стала публикация в 1922 г. на страницах журнала «Primo tempo» серии стихотворений, среди которых «Ривьеры» («Riviere»), «Аккорды» («Accordi»), «Агавы на скале» («L'agave su lo scoglio»).

На Э. Монтале обратил внимание видный туринский мыслитель и издатель П. Гобетти, анонсируя в одной из своих газет публикацию первого сборника стихов подающего надежды лигурийского поэта. Он немало поспособствовал тому, чтобы Э. Монтале приняли в либеральных антифашистски настроенных кругах интеллигенции. П. Гобетти также подталкивал поэта к активной общественно-политической деятельности. Следует помнить, что в 1920-е гг. к власти в Италии пришел Б. Муссолини и начались репрессии, направленные на подавление инакомыслия. Тем не менее недоверчиво относящийся к громким словам Э. Монтале всегда чурался политической ангажированности и продолжал писать для «Il Varetto», журнала, основанного П. Гобетти, литературно-критические очерки. Туринский покровитель поэта тогда подвергался нападкам фашистов и в 1924 г. вынужден был покинуть Италию. Правда, он выполнил свое обещание, и в 1925 г. вышел сборник «Панцири каракатиц» («Ossi di seppia»); в плане биологической терминологии правильнее было бы перевести «Внутренние раковины каракатиц», но общепринятым стал именно такой перевод).

Этот сборник считают вершиной творчества Э. Монтале. Он действительно свидетельствует о творческой зрелости автора, хотя в нем обнаруживаются переключки с творчеством «вочееанцев» — писателей, объединившихся вокруг журнала «La Voce», которые выработали особую поэтику лирического фрагмента (Ш. Златапер, Дж. Бойне, К. Ребора, К. Сбарбаро). Для них характерен культ искусства, которому поэт должен быть предан до самозабвения, морально-нравственный ригоризм, акцент на субъективных истоках творчества и, как следствие, интериоризация конфликта, описание не столько внешних обстоятельств и событий, сколько живого отклика на них или же причин, побуждающих к действию. От импрессионизма эти авторы заимствовали субъективизм, стремление размыть грань между субъективным и объективным, передать переживания в момент их непосредственного проживания. Обнаруживается у них и связь с экспрессионизмом, что проявилось в поисках предельно лаконичных форм, передающих душевный надлом и боль, ярких контрастов, нацеленных на то, чтобы разрушить лицемерие, равнодушие, мелочность обывателей. В стилевом плане для

«вочечанцев» типичен исповедально-лирический тон, различные приемы автобиографизма, отказ от линейного повествования, изысканная эрудированная речь, не переходящая в эстетскую манерность. Примечательно, что сами поэты-«вочечанцы», с многими из которых Э. Монтале был лично знаком, тепло откликнулись на сборник «Панцири каракатиц».

Структурно-композиционное оформление первого сборника Э. Монтале соответствует классическому «канцоньере», восходящему к знаменитому сборнику Ф. Петрарки: произведения сгруппированы таким образом, что представляют духовный путь лирического героя, преодолевающего невзгоды. Связь же между отдельными стихотворениями поддерживается на идейно-тематическом уровне за счет аналогий и разных видов подхватов.

Э. Монтале сформировал свой поэтический код, в котором происходит аккумуляция смыслов, связанных с тем или иным образом. Именно поэтому любое его стихотворение, выхваченное из контекста не только какого-либо сборника, но в целом из всей совокупности произведений поэта, может показаться слишком «темным», не поддающимся внятной интерпретации.

Сборник «Панцири каракатиц» открывается стихотворением «Радуйся, если ветер в саду» («*Godi se il vento ch'entra nel pomario*»). Примечательно, что первый текст сборника выступает в качестве своеобразного ключа ко всему творчеству Э. Монтале. В нем собраны лейтмотивы, которые получают развитие в дальнейшем: стремление ощутить полноту жизни (*ondata di vita*); болезненное самовосприятие как безжизненное нагромождение воспоминаний (*un morto viluppo di memorie*); едва уловимые шумы, являющиеся своеобразной эпифанией подлинной жизни; стена, превращающая сад (*romario* — фруктовый сад; традиционная метафора души) в место изоляции, застоя и царящей в мире злобы (*rovello è di qua dall' erto muro*); иллюзорность избавления от экзистенциальной заброшенности (*fantasma che ti salva* — призрак, который тебя спасет); утрата внутренней целостности из-за изменчивости памяти (*atti / scancellati pel giuoco del futuro*). Центральное место занимает мотив неприкаянного блуждания в поисках трансгрессивного прорыва (*maglia rotta nella rete / che ci stringe*) из тисков «ржавой» обыденности к подлинному бытию и разрешению терзающих поэта противоречий. Именно этот поиск непрочного звена (в цепи бытия), который сковывает человека, является ядром поэтического кода Э. Монтале.

Художественным манифестом писателя выступает второе стихотворение сборника «Лимоны» («*I Limoni*»), в котором автор излагает собственные поэтические установки. В первую очередь он заявляет о разрыве с сохранявшей популярность в 1920-е гг. лирикой Г. Д'Аннунцио, тяготеющей к эстетизму:

Ascoltami, i poeti laureati  
si muovono soltanto fra le piante  
dai nomi poco usati: bossi ligustri o acanti [5, с. 11].

Послушай, увенчанные лаврами поэты  
шестьуют среди растений  
с редкими именами: курчавых самшитов или акантов.

Э. Монтале демонстративно отказывается от изысканного слога Г. Д'Аннунцио, воспевающего благородные растения самшит и акант, которые используются в ландшафтном дизайне и в орнаментальном декоре либерти. Он пишет, что предпочитает чахлую растительность иссушенной невозделанной природы и обычные лимоны. Э. Монтале не стремится к лаврам рафинированного поэта, предпочитая живую, красочную, осязаемую поэзию, на которую вдохновляют безлюдные сады и суровые природные виды. Даже первые слова стихотворения: «Ascoltami» («Послушай меня») — содержат аллюзию на хрестоматийное стихотворение Г. Д'Аннунцио «Дождь в сосновом лесу» («Pioggia sul pineto»): «Taci. Su le soglie / del bosco non odo / parole che dici / umane...» («Тише. На полянах / лесных я не слышу / слов твоих / человеческих»; перевод Е. Евдокимова). Если у предшественника акцентируется нарочитая субъективность, то у автора сборника «Лимоны» зачин указывает на сниженный пафос и разговорный лад, нацеленный на установление душевной близости с читателем. Э. Монтале не приемлет не только образ поэта-пророка, созданный Г. Д'Аннунцио, но и поэта — выразителя народных чаяний, каким обычно воспринимается Дж. Кардуччи.

Для Э. Монтале важно установить доверительный диалог с читателем. Задушевный тон подчеркивается исповедальным «ты», к которому в итальянской поэтической традиции особенно часто прибегали Дж. Леопарди и тяготеющие к разговорной манере сумеречные поэты. В целом поэтическая речь Э. Монтале приближается к разговорному тону, но в отличие от непосредственных предшественников — сумеречных поэтов — лексика не сводима к обыденной речи, а демонстрирует эрудицию автора, его великолепное знание книжной культуры. Так в интимно-исповедальную лирику вплетаются изысканные слова и выражения из произведений Данте, В. Монти, Дж. Леопарди, Г. Д'Аннунцио, Г. Гоццано и др.

Поэт избегает нарочитой философичности и всякого проявления дидактизма. Он подчеркивает роль случайности, относительности, нарушения причинно-следственных связей в жизни. Стихотворение всегда выступает в качестве свидетельства неутомимого исследования состояния человека и его положения в мире.

Э. Монтале отличает пессимистичный взгляд на человека. В лирике поэта он показан заблудшим и растерянным, не чувствующим ни благостного единения с природой, ни возможности влиять на действительность. Раковины каракатиц — это метафора человека: море выбрасывает на побережье безжизненные останки, бывшие некогда остовом моллюсков. Это неодоушевленная форма, след былой жизни. Данная идея с некоторыми вариациями повторяется в разных текстах, будучи воплощенной в ряде словообразов («штукатурка», «покров», «тень», «саркофаг», «следы, которые пустота вновь не поглотит»). Э. Монтале не только отказывается от даннунцианской экзальтированности, его произведения по внешним признакам лишены эмоциональной окрашенности, что с точки зрения принципа объективного коррелята помогает активировать читательское восприятие, а с позиции идейно-концептуального содержания подчеркивает отсутствие эмоциональной вовлеченности лирического субъекта в то, что происходит в его жизни.

Метафорическое значение раковин поддерживается и на уровне архитектуры: этот образ вынесен в заглавие всего сборника и так же называется его центральной частью.

Поэт постоянно задается вопросами экзистенциального порядка, но избегает однозначных утверждений о том, чем же по сути является человек, поэтому можно сказать, что для Э. Монтале это существо, не поддающееся определению (подобно тому, как в лирике сумеречного поэта Г. Гоццано человек выглядит ничтожным в огромном море бытия). У лирического субъекта одни сомнения сменяют другие, повергая в состояние эпистемологической неуверенности, что особенно ярко проявляется в стихотворении «Вы обо мне судили...» («C'è che di me sareste...»). Лирический герой ощущает внутреннюю пустоту, размышляет о том, что им движет, и в конце приходит к смиренному выводу:

...il fuoco che non si smorza  
per me si chiamò: l'ignoranza.  
Se un'ombra scorgete, non è  
un'ombra — ma quella io sono [5, с. 36].

...огонь, что не угасает,  
про себя я дал ему имя «неведение».  
Если вы заметите тень, это вовсе не  
тень, это то самое, чем я являюсь.

Жизнь представляется как беспорядочное чередование изменчивых форм, и в момент такой «эпифании» требуется умственное напряжение, чтобы постичь некоторую закономерность в этом хаосе. Предметная образность сборника «Панцири каракатиц» не овевана лирическим чувством, не выражает очарования природой, типичного для пейзажной лирики тех лет, а внешне беспристрастно указывает на аналогию между элементами окружающей действительности и внутренним миром. Так, в стихотворении «Ветер и флаги» («Vento e bandiere») лирический субъект видит, как при порыве ветра разметалась одежда и растрепались волосы любимой, изменив ее привычные очертания на фоне неба. При этом она показалась ему «groviglio breve contro il cielo pallido» («краткой путаницей на фоне бледного неба»), чем-то бесформенным. И подобно тому, как внезапно изменился ее абрис, так же все в природе стремительно меняется, сама жизнь «сгорает, как вспышка молнии», и флаги, вывешенные к празднику в виднеющейся вдаль деревне, трепещут на ветру. Ветер, символ изменчивости и стремительности, связывает воедино образы женщины, лесистой кручи и деревушки. Выстроенная цепь аналогий приводит лирического субъекта к удивительному выводу: «Il mondo esiste... Uno stupore arresta / il cuore che ai vaghi incubi cede» («Мир существует... От изумления замирает / сердце, которое смутным страхам предается»).

Вселенная не подчиняется причинно-следственным отношениям, в ней все случайно. Э. Монтале чужд просветительский пафос торжества рацио-

нального познания. В стихотворении «Потоки» («Flussi») поэт описывает гурьбу детишек, играющих с рогатками:

Addio! — fischiano pietre tra le fronde,  
la rapace fortuna è già lontana,  
cala un'ora, i suoi volti riconfonde, —  
e la vita è crudele più che vana [5, с. 78].

Прощай! — свистят камни между крон,  
хищная фортуна уже далеко,  
близится вечер и мешает различать  
ее лики, — жизнь скорее жестока, чем тщетна.

Природа человека не сводима к рассудочной деятельности. Человек теряется под напором случайных стечений обстоятельств, его одолевает тоска по идеалистическим представлениям о божественном, возвышенном и о гармоничной упорядоченности мироздания. Высокие идеалы кажутся близкими и недостижимыми одновременно, а реальность предстает только как случайность, беспорядок, хаос. Эта диалектика предвосхищения откровения тайны подлинной жизни и оцепенения, сковывающего сердце при осознании пустоты наличного бытия, в конечном счете и движет человеком, что наглядно представлено в стихотворении «Может, проходя утром в стеклянном воздухе» («Forse un mattino andando in un'aria di vetro»):

Vedrò compirsi il miracolo:  
il nulla alle mie spalle, il vuoto dietro  
di me, con un terrore di ubriaco. <...>  
... ed io me n'andrò zitto  
tra gli uomini che non si voltano,  
col mio segreto [5, с. 42].

Увижу, как совершается чудо:  
ничто у меня за спиной, пустота позади  
меня, опьяненного ужасом. <...>  
... и я уйду тихо  
среди людей, которые не обернутся,  
со своим секретом.

Один из ведущих мотивов лирики Э. Монтале — «зло жизни», разочарование, проистекающие из осознания, что в череде случайностей нет скрытого смысла. Причудливые образы, которые на первый взгляд кажутся знаковыми, по сути, ничего не сообщают лирическому герою и постепенно гасят в нем любознательность. По мере старения в человеке нарастает равнодушие, различия утрачивают смысл, что ведет к застою. Так, в стихотворении «Моя жизнь, я не прошу у тебя...» («Mia vita, a te non chiedo...») он смиренно констатирует: «Nel tuo giro inquieto ormai lo stesso / sapore han miele e assenzio» [5, с. 33] («В твоём беспокойном беге уже одинаковы / на вкус мёд и полынь»); при этом «assenzio» можно перевести как «абсент»



и уловить созвучность со словом «*assenza*» — «отсутствие», что придает дополнительную смысловую глубину этим стихам). Подобный ход мыслей отсылает к С. Кьеркегору, его концепции жизни как движения бытия к смерти. Тем не менее есть и существенное отличие, которое на идейном уровне заложено в образе раковины каракатицы: внутренние известковые отложения на самом деле являются твердым веществом и выполняют защитную функцию в живом организме. В символическом плане это значит, что человек обладает достаточной силой, чтобы не сломиться и продолжать духовные искания, несмотря на гнет жизненных обстоятельств. Э. Монтале — стоик: вопреки тому, что рассудок указывает лишь на негативные стороны жизни, он утверждает возможность чуда, обнаружения бреши, слабого звена в цепи мироздания, что позволит вырваться из мира бессмысленного существования.

В пространственно-временной организации художественного универсума Э. Монтале можно выделить несколько ориентиров. Особое место занимают образы моря, океана, рек. Водная стихия символизирует в поэтическом коде Э. Монтале изменчивость и постоянное движение: она выбрасывает на берег омертвевшие останки и несет на своих волнах избранных. Из ее глубин исходят животворные силы. В поэтическом универсуме Э. Монтале прослеживается искание глубины, поэтому взгляд субъекта устремлен вниз, а не ввысь в поисках возвышенного. Безусловно, писатель тщательно разработал собственную интерпретацию мифологемы мирового океана. В стихотворении «Старина, я пьян от голоса» («*Antico, sono ubriacato dalla voce*») поэт обращается в своей дружеской манере к морю и с благодарностью вспоминает его наставления:

Tu m'hai detto primo  
che il piccino fermento  
del mio cuore non era che un momento  
del tuo; che mi era in fondo  
la tua legge rischiosa: esser vasto e diverso  
e insieme fisso:  
e svuotarmi così d'ogni lordura  
come tu fai che sbatti sulle sponde  
tra sugheri alghe asterie  
le inutili macerie del tuo abisso [5, с. 54].

Ты мне прежде сообщил,  
что незначительное волнение  
моего сердца было лишь кратким мигом  
твоего; что у меня в глубине был  
твой рискованный закон: быть широким и разным  
и вместе с тем неизменным;  
и очищаться от всякой грязи,  
как и ты, когда выбрасываешь на берег  
коряги, водоросли, морские звезды —  
беспольные отбросы твоей бездны.

Как было отмечено выше, внутренние раковины каракатиц — это остовы существ, которые некогда были живыми, но сейчас мертвы. Образ раковин диалектически связан с морем, объективным коррелятом целостности и полноты бытия, поскольку каракатицы, будучи моллюсками, считаются дарами моря. Таким образом, раковины каракатиц — это объективный коррелят отверженности, разрушения гармонии с внешним миром и скрываемого в душе чувства собственной неполноценности. Человеческая жизнь является скорее симулякром полноты бытия. Ощущение отчужденности, эмоциональной депривации и бессмысленности жизни роднит Э. Монтале с К. Сбарбаро.

Антиномичными по отношению к морю образами являются раскаленная земля и иссушающий, ослепляющий зной, растворяющий краски природы. Человек в своем беспрестанном поиске идет по тропе, как по некоей грани, разделяющей подлинное бытие (море) и окружающую действительность (землю). Ослепленный и утомленный солнцем, он не может побороть оцепенение и бессмысленное прожигание жизни.

Пейзаж в лирике Э. Монтале лишен идиллического пафоса. У этого ландшафта есть метафизическое измерение: чем пристальнее человек вглядывается в него, тем болезненнее он переживает одиночество и отчуждение.

Символическая насыщенность природных образов сочетается с предельной конкретикой, поскольку в них легко узнается лигурийский пейзаж близ Монтеросо, который с детства дорог поэту. В противовес этому категория времени проявлена слабо, что придает стихам притчевое звучание.

В сборнике «Панцири каракатиц» воплощена поэтика «малых вещей»: художественный мир автора крайне редко представлен с помощью панорамных описаний, он складывается из отдельных предметов, выхватываемых поэтическим сознанием из внешнего мира. По мнению критика Л. Анчески, можно говорить о двух векторах поэтических поисков Э. Монтале: один нацелен на точность и символическую насыщенность слов, что типично для герметизма, другой — на поэтику вещей в духе поэта-символиста Дж. Пасколи и «сумеречного» поэта Г. Гоццано [2, с. 199].

Примечателен образ подсолнуха, который обращается к немилосердно палящему солнцу и отображает тревогу человека, его блуждания в поисках абсолютных ценностей по ту сторону от устрашающей своей безысходностью обыденности. Этот образ встречается достаточно часто: в стихах «Принеси мне подсолнух, навеванный далью» («Portami il girasole ch'io lo trapianti»), «Саркофаги» («Sacrofaghi»), «Ривьеры». Еще один образ, выступающий в качестве объективного коррелята жизни человека — агава, крупное колючее растение, которое цветет в расселинах скал лишь один раз, а затем умирает. Агава является символом жизни, указующим на неприкаянность, страдания и борьбу за существование («Агавы на скалах»). Остальная растительность у поэта низкорослая, редкая, колючая.

Поэтический мир Э. Монтале населен также живностью (змеи, дрозды, ястребы, сойки, зимородки, удод). Угорь стал таким же излюбленным образом поэта, как и подсолнух. Он встречается во всех сборниках Э. Монтале.

В стихотворении «Угорь» («L'anguilla») говорится, что эта рыба идет на нерест, покидая море и стремясь подняться как можно выше по устью реки, при этом плывя против течения. Так же и человек должен не покоряться жизненным обстоятельствам, а стремиться дойти до сути явлений на пути познания. Стараясь разрешить жизненные проблемы, он, как угорь в иле, не может не запачкаться в грязи.

Важнейшая тема лирики Э. Монтале — память. В стихотворении «Зло за свою держалось непреложность» («Spesso il male di vivere ho incontrato») речь идет о равнодушии, воплощенном в образах статуи, облака, ястреба. Статуя (символ искусства) холодна перед злом, облако (провидение) плывет далеко от земного мира, как и ястреб (символ внутренней свободы), — все они безучастные соглядатаи людских драм. Утрата надежды на отклик Другого ведет к обесцениванию жизни, выхолащивает смыслы, которые человек открывает, но не закрепляет за наблюдаемым явлением. В основе зла лежит случайность, поэтому выявлять закономерности не имеет смысла. Зло жизни — это не просто болезненное столкновение между Я и реальностью. Э. Монтале как человек XX века остро переживает распад взаимосвязи между ожиданиями от окружающего мира и внутренними переживаниями. Реальность — это не развертывание гегельянской Идеи, которая в своей тотальности дает надежду на возможность духовной близости. В лишенном целостности мире особое место занимает поэзия. Она осуществляет материализацию мысли, но сама представляет собой лишь «rivo strozzato» («узкий берег»), на который оказываются выброшенными сухой лист, загнанная лошадь и другие предметы, выступающие в качестве объективных коррелятов страдания и истощения душевных сил. Берег не просто узок: коннотативное значение «strozzato» — «сдавленный, удушенный», что усиливает ощущение фатального прекращения движения, мучительность застоя. Это не прекрасный свободный скакун, несущийся вдоль кромки моря, а жуткое видение насильственной смерти духа.

В стихотворении «Скрипит натужным воротом колодец» («Cigola la carrucola del pozzo») поэзия соотносится со скрипом поднимающего колодезное ведро ворота. В результате работы ее «механизма» смешиваются небо и глубинные воды, которые в герменевтическом коде Э. Монтале представляют собой искомую суть бытия. Скрип — побочный звук, который сопровождает таинство обнаружения, единения света и воды (отражение неба в воде), затем — обретения самости (отражение собственного лица и глоток-поцелуй). Но в стихотворении показан еще и духовный вектор движения: человек всматривается в воду и в собственное отражение, пьет; вода не утоляет жажду, а пробуждает воспоминания. Затем ведро опускается вниз, в изначальную глубину, — и отражение удаляется, искажается, теряет ясность, а через миг оно принадлежит Другому. Изначальная ясность сменяется очуждением собственных воспоминаний («una distanza ci divide» / «расстояние нас разделяет»). Очуждение сопряжено с мотивом падения ведра-отражения. Колодец является устойчивой метафорой памяти. В этом стихотворении, безусловно, присутствует аллюзия на миф о Нарциссе: поэт рассматривает себя, вглядывается в глубины памяти, но понимание усколь-

зает. Невозможность утолить жажду отсылает к Танталу, муки которого интерпретируются в эпистемологическом ключе. Память человека подобна всепоглощающей бездне внутри него самого.

Память в целом является частью «отрицательной поэтики»: мы вспоминаем то, чего нет в наличном бытии и чем мы сами больше не являемся. Нетождественность Я-вспоминающего и Я-в-воспоминании приводит не просто к распаду целостного образа лирического субъекта, но и к субстанциальной потере той части Я, которая падает в бездну колодца-памяти. В начале стихотворения есть образ света и искрящихся бликов на воде, которые связаны с идеей радости и высвобождения; произведение построено на контрасте этой радости в начале и безутешности в конце. Память — это не источник оптимистических представлений, она не помогает вернуть светлые моменты, укрепить надежды и сформировать ожидания. Для Э. Монтале утешение памятью — вполне сознательный самообман, отсрочка перед падением в бездну небытия. Работа памяти — напрасный труд: проживая настоящее, человек не может контролировать, что в ней сохранится, она не принадлежит ему и доступна только в перспективе прошедшего времени, искаженная, смутная, ускользающая. Память не является сообщением для человека в будущем.

Тема памяти занимает важное место не только в книге «Панцири каракаци», но и в сборниках «Обстоятельства», «Буря и другое» (воспоминания о войне, «гитлеровской весне», нацизме и фашизме), «Ксении» (воспоминания о жене).

На ритмический рисунок стихов Э. Монтале наложило отпечаток увлечение музыкой. Его поэзия не отличается особой напевностью, которая в целом свойственна итальянской лирике благодаря лингвофонетическим особенностям языка и глубоко укорененной в ней песенной традиции. Э. Монтале отводит ее словесной стороне второстепенное значение, поэзия подобна музыкальному аккомпанементу, сопровождающему непосредственные переживания. Художественная речь автора отличается эвритмией, построенной на контрапунктах и диссонирующих элементах.

Э. Монтале часто обращается к апофатическим конструкциям. Через отрицание он объясняет свою роль как поэта в стихотворении «Не проси у нас слова, которое бы всесторонне обрамляло» («Non chiederci la parola che squadri da ogni lato»):

Non domandarci la formula che mondi possa aprirti,  
sì qualche storta sillaba e secca come un ramo.  
Codesto solo oggi possiamo dirti,  
ciò che non siamo, ciò che non vogliamo [5, с. 29].

«Не проси у нас формулы, которая могла бы открыть тебе миры, / есть несколько нескладных и сухих, как ветка, слогов. / Сегодня мы можем сказать тебе / то, чем мы не являемся и чего мы не хотим».

Установка на взаимопонимание с читателем аналогична вводному сонету «Canzoniere» Петрарки: «Voi che ascoltare in rime sparse <...> spero trovate pietate» («Вас, узнающих в рифмах отблеск страсти, <...> Прошу не обрывать

меня напасти»; перевод А. Бердникова). «Не проси у нас» — это не множественное число величия, а эмфатическое, автору чужд образ поэта-пророка (так по антономазии называют Г. Д'Аннунцио), который вкладывает готовое сообщение в поэтическую форму, ведь поэзия не наставляет и не открывает завесы над тайнами мироздания. Э. Монтале предстает как глашатай небытия. Поэт-пророк предлагает иллюзии, он сочиняет собственные мифы, такая поэзия призвана утешать, а не искать «слабое звено». Произведения Э. Монтале не рассчитаны на то, чтобы приносить радость, потому что на переднем плане стоит драма человеческой жизни, которая одновременно значительна и ничтожна. Задача поэзии заключается не в том, чтобы внушать человеку идеологически правильные представления. Она состоит в том, чтобы через пламенные письма сообщить душе человека ясное свидетельство о его положении в мире, его ограниченности и обреченности на страдание.

Стих Э. Монтале очень неровный: поэт предпочитает полиметры с то появляющейся, то исчезающей рифмой, словно ускользающей от заранее намеченного метрического рисунка и придающей стихам тон исповедально-задушевного разговора. Писатель владеет мастерством анжамбеманов, при котором зависимые слова обретают собственную смысловую насыщенность, превращая эпитеты в философско-эстетические категории. Колористика образов также важна: например, в рассмотренном выше стихотворении смежная рифма «fuoco — stoso» («огонь — крокус») соотносит огненные оттенки с шафранно-желтым цветом крокусов, которые нежно цветут, несмотря на снег и холод. Цвет, равно как и подчеркнутая обесцвеченность образов, является ключом для понимания эмоциональной напряженности лирического героя в условиях отказа от эффектных выражений.

Ситуация в Италии вынудила Э. Монтале принять деятельное участие в противлении политике Б. Муссолини. В мае 1925 г. Монтале подписал «Манифест интеллектуалов-антифашистов», разработанный Дж. Амендолой и Б. Кроче. К сожалению, публичное выражение протеста против тоталитаризма и утверждение стойкой приверженности гуманистическим идеалам никак не повлияли на ход истории.

В том же году вышла статья Э. Монтале «Дань уважения Итало Звево» («Omaggio a Italo Svevo»). Триестинский писатель к этому времени опубликовал свой главный роман «Самопознание Дзено» («La coscienza di Zenò», 1923), но его творчество не заинтересовало ни критиков, ни читателей, пока не вышла статья Э. Монтале. Именно с нее и началось признание И. Звево в Италии и за ее пределами. Э. Монтале считал, что тот, как никто другой, приблизился к постижению подлинной природы человека, не довольствуясь ее поверхностными проявлениями [4]. В этом писателе-модернисте поэт увидел темы и мотивы, которые он сам развивал в лирике: шаткость традиционных представлений о человеке и мотивах его поступков, сумрачная бездна, которая открывается человеку вместо спасительной ясности, когда он всматривается в глубь своей души. Встреча этих выдающихся литераторов произошла в Милане и положила начало дружеским отношениям и многолетней переписке, которая была опубликована в 1976 г.

В 1927 г. с переездом во Флоренцию начался новый период жизни Э. Монтале. Там он сотрудничал с издательством «Vemporad», журналом «Solaria», который основной целью ставил обновление итальянской культуры, а также знакомство читателей с новаторскими течениями в зарубежной литературе.

В 1928 г. Э. Монтале был назначен директором знаменитой библиотеки «Кабинет Вьессо», созданной еще в начале XIX в. Сотрудничество с «Solaria» и это почетное назначение означали признание Э. Монтале крупнейшим эрудитом и лидером культурной жизни Флоренции. В «Кабинете Вьессо» он проработал до 1938 г., когда его уволили из-за отказа вступить в национальную фашистскую партию.

В эти годы Э. Монтале сотрудничал и с другими изданиями. Его часто можно было встретить в кафе «Красные пиджаки» («Le Giubbe rosse»), месте встречи флорентийской интеллигенции, где проводили досуг футуристы, модернисты и будущие писатели-неореалисты. Там поэт познакомился с Э. Витторини, К. Э. Гаддой, С. Квазимодо (нобелевский лауреат 1959 г.) и многими другими.

В 1933 г. с ним познакомилась Ирма Брандейс, американская студентка еврейского происхождения, которая, прочитав сборник «Панцири карака-тиц», захотела лично выказать почтение автору стихов, которые ее глубоко потрясли. Поэт был очарован девушкой, и их отношения продлились до 1938 г., когда из-за антисемитских фашистских указов она была вынуждена покинуть Италию. Под поэтическим именем Клиция Э. Монтале вывел образ возлюбленной, перекликающийся со стильновистскими доннами-ангелами, в стихотворениях двух следующих сборников. Названная в честь нимфы, возлюбленной Аполлона, которую после смерти боги превратили в подсолнух, она вселяет веру в возможность спасения от духовной смерти. Ирма просила Э. Монтале эмигрировать в США и делала все, что было в ее силах, чтобы найти ему место преподавателя в одном из американских университетов, но после долгих раздумий поэт отказался от этой затеи.

В 1930-е гг. Э. Монтале тесно общается с представителями герметизма (К. Бо, А. Гатто, Э. Серени, М. Луцци, В. Пратолини и др.) и писателями-эрудитами, которые не соотносят свои эстетические искания с ведущими течениями тех лет (Т. Ландольфи, Дж. Контини).

С потерей работы ухудшилось и материальное положение поэта, из-за чего он был вынужден снимать комнату у своего друга. В том доме и произошло его знакомство с Друзиллой Танци Марангони, необычной близурочкой женщиной, любовно называемой мухой из-за толстенных линз очков. На тот момент она была замужем, и бракоразводный процесс затянулся на долгие годы, поэтому узаконить свои отношения они смогли лишь в 1960 г. Семейная жизнь продлилась всего три года: в результате падения Друзилла получила перелом бедренной кости и не смогла оправиться. Боль утраты поэт выразил в двух циклах «Ксении» («Xenia I» и «Xenia II»), первый из которых открывается строками «Caro piccolo insetto / che chiamavano mosca non so perché...» [5, с. 289] («Дорогое маленькое насекомое, / которое называли мухой почему-то...»). В 1930-е гг. поэт и не мог предположить, что это знакомство станет судьбоносным, о чем можно судить по разным женским образам и посвящениям, воплощенным в стихах той поры (Дора Маркус, Арлетта).

В 1939 г. в Турине вышел второй сборник стихотворений «Обстоятельства» («Le Occasioni»), который считается самым герметичным в творчестве Э. Монтале. Трудная для понимания поэзия превращается в настоящую криптографию души, которая полностью вписывается в поэтику герметизма, «этого аскетического варианта символизма» по определению И. Бродского в эссе «В тени Данте» [1, с. 15], течения, к которому относят творчество Э. Монтале.

«Обстоятельства» — сборник стихотворений, опубликованный накануне Второй мировой войны, когда в воздухе витал дух тревоги и смутных предчувствий, нашедший воплощение на страницах сборника. Воспоминания и феномен памяти требуют усилий, чтобы их осмыслить, и неизменно оказываются болезненными. Память не хранит воспоминания пассивно, поскольку со временем они стираются и изменяются. Обращаясь к ним, человек надеется заново пережить ушедший момент, но память никогда не доносит изначальных, подлинных чувств. Название сборника отражает еще одно важное понятие в идейно-концептуальной сфере лирики поэта. Обстоятельства (или *случаи*) — это те моменты существования, когда кажется, что чудо происходит. Случаи воспринимаются как судьбоносные прорывы, когда открывается смысл тех или иных явлений, жизнь обретает ценность, и появляются новые перспективы.

Одно из стихотворений, вошедшее во второй сборник, — «Дом таможенников» («Casa dei doganieri») — создает лирический пейзаж души, обуреваемой метафизическими исканиями. Оно открывается словами «Tu non ricordi» («Ты не помнишь»), которое трижды звучит в произведении и усиливается симплокой в конце. Здесь раскрывается новый аспект памяти: лирический герой стремится вызвать эмпатию и установить душевную близость с женщиной (на это указывает лишь женский род в отношении «ты»), напоминая ей эпизод, когда они были у одинокого, осаждаемого ветрами домика на скалистом утесе, и она смеялась. Но в итоге лирический герой осознает, что отдалился от женщины, погрузившись в собственные воспоминания и оставив ее одну во тьме. С другой стороны, по ее дыханию он понимает, что женщина не слушает его. Лирический герой остается в состоянии онтологической неопределенности: «Ed io non so chi va e chi resta» [5, с. 167] («И я больше не знаю, кто уходит, а кто остается»). Погружаться в воспоминания — значит терять связь с Другим в настоящем. Актуальная ситуация меняет воспоминание о радости тех дней, передаваемой с помощью образов стремительного роения мыслей, флюгера, который и вызвал смех своим сумасшедшим вращением. Тогда казалось, что он готов бросаться навстречу приключениям, откуда бы они ни были принесены ветрами. Теперь же флюгер видится зловещим символом утраты ориентиров и невротического разлада.

Образ дома таможенников представляет собой типичную для лигурийского ландшафта постройку на скалистом обрыве. В воспоминаниях дом обещал столь ценное влюбленными уединение, теперь же видится символом одиночества, покинутости. Это дом, в котором нет жизни, лишь ветер продувает его изнутри и медленно разрушает снаружи. Герой отождествляет

себя в момент настоящего с тем домом из прошлого: «*Tu non ricordi la casa di questa / mia sera*» [5, с. 167] («Ты не помнишь дом этого / моего вечера»).

Снова идиллическое начало (совместное воспоминание с любимой женщиной о счастливых минутах их молодости) приводит к драматической развязке. Время изменилось, изменилась и женщина, разговор не сложился, а само воспоминание не только утратило очарование, но и выявило, что родство душ в тот далекий вечер было иллюзорным.

В годы Второй мировой войны Э. Монтале не покидает Флоренцию. В 1939 г. он получает предложение сотрудничать с туринским издательством «Einaudi». Так литератор становится переводчиком и работает с произведениями У. Шекспира, Г. Мелвилла, К. Марлоу, Э. Хемингуэя, драматургией М. де Сервантеса, но не оставляет и поэзию. Друг писателя и литературный критик Джанфранко Контини тайно вывозит рукопись с лирикой Э. Монтале начала 1940-х гг. в соблюдающую нейтралитет Швейцарию, где и издает ее в 1943 г. Такова история «Финистерре» («*Finisterre*») — основы для третьего сборника Э. Монтале «Буря и другое» («*La Bufera e altro*», 1956).

Поэт не принимал участия в военных компаниях Сопротивления, но активно помогал творческой интеллигенции выжить в те трагические годы. В своем доме он укрывал писателей, творчество которых составило золотой фонд мировой литературы, — Умберто Сабу и Карло Леви, ставших жертвами антисемитской политики фашистов.

После войны Э. Монтале вошел в Комитет по вопросам культуры и искусства при Комитете национального освобождения, даже стал членом Партии действия.

С 1946 г. поэт сотрудничал с крупнейшей в Италии газетой «*Corriere della Sera*» в качестве литературного и музыкального критика, а затем и редактора, что подвигло его к окончательному переезду в 1958 г. в Милан. Именно здесь вышли в свет сборник стихов «Буря и другое» и сборник небольших, отличающихся особым лиризмом, рассказов «Динарская бабочка» («*La Farfalla di Dinar*»); окончательная редакция относится к 1973 г.).

В сборнике «Буря и другое» нашел отражение опыт военных лет. То, что отличает данный цикл стихотворений, — это преодоление герметичной замкнутости и установка на открытость. До той поры поэт развивал собственную метафизику: человек всматривался и вопрошал бытие, но ему открывалась лишь пустота, теперь же Э. Монтале занимают вопросы исторического развития человечества в соотношении индивидуального и универсального. Он описывает войну как катастрофическое, трагическое явление, которое потрясло жизнь современного человека. После Второй мировой войны для итальянских интеллектуалов в целом характерна не столько рефлексия об онтологических проблемах, сколько пристальное внимание к насущным вопросам, ситуации, в которой оказался современный человек. Рефлексия больше сосредотачивается на историческом процессе.

Сборник «Буря и другое» включает лирику, написанную в период с 1940 по 1954 г. В частности, он содержит «Малый Завет» («*Piccolo testamento*»), который считается итоговым стихотворением зрелого Э. Монтале, его поэтическим завещанием. Взгляды поэта тех лет схожи с теорией слабой мысли



Дж. Ваттимо: в современном обществе, ориентирующемся на релятивистскую картину мира, невозможно существование высоких идеалов. Э. Монтале размышляет об истории без пафоса обретения конечных истин. Его цель — заключить завет с грядущими поколениями. Как и в предыдущих произведениях, поэт использует читательское «ты»; образность включает предметы «мира малых вещей» и отличается эмоциональной нейтральностью, присущей объективным коррелятам, часто применяемым в его раннем творчестве. Поэтика произведения построена на контрасте: маленькие объекты, формирующие микромир (искрящийся след улитки, паутинка памяти, пудреница), противопоставляются крупным образам макромира, способствующим панорамному охвату пространства (Темза, Гудзон, Сенна), свет идеалов — личных или сформированных в рамках больших идеологий — тьме бездуховности. Поэт призывает остерегаться ложных идеалов, насаждаемых католицизмом или марксизмом: слабый блеск, символизирующий подлинные ценности, — это «non è lume di chiesa o d'officina / che alimenti / chierico rosso o nero» («не светоч церкви или завода, / который поддерживает / красный или черный служитель»).

Поэт занимает позицию свидетеля, ставшего очевидцем угасания веры и надежд. Современная ситуация — это начало темных времен. Духовным ориентиром не может стать и наследие (можно предположить, что речь идет о культуре). Именно в ситуации тотальной безнадежности возможен приход Люцифера. Данный образ, с одной стороны, вписывается в эсхатологическую традицию, с другой — имеет сходство с Сатаной Дж. Кардуччи. В «Гимне Сатане» певец объединенной незадолго до написания стихотворения Италии также выступает с антиклерикальными выпадами и утверждает, что старые идеалы изжили себя, поэтому пришло время отринуть и лицемерную буржуазную мораль, и религиозные предрассудки. Символом обновления и долгожданного научно-технического прогресса становится поезд, на котором несется Сатана. В 1953 г. Э. Монтале написал «Малый завет», осмысляя не только Вторую мировую войну, но и путь, который избрала Италия в послевоенное время. Оба произведения созданы в период смены эпох. Выведенный Э. Монтале образ — это Люцифер, потрепанный и заляпанный битумом. Он готов спуститься на корабль, что в поэтическом коде поэта со времен сборника «Панцири каракатиц» является символом трансгрессии, открытий эпистемологического характера. Меняется не только транспортное средство, но и пафос: Люцифер сеет ураганы, ведет к хаосу, а не к обновлению и установлению нового порядка. Завет Э. Монтале — не довольствоваться идеалами, что внушают человеку те, кто стоит у штурвала, а вести живой поиск, искать тот верный знак, который удержит от ошибок. Поэт не раскрывает сути такого знака, а прибегает к метафоре: «...il tenue bagliore strofinato / laggiù non era quello di un fiammifero» («...слабый всполох / там внизу не был огоньком спички»). Прошедшее время указывает на то, что знак так и не открылся лирическому герою, но он задал вектор поисков. Именно в следовании в этом направлении и заключается завет поэта.

Стихотворение «История» («La Storia») строится на апофатических высказываниях, которые сами по себе облачены в отрицательную форму. Та-

ким образом, оно вписывается в «поэтику отсутствия», разрабатываемую в предыдущих сборниках. История доказывает отсутствие божественного провидения, в ее ходе царят нелогичность, отсутствие причинно-следственных связей, абсурд. Поэт выражает скептицизм по отношению к оптимистическим взглядам на историю как прогрессивное развитие (сродни идеям Дж. Леопарди, высказанным в «Палинодии маркизу Джино Капони»). Человеческий удел — это, по сути, страдание, потому благоволение истории заключается в том, что она, как экскаватор, все разрушает на своем пути.

Э. Монтале жестко осуждает современную ему историю XX в. Человек неспособен обрести ясное видение исторического процесса. Боль, метафизическое зло жизни удваиваются в исторической перспективе. Человек может найти только талисманы, нечто витальное и спасительное. В качестве таковых зачастую выступают женские образы. Каждое существование обретает ценность в процессе такого поиска, метафорой чего становится получение багажа (стихотворение «В дыму» / «Nel fumo») или палитры красок («Шабер» / «Il raschino»). Подобные образы являются свидетельством наличия бытия в противовес бездумному «окаменелому» существованию.

В 1967 г. Э. Монтале был удостоен чести стать пожизненным сенатором «за высочайшие заслуги в области литературы и искусства».

После долгого творческого молчания Э. Монтале публикует сборник «Сатура» («Satura», 1971), который открывает поздний период его творчества. За ним следуют сборники «Дневник 1971—1972 годов» («Diario del '71 e del '72»), «Тетрадь четырех лет» («Quaderno di quattro anni»).

Как ни печально, но лучшая лирика позднего творчества Э. Монтале написана на смерть жены и содержится в сборнике «Сатура».

Образ женщины явлен в мотиве отсутствия, поскольку присущая манере поэта диалогичность обращена не столько к воспоминаниям, сколько к супруге, покинувшей этот мир. Названия двух частей сборника «Ксении I» и «Ксении II» восходит к латинскому поэту Марциалу и обозначает подарки гостей. Таким образом, «Ксении» намекают на фантомное присутствие жены, которое открывается поэту в будничных ситуациях. Именно такие «явления» поэт и воспринимает как подарки: забытые очки, внезапный телефонный звонок, насвистывание и пр. В стилевом отношении эта подкупающая простотой и обезоруживающей сердечностью лирика — воспоминания о жизни вдвоем. Поэт уже не ищет прорыва в реальность («звено, которое не держит»), а чутко всматривается в окружающий мир в надежде уловить дорогое присутствие. В «Ксениях» нет витиеватых, книжных выражений, настраивающих на преодоление обыденного сознания ради философских исканий, как в ранней лирике. Литературовед К. Отт обратила внимание на религиозность Э. Монтале, далекую от теософской рефлексии. Речь идет о религиозном сознании, лишенном догматизма. К. Отт видела много общего между учением Нестория, который отрицал двойственную природу Христа (человеческую и божественную), и мировоззрением Э. Монтале. Неслучайно в стихотворении «Радуга» («Iride») поэт именуется себя «*rovero Nestoriano smarrito*» («бедным заблудшим несторианцем»). Ранний Э. Мон-

тале движим стремлением найти в земном мире знаки духовного. На новом этапе он отказывается от подобных поисков из-за нарастающего пессимизма. Божественное начало рассматривается как гипотетическое предположение, чей онтологический статус неопределим и несущественен [7, с. 207—212]. Для позднего Э. Монтале имеют значение лишь воспоминания об умерших жене и близких людях, а также о событиях жизни. Рефлексия о настоящем положении вещей выступает как защита от всеохватывающей глупости.

В древнеримской словесности понятие «сатура» обозначало смешение разнородных поэтических и прозаических жанров, диалогов и пантомимы, включая пляски. Благодаря Гаю Луцилию понятие трансформируется в сатиру, которая сосредотачивается на критическом подходе с характерным обличительным пафосом, иронией, вниманием к насущным проблемам и разнообразием тем. В лирике Э. Монтале также есть место для иронии, эпиграмматической колкости и остроумных произведений на случай.

Понятия «дневник» и «тетрадь», вынесенные в названия других сборников, указывают на прозаичность, будничность очерченных в них ситуаций. Они содержат свидетельства о кратких озарениях, вспышках обретенной ясности. Если в ранней лирике лейтмотивом являлся поиск метафизического прорыва из удушающей косной действительности-ширмы, то на позднем этапе такое философско-метафизическое звучание уступает место ироничной, а иногда саркастичной рефлексии об актуальных событиях, истории и нравах.

В «Сатуре», как и в позднейших сборниках («Дневник 1971—1972 годов», «Тетрадь четырех лет»), обличительный пафос становится все более суровым. Современный человек представляется поэту поверхностным, поглощенным потребительскими интересами, подверженным конформизму, неспособным на активную жизненную позицию в постиндустриальном мире, представителем не людей, а народных масс. Он уверовал в ложные мифы о всеилии денег, которые дают мнимое счастье, и пр.

В современном обществе нет места пессимизму, потому что все довольствуются суррогатной и нивелирующей индивидуальные различия продукцией массовой культуры, мифом о достатке как обладании и поверхностными суждениями, которые вытесняют рефлексии о подлинном бытии. Духовный мир современного человека утрачивает глубину, становится «плоским». Э. Монтале часто выводит образы, связанные с проекцией на плоскость: экран, ширма, узорчатый занавес... Писатель как человек классического типа культуры и эрудит не ловит веяния моды, не спекулирует на волнующих общественное мнение вопросах, он всматривается в пути развития, сохраняя верность апофатической поэтике.

Современное общество часто представлено с помощью оксюморонов. Отношение поэта не выглядит отстраненным и безразличным, он не «прохожий», а человек, активно выражающий свою гражданскую позицию. В современном обществе царят сумятица, путаные представления и релятивистская система ценностей, которая легко используется, чтобы приукрасить зло и очернить добро. Праведник кажется порочным, серьезное — комичным; все одновременно и значимо, и мимолетно.

В поздних стихотворениях поэт использует язык политики, журналистики, телевидения (как журналист он знал специфику этой работы изнутри), чтобы пародировать не только общество, но и развенчивать дискурс, порождаемый массовой культурой, и приемы, которые она оттачивает для формирования общественного мнения.

Э. Монтале много внимания уделяет феномену игры. Она выступает не только как метафора межличностных отношений, лишенных глубины, но и как поэтический принцип: автор активно использует каламбуры, межъязыковую паронимию, нонсенсы, потешки и считалки, пародийные стилизации и пр. Речь распадается на забавные высказывания, что является стилевым отражением «плоского» человека и обмелчания его духовных потребностей. При кажущейся простоте речь Э. Монтале остается предельно выверенной и точной. Поэт пишет свободным стихом, допуская рассогласованность отдельных частей, алогизмы, анжамбеманы, неожиданные паузы, что усиливает ощущение фрагментарности сознания лирического героя и общую деградацию общества. На этом этапе творчества эксперименты Э. Монтале отмечены сниженным разговорным стилем и антилиризмом. Ближе к концу творчества художественная речь поэта отличается афористичностью и эпиграмматической направленностью, пристрастием к неожиданным эффектным концовкам, точному и ясному изложению.

Полное собрание сочинений Э. Монтале, имя которого прочно вошло в галерею классиков итальянской литературы XX в., было издано за год до его кончины в Милане в 1981 г.

Творчество Э. Монтале стало прочным звеном в цепи развития итальянской литературы, поскольку связи, которые он установил между книжной культурой прошедших веков и животрепещущими вопросами современности, продолжили развивать писатели, представляющие следующие поколения поэтов герметизма и постгерметизма, — С. Пенна, М. Луци, Ф. Фортини, Дж. Джудичи, Н. Ризи, и список этот открыт.

### Библиографический список

1. Бродский, И. А. В тени Данте / И. А. Бродский // Иностранная литература. 1996. № 12. С. 11—17.
2. Anceschi, L. Prefazione all'antologia «Linea lombarda» / L. Anceschi // Del Barocco ed altre prove. Firenze : Vallecchi, 1962. P. 199—221.
3. Montale, E. È ancora possibile la poesia? [Risorsa elettronica] / E. Montale // The Nobel Prize. Modo di accesso: <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1975/montale/25109-eugenio-montale-nobel-lecture-1975>. Data di accesso: 10. 10. 2019.
4. Montale, E. Il secondo mestiere / E. Montale. Milano : Mondadori (I Meridiani), 1996. Vol. 1 : Prose (1920—1979).
5. Montale, E. Tutte le poesie / E. Montale. Milano : Oscar Mondadori, 1984.
6. Nascimbene, G. Montale, biografia di un poeta / G. Nascimbene. Sottomarina (VE) : Il Leggio, 2018.
7. Ott, Ch. Montale e la parola riflessa / Ch. Ott. Milano : Franco Angeli ed, 2006.
8. Simonetti, G. L. Dopo Montale. Le «Occasioni» e la poesia italiana del Novecento / G. L. Simonetti. Lucca : Maria Pacini Fazzi Ed, 2002.

# СПРАВОЧНЫЙ МАТЕРИАЛ

## ВЕЛИКОБРИТАНИЯ — ИРЛАНДИЯ — США

**Боб Дилан** (Bob Dylan, р. 1941) — американский автор-исполнитель, писатель и киноактер.

В 2016 г. был удостоен Нобелевской премии по литературе «за создание новых поэтических выражений в великой американской песенной традиции» («For having created new poetic expressions within the great American song tradition»).

**Видиадхар Сураджпрасад Найпол** (Vidiadhar Surajprasad Naipaul, 1932—2018) — англоязычный писатель, выходец с Тринидада индийского происхождения.

В 2001 г. был награжден Нобелевской премией по литературе «за целостный пронизательный способ повествования и неподкупную честность в произведениях, которые заставляют нас увидеть существование сокрытых историй» («For having united perceptive narrative and incorruptible scrutiny in works that compel us to see the presence of suppressed histories»).

**Джон Стэйнбек** (John Ernst Steinbeck, 1902—1968) — американский писатель.

В 1962 г. был удостоен Нобелевской премии по литературе «за его реалистический и поэтический дар, сочетающийся с мягким юмором и острым социальным видением» («For his realistic and imaginative writings, combining as they do sympathetic humour and keen social perception»).

**Дорис Мэй Лэссинг** (Doris May Lessing, 1919—2013) — английская писательница-фантаст.

В 2007 г. была удостоена Нобелевской премии по литературе как автор, «повествующая об опыте женщин, со скептицизмом, страстью и провидческой силой подвергшая рассмотрению разделенную цивилизацию» («That epicist of the female experience, who with scepticism, fire and visionary power has subjected a divided civilisation to scrutiny»). Бывшая коммунистка и сторонница суфизма, феминистка.

**Иосиф Алексáндрович Брóдский** (Joseph Brodsky, 1940—1996) — русский и американский поэт, эссеист, драматург, переводчик, поэт-лауреат США 1991—1992 гг. Родился 24 мая 1940 г. в Ленинграде в семье капитана ВМФ СССР. Раннее детство пришлось на годы блокадного Ленинграда.

Эстетические взгляды И. Бродского формировались в Ленинграде 1940—1950-х гг. Знакомство с А. А. Ахматовой (1961), Н. Я. Мандельштам (1962), Л. К. Чуковской оказало влияние на формирование его личности, а поэтическое мировоззрение Бродского выстраивалось под влиянием М. И. Цветаевой, Е. А. Баратынского и О. Э. Мандельштама (первые стихи «Пилигримы»,

«Памятник Пушкину», «Рождественский романс»). Первое опубликованное стихотворение поэта — «Баллада о маленьком буксире» (1962).

Переломным событием в судьбе И. А. Бродского стал суд 18 февраля 1964 г., по решению которого его принудительно подвергли судебно-психиатрической экспертизе с применением пыток. 10 мая 1972 г. поэта принудили к немедленной эмиграции и лишили советского гражданства. В Вене И. Бродский познакомился с У. Оденем, который помог ему войти в литературные круги (Стивен Спендер, Шеймас Хини, Роберт Лоуэлл).

В июле 1972 г. И. Бродский переехал в США и принял пост «приглашенного поэта» (poet-in-residence) в Мичиганском университете в Энн-Арборе, где преподавал с перерывами до 1980 г. В течение последующих 24 лет он преподавал в американских и британских университетах, в том числе в Колумбийском и Нью-Йоркском, историю русской литературы, русскую и мировую поэзию, теорию стиха. И. Бродский активно выступал с лекциями и чтением стихов на международных литературных фестивалях и форумах, в библиотеках и университетах США, в Канаде, Англии, Ирландии, Франции, Швеции, Италии («Просто я хочу, чтобы вы полюбили то, что люблю я»). В 1977 г. он принял американское гражданство.

Как и Рудольфу Нуриеву, И. А. Бродскому не позволили навестить на родине болеющих родителей. Им посвящены книга «Часть Речи» (1977), стихотворения «Мысль о тебе удаляется, как разжалованная прислуга...» (1985), «Памяти отца: Австралия» (1989), эссе «Полторы комнаты» (1985).

Стихи И. Бродского и их переводы печатались за пределами СССР с 1964 г. В 1973 г. появляется книга избранных переводов. В 1971—1972 гг. в его творчестве происходят качественные изменения, отраженные в стихотворениях «Натюрморт», «Одному тирану», «Одиссей Телемаку», «Песня невинности, она же опыта», «Письма римскому другу», «Похороны Бобо». В стихотворении «1972 год», начатом в России и законченном за ее пределами, И. Бродский дает следующую формулу: «Все, что творил я, творил не ради я / славы в эпоху кино и радио, / но ради речи родной, словесности...» Сборник стихотворений И. Бродского «Новые стансы к Августе» (1983) составлен из его стихотворений 1962—1982 гг., посвященных «М. Б.» (Марианне Басмановой).

С 1972 г. И. Бродский активно обращается к эссеистике. В США выходят три книги его эссе: «Меньше единицы» («Less Than One», 1986), «Набережная неисцелимых» («Watermark», 1992) и «О скорби и разуме» («On Grief and Reason», 1995). Проза И. А. Бродского сделала его имя широко известным миру за пределами СССР. Американским Национальным советом литературных критиков сборник «Less Than One» был признан лучшей литературно-критической книгой США за 1986 г. Следующая большая книга стихов «Урания» вышла в свет в 1987 г. В этом же году И. Бродский стал лауреатом Нобелевской премии по литературе, которая была присуждена ему «за всеобъемлющее творчество, проникнутое ясностью мысли и поэтической интенсивностью» («For an all-embracing authorship, imbued with clarity of thought and poetic intensity»).

В 1990-е г. вышли четыре книги новых стихов И. Бродского: «Примечания папоротника», «Каппадокия», «В окрестностях Атлантиды» и изданный в Ардесе уже после смерти поэта и ставший итоговым сборник «Пейзаж с наводнением».

Перу И. А. Бродского принадлежат две опубликованные пьесы: «Мрамор» (1982) и «Демократия» (1990—1992), а также переводы пьес английского драматурга Тома Стоппарда «Розенкранц и Гильденстерн мертвы» и ирландца Брендана Бизна «Говоря о веревке». И. Бродский оставил значительное наследие как переводчик мировой поэзии на русский язык. Из переведенных им авторов можно назвать, в частности, Джона Донна, Эндрю Марвелла, Ричарда Уилбера, Еврипида (из «Медеи»), Константиноса Кавафиса, Константы Ильдефонса Галчинского, Чеслава Милоша, Томаса Венцлова. Значительно реже поэт обращался к переводам на английский. Прежде всего это, конечно, автопереводы, а также переводы из Мандельштама, Цветаевой, Виславы Шимборской и ряд других.

В роли поэта-лауреата И. А. Бродский развил активную деятельность по пропаганде поэзии. В ходе проекта «Поэзия и Грамотность» с 1993 г. более миллиона бесплатных поэтических сборников были розданы в школах, отелях, супермаркетах, на вокзалах. Незадолго до смерти И. А. Бродский увлекся идеей основать в Риме Русскую академию.

В 1973 г. вышла первая авторизированная книга поэзии И. Бродского «Избранные стихотворения» («Selected poems») в переводе Джорджа Клайна на английский язык и с предисловием У. Х. Одена. Второй сборник на английском языке — «Часть речи» («A Part of Speech») — вышел в 1980 г.; третий — «К Урании» («To Urania») — в 1988; четвертый — «Так далее» («So Forth») — в 1966 г. (подготовлен И. Бродским). В последние две книги вошли как переводы и автопереводы с русского, так и стихотворения, написанные на английском. В годы перестройки родина начала отдавать долги своему великому поэту. В 1989 г. произошла реабилитация по процессу 1964 г., в 1992 г. вышло собрание сочинений в четырех томах, в 1995 г. И. Бродскому было присуждено звание почетного гражданина Санкт-Петербурга. Однако вернуться поэт уже не мог: «Лучшая часть меня уже там — мои стихи».

Иосиф Александрович Бродский скоропостижно скончался в ночь с 27 на 28 января 1996 г. вследствие внезапного инфаркта. На обратной стороне памятника поэту — строки из элегии Проперция: *Letum non omnia finit* — Со смертью не всё кончается.

В 1987 г. И. А. Бродский был удостоен Нобелевской премии по литературе «за всеобъемлющее творчество, пропитанное ясностью мысли и страстностью поэзии» («For an all-embracing authorship, imbued with clarity of thought and poetic intensity»).

**Кадзүо Исигүро** (Kazuo Ishiguro, р. 1954) — британский писатель японского происхождения.

В 2017 г. был удостоен Нобелевской премии по литературе «за то, что в романах большой эмоциональной силы раскрыл бездну, таящуюся под нашим иллюзорным чувством связи с миром» («Who, in novels of great emotional force, has uncovered the abyss beneath our illusory sense of connection with the world»).

**Сэмюэль Бэккет** (Samuel Beckett, 1906—1989) — один из самых известных драматургов XX в. Родился в пригороде Дублина (Ирландия), хотя и прожил большую часть жизни во Франции. Получил блестящее образование поначалу

в школе Эрлсфорт (*Earlsfort House School*), а после, с 1923 г., в знаменитом Тринити-колледже (*Trinity College*) Кембриджского университета. Там он изучал английскую и зарубежную литературу, а также французский и итальянский языки, после чего в 1927 г. получил степень бакалавра филологии.

С. Беккет работал преподавателем французского и английского языков в колледже Кэмпбелл (*Campbell College*) в Белфасте. Однако эта работа угнетала, и в скором времени он уехал в Париж по программе преподавательского обмена. В парижской Высшей нормальной школе (*École normale supérieure*) он продолжил преподавание английского языка.

Во Франции С. Беккет написал большинство своих произведений на английском и французском языках, а также самостоятельно перевел их на французский или английский соответственно. Анализ функций языка и возможностей выхода за пределы чисто лингвистической системы занимает основополагающую позицию в творческом методе Беккета и явственно ощутим во внутритекстовом мире его работ.

Эксперименты с языком, звуковым и визуальным оформлением пьес, условностями композиции, свойственными пьесам реалистического направления, положением главных героев по отношению к пространственно-временному компоненту произведений — все это делает С. Беккета представителем модернизма, хотя творчество драматурга выходит далеко за его пределы. Во-первых, несмотря на то что С. Беккета называют «последним модернистом», глубина его произведений не укладывается в рамки отдельно выделенного критиками направления и не находится в состоянии статики, но содержит в себе ростки новых по отношению к модернизму художественных методов, показанных в развитии. Во-вторых, за экспериментальной формой у С. Беккета всегда открывается панорама общечеловеческих переживаний, страстей и способов адаптации человека к расколотому гнетущему миру. С этой точки зрения автор избегает абстракций и ухода в ирреальность. Наоборот, с помощью художественных приемов он стремится емко, буквально и в то же время универсально очертить физический мир и опыт человека в нем.

Драматургия лишь одна сторона многогранного творчества автора. В ранний период он издал несколько сборников стихотворений и критических эссе, а позднее и ряд романов, которые принесли ему известность: «Мёрфи» («Murphy», 1938), «Мерсье и Камье» («Mercier et Camier», 1946), «Моллой» («Molloy», 1951), «Малон мертв» («Malone meurt», 1951), «Уотт» («Watt», 1953). Также вышел ряд критических эссе: «Данте...Бруно, Вико...Джойс» («Dante...Bruno, Vico...Joyce», 1929), «Пруст» (Proust, 1931). Тем не менее наибольшую популярность его творчеству обеспечили драматургические произведения, а именно «В ожидании Годо» («En attendant Godot», 1952), «Эндшпиль» («Endgame», 1957), «Последняя лента Крэппа» («Krapp's Last Tape», 1958), «Счастливые дни» («Happy Days», 1960) и др., которые оказали огромное влияние на всю последующую европейскую драматургию и развитие театра в целом.

В 1969 г. С. Беккет был удостоен Нобелевской премии по литературе «за новаторские произведения в драматургии и прозе, в которых трагизм современного человека становится его триумфом» («For his writing, which — in new forms for the novel and drama — in the destitution of modern man acquires its elevation»).



**Томас Стернс Элиот** (Thomas Sterns Eliot, 1888—1965) — американско-английский поэт, драматург и литературный критик, представитель модернизма в поэзии.

Родился в Сент-Луисе (штат Миссури, США) в состоятельной образованной семье. Окончил Гарвардский университет. В докторантуре Гарварда изучал санскрит. Работал редактором журнала «Харвард адвокат», в котором опубликовал свои первые стихи. В 1910—1911 слушал лекции Анри Бергсона и Алена Фурнье по философии в Сорбонне. Вместе с Эзрой Паундом увлекался имажизмом в поэзии.

В начале Первой мировой войны Т. Элиот уехал в Англию, преподавал литературу в Оксфорде. Книга «Любовная песня Альфреда Пруфрока» («The Love Song of J. Alfred Prufrock», 1917) становится манифестом англо-американского модернизма. В 1919 г. выходит сборник «Стихи» («Poems»). Самое знаменитое произведение Т. Элиота — поэма «Бесплодная земля» («The Waste Land», 1922), наполненная библейскими аллюзиями и отсылками к «Божественной Комедии» Данте; как и роман «Смерть героя» Р. Олдингтона, передает трагическую атмосферу «потерянного поколения» после войны.

Т. Элиот внес значительный вклад в литературную критику. В сборнике статей по эстетике «Священный лес» («The Sacred Wood», 1920) он высоко оценивал поэтов-метафизиков (Д. Донн), творчество Д. Вебстера и Э. Марвелла. Критически относясь к романтизму из-за «dissociation of sensibility», тем не менее в своем тезисе «бегства от личности» он следует за Д. Китсом с его формулировкой «негативной способности» («negative capability») поэта. В предисловии к сборнику эссе под названием «В защиту Ланселота Эндрюса» Т. С. Элиот называл себя классицистом в литературе, англикатоликом в религии и роялистом в политике.

В течение 40 лет с 1925 года Т. Элиот работал в издательстве *Faber and Faber*, директором которого он и стал. Поэма «Пепельная среда» («Ash-Wednesday», 1930) отражает период его религиозных исканий. Т. С. Элиот перевел на английский язык поэму французского поэта Сен-Жон Перса «Анабасис». Поэма «Четыре квартета» («Four Quartets», 1943) принесла Т. Элиоту статус самого выдающегося англоязычного поэта. Она представляет собой размышление, навеянное пейзажами, в которое автор влетает суждения о времени, истории, природе языка, личные воспоминания.

С 1952 г. до своей кончины Т. С. Элиот был президентом Лондонской библиотеки. В 1930-е гг. он написал поэтические драмы для религиозных спектаклей «Убийство в соборе» («Murder in the Cathedral», 1935) и «Камень» («Stone», 1934). Первое из них — философское моралите об архиепископе Кентерберийском Фоме Беккете — считается лучшей пьесой Т. Элиота, с успехом поставленной в театрах США и Европы. Другие пьесы — «Воссоединение семьи» («The Family Reunion», 1939), «Вечерний коктейль» («The Cocktail Party», 1950), «Личный секретарь» («The Confidential Clerk», 1954), «Пожилой государственный деятель» («The Elder Statesman», 1959) — попытка наполнить темы античной трагедии современным содержанием.

Наряду с элитарным творчеством Т. Элиот создает общедоступные книги, например, о домашних кошках — главных героях его популярного сборника

ка стихотворений «Популярная наука о кошках...» («Old Possum's Book of Practical Cats...», 1940), который лег в основу мюзикла «Кошки» Э. Л. Вебера.

Т. С. Элиот остается одним из самых почитаемых поэтов в англоязычном мире. Его стихи, пьесы и критические статьи оказали существенное влияние на мировую культуру XX в. На стихи поэта писали музыку Игорь Стравинский, Бенджамен Бриттен, Эндрю Ллойд Вебер. Начиная с 1993 г. присуждается премия Т. С. Элиота за лучший сборник стихотворений, впервые изданный в Великобритании или Ирландии, с 1997 г. — одноименная премия для американских поэтов.

В 1948 г. Т. Элиот был удостоен Нобелевской премии по литературе «за приоритетное новаторство в становлении современной поэзии» («For his outstanding, pioneer contribution to present-day poetry»), награжден британским Орденом заслуг, в 1954 г. — французским Орденом Почетного легиона и немецкой премией Гёте Ганзейского союза.

**Тони Моррисан** (Toni Morrison, 1932—2019) — амерыканская пісьменніца, якая, адлюстроўваючы розныя бакі афраамерыканскай свядомасці, у сваёй творчасці ўздымала такія агульначалавечыя праблемы, як захаванне калектыўнай памяці, самаідэнтыфікацыя жанчыны, пераадоленне траўм мінулага. Сапраўднае імя — Хлоя Ардэлія Уофард (Chloe Ardelia Wofford). Мастацкі метадад уключае ў сябе рысы готыкі, магічнага рэалізму. Пісьменніцкай манеры ўласцівы складаная поліфанія галасоў, якія спалучаюцца з голасам «усёведнага» аўтара, апеляцыя да фальклорнай традыцыі.

Т. Морысан нарадзілася ў мястэчку Ларэйн (штат Агаё). Бацька працаваў зваршчыкам, а маці выхоўвала дзяцей. У вольны час бацька расказваў дзецям гісторыі з жыцця афраамерыканцаў, якія пазней знайшлі адлюстраванне ў кнігах пісьменніцы. Адукацыю яна атрымала ў Говардскім і Карнэльскім універсітэтах. Працавала ў выдавецтве «Рэндам Хаўз», адначасова займалася пісьменніцкай дзейнасцю. Т. Морысан — аўтар адзіннаццаці раманаў, многія з якіх перакладзены на розныя мовы свету, у тым ліку на рускую, украінскую, чэшскую, славенскую і інш. Першы раман «Самыя блакітныя вочы» («The Bluest Eye», 1970) расказвае пра чарнаскурую дзяўчыну, якая марыла пра ідэал прыгажосці для белых амерыканцаў — блакітныя вочы. Другая кніга «Сула» («Sula», 1973) была вылучана на атрыманне Нацыянальнай кніжнай прэміі. Фальклорныя традыцыі ляжаць у аснове раманаў «Песня Саламона» («The Song of Solomon», 1977), «Смаляное чучалка» («Tar Baby», 1981). За раман «Любая» («Beloved», 1987) Т. Морысан атрымала Пулітцэраўскую прэмію. Сярод іншых яе твораў: раманы «Джаз» («Jazz», 1992), «Вырай» («Paradise», 1999), «Любоў» («Love», 2003), «Міласэрнасць» («A Mercy», 2008) «Дамоў» («Home», 2012) «Божа, захавай маё дзіця» («God Help the Child», 2016); два зборнікі эсэ: «Гуляючы ў цемры: белата і літаратурнае ўяўленне» («Playing in the Dark: Whiteness and the Literary Imagination», 1992) — зборнік, заснаваны на лекцыях, прачытаных у Гарвардскім універсітэце, і «Што рухаецца па краі» («What Moves at the Margin», 2008); дзіцячыя кнігі, напісаныя разам з сынам: «Вялікая скрыня» («The Big Box», 2000) і «Кніга нядобрых людзей» («The Book

of Mean People», 2001). Акрамя таго, Т. Морысан напісала п'есы і стварыла лібрэта да некалькіх опер.

Т. Морысан — лаўрэат найвышэйшай узнагароды ЗША для грамадзян — Медаля Свабоды.

У 1993 г. атрымала Нобелеўскую прэмію за тое, што «ў раманах, напоўненых мроямі і паэзіяй, адлюстравала істотны аспект амерыканскай рэчаіснасці» («Who, in novels characterized by visionary force and poetic import, gives life to an essential aspect of American reality»).

**Уільям Батлер Ейтс** (William Butler Yeats, 1865—1939) — англамоўны ірландскі паэт, які сумясціў у сваёй творчасці эскапісцкую паэтыку сімвалізму і патрыятычныя ідэі, традыцыі японскага тэатра і спецыфічна ірландскія сюжэты, сучасную «трагічную радасць быцця» і нацыянальную міфалогію.

Нарадзіўся на ўсходзе Дубліна, у раёне Сэндзімаўнт, у сям'і мастака. Дзяцінства правёў у Лондане, за выключэннем летніх каникул, калі яго адвозілі да сваякоў ў Слайга. Вучыўся ў мастацкай школе. Раннія вершы былі заўважаны і адзначаны Оскарам Уайльдам і Уільямам Морысам.

Пазнаёміўшыся ў 1885 г. з Джоанам О'Ліры, сябрам ірландскага таварыства «феніяў», У. Б. Ейтс пачаў пісаць патрыятычныя артыкулы і вершы, прасякнутыя духам старажытнаірландскай культуры. Быў заснавальнікам і натхняльнікам ірландскага літаратурнага і культурнага адраджэння. Доўгія гады захапляўся акультызмам і быў сябрам Ордэна Залатога Золку.

Галоўным дасягненнем ранняй творчасці паэта лічыцца зборнік «Вецер у чароце» («The Wind Among the Reeds», 1899), дзякуючы паэтыцы якога У. Б. Ейтс атрымаў найменне песняра «Кельцкага сутоння», які спрабуе адродзіць забытую спадчыну мінулых часоў.

Пачатак ХХ ст. адзначаны цікавасцю У. Б. Ейтса да тэатральнай дзейнасці. Ён шмат гадоў працуе ў ірландскім нацыянальным тэатры *Abbey Theatre*, піша п'есы, яднаючы сюжэтную аснову кельцкіх міфаў з эстэтычнымі прынцыпамі класічнай японскай драмы Но. Мастацтва Но бачылася У. Б. Ейтсу ідэальнай мадэллю паэтычнай драмы.

Зборнік вершаў «Адказнасць» («Responsibilities»), выдадзены ў 1914 г., адзначае змену яго творчай пазіцыі. У. Б. Ейтс пачынае ствараць паэзію з фактаў жыцця навакольных людзей і рэальнай гісторыі, уздымае ў сваёй творчасці грамадска-палітычныя тэмы. У 1917 г. ён набывае дом і побач з ім старую нарманскую вежу, якая робіцца галоўным сімвалам яго позняй творчасці, увасабленнем традыцыйных каштоўнасцяў. У 1925 г. выходзіць яго міфа-рэлігійна-філасофская сістэма «Відзежа» («A Vision»; першая рэдакцыя з'явілася ў 1925 г., другая — у 1937 г.), якая ўяўляе сабой інтэрпрэтацыю чалавечага жыцця і гісторыі, спробу знаходжання месца чалавека ў гісторыі і прайшла апрацаванню ў позніх вершах У. Б. Ейтса. У сталым узросце ён піша два найлепшыя свае зборнікі, якія лічацца вяршыняй творчага развіцця паэта: «Вежа» («The Tower», 1928) і «Вітая лесвіца» («The Winding Stair», 1-е выд. — 1929).

Як адзін з самых вядомых паэтаў Ірландыі У. Б. Ейтс пакінуў пасля сябе шлейф супрацьлеглых эмоцый і меркаванняў, якія множацца і цяпер. У ірландскім літаратурным кантэксце ХХ ст. існуе вялікая колькасць яго пас-

лядоўнікаў, а таксама тых, хто імкнецца пазбавіцца ад уздзеяння паэта. Сярод яго вялізнай творчай спадчыны — вершы, драмы, эсэістыка, зборнікі літаратурна апрацаванага фальклору, аўтарскія каментарыі, шматлікія лісты і артыкулы, дэталёва занатаваная і творча пераасэнсаваная біяграфія і не менш дэталёва распрацаваная міфа-філасофская сістэма, якая з’яўляецца кодам да аўтарскага асэнсавання твораў паэта.

У 1923 г. У. Б. Ейтс атрымаў Нобелеўскую прэмію «за натхнёную паэтычную творчасць, якая ў высокамастацкай форме перадае нацыянальны дух» («For his always inspired poetry, which in a highly artistic form gives expression to the spirit of a whole nation»).

**Уільям Гóлдинг** (William Gerald Golding, 1911—1993) — англійскі пісьменьнік.

В 1983 г. быў удостоен Нобелевской прэміі па літаратуры «за романы, якія з ясностью рэалістычнага паведамляльнага мастацтва ў сацыяльнай і культурнай разнастайнасці і ўніверсальнасцю міфа дапамагаюць дасягнуць умов існавання чалавека ў сучасным свеце» («For his novels which, with the perspicuity of realistic narrative art and the diversity and universality of myth, illuminate the human condition in the world of today»).

**Уільям Кáтберт Фóлкнер** (William Cuthbert Faulkner, 1897—1962) — амерыканскі пісьменьнік. Родзіўся 25 верасня 1897 г. ў Нью-Олбані (штат Міссісіпі) ў сям’е кіраўніцтва ўніверсітэта. У Оксфардзе пражыў усю жыццё, пасля ўчыты ў сярэдняй школе займаўся самаадукацыяй, слухаў курсы ў універсітэце штата Міссісіпі.

В 1919 г. ў журнале «The New Republic» выйшла першая публікацыя Фолкнера — вершы «Полуднёвы аддых фавна» («Après-midi d'un faune»). В 1924 г. была выдадзена першая кніга — зборнік вершаў «Мармурны фавн» («The Marble Faun»). Па савету пісьмёніка Шервуда Андерсона У. Фолкнер адрнуўся да прозы, а імянаму тэме амерыканскага Юга. Фолкнер стварае праслаўлены ў сусветнай літаратуры образ Іокнапатофы, ў якой адбываецца дзеянне большасці яго твораў. Іокнапатофская сага адлюстроўвае гісторыю амерыканскага Юга ад прыхода першых белых пасяленцаў на зямлі індзейцаў да сярэдзіны ХХ в. Асаблівае месца ў ёй займае Грамадзянская вайна 1861—1865 гг., аб якой быў напісан роман прадеда У. Фолкнера «Белая роза Мемфіса». Героямі сагі сталі прадставіцельні некалькіх сямей — Сарторісав, дэ Спейнава, Кампсонава, Сноупсав, а таксама другія жыхары Іокнапатофы. Па адрнуўку «Чалавеческай камедыі» О. дэ Бальзака героі пераходзяць ад романа да романа, адкрываючыся ў розныя перыяды жыцця і ў розных абставінах. Першы роман сагі «Сарторіс» («Sartoris», 1929) расказвае аб упадку рабовладальцкай арыстакратыі Міссісіпі пасля паражэння Юга ў Грамадзянскай вайне (ў поўным аб’ёме апублікаваны ў 1973 г. пад названнем «Флагі ў пылі» («Flags in the Dust»). Прызнанне да У. Фолкнера прыходзіць пасля выхада ў свет романа «Шум і ярость» («The Sound and the Fury», 1929). С 1932 па 1946 г. ён піша сцэнарыі для Галлівуда па кантракце са студыяй «Метро-Голдвін-Майер». Па сцэнарыям У. Фолкнера былі поставлены фільмы рэжысера Г. Хоўкса. В гэтыя гады пісьменьнік стварае

романы: «Свет в августе» («Light in August», 1932), «Авессалом, Авессалом!» («Absalom, Absalom!», 1936), «Непобежденные» («The Unvanquished», 1938), «Дикие пальмы» («The Wild Palms (If I Forget Thee, Jerusalem)», 1939), «Поселок» («The Hamlet», 1940) и другие, а также роман в новеллах «Сойди, Моисей» («Go Down, Moses», 1942). В 2009 г. коллегия литературного журнала Юга США «Оксфорд Американ» назвала «Авессалом, Авессалом!» лучшим южным романом всех времен. За романы «Притча» («A Fable», 1954) и «Похитители» («The Reivers», 1962) У. Фолкнер получил Пулитцеровские премии.

В 1949 г. У. К. Фолкнер был удостоен Нобелевской премии «за значительный и с художественной точки зрения уникальный вклад в развитие современного американского романа» («For his powerful and artistically unique contribution to the modern American novel»).

**Уйнстон Леонард Спенсер-Чёрчилль** (Sir Winston Leonard Spencer-Churchill, 1874—1965) — британский государственный и политический деятель, премьер-министр Великобритании в 1940—1945 и 1951—1955 гг., журналист, писатель, почетный член Британской академии (1952).

Автор семи опубликованных книг по истории Великобритании XX в. («Повесть о малакандской полевой армии» / «The Story of the Malakand Field Force», 1898; «Речная война» / «The River War», 1899), одного романа («Саврола» / «Savrola», 1900) и автобиографии («Моя ранняя жизнь» / «My Early Life», 1930).

В 1923—1939 г. У. Черчилль написал книгу о Первой мировой войне «Мировой кризис» в четырех томах. В этот же период он создал биографию своего предка «Жизнь Мальборо». Мемуары У. Черчилля о Второй мировой войне печатались с 1948 по 1953 г. Последняя книга — «История народов, говорящих на английском» («A History of the English-speaking peoples», 1956—1958).

В 1953 г. У. Л. Спенсер-Черчилль был удостоен Нобелевской премии по литературе «за его высокое искусство исторического и биографического описания, а также за блестящее ораторство в защиту возвышенных человеческих ценностей» («For his mastery of historical and biographical description as well as for brilliant oratory in defending exalted human values»).

**Эрнест Миллер Хемингуэй** (Ernest Miller Hemingway, 1899—1961) — американский писатель, журналист. Широкое признание Хемингуэй получил благодаря своим романам, многочисленным рассказам и личному участию в эпохальных событиях. Его стиль, лаконичный и психологически наполненный (принцип «подводного айсберга»), повлиял на способ экспрессивного выражения в литературе XX в.

Э. Хемингуэй родился 21 июля 1899 г. в пригороде Чикаго (Ок-Парк (Иллинойс)) в обеспеченной образованной семье врача и оперной певицы. Один из ранних рассказов писателя — «Доктор и его жена» («The Doctor and The Doctor's Wife») — посвящен родителям. Мир природы Северного Мичигана привил ему страсть к приключениям. Одни из первых своих рассказов о Нике Адамсе, своем alter ego, Хемингуэй посвятит охоте и образу отца. С 1913 по 1917 г. писатель учился в средней школе *Oak Park and River Forest High School*, проявляя особые успехи в английском языке. Проходил курсы по журналистике, первый опыт репортажа с подражанием речи спортивных

обозревателей состоялся в школьной газете «Трапезия» на тему местного выступления Чикагского симфонического оркестра (1916). После школы Э. Хемингуэй работал в местной газете «The Kansas City Star» репортером, изучая мотивы человеческих поступков, манеру говорить, жестикулировать. Здесь сформировался его литературный стиль и привычка быть всегда в центре событий. Редакторы газеты научили его точности и ясности языка и старались пресечь любое многословие и стилистические небрежности.

Со вступлением США в Первую мировую войну от Красного Креста в Канзас-Сити Э. Хемингуэй вызвался быть водителем скорой помощи на итальянском фронте. 8 июля 1918 г. он был тяжело ранен минометным огнем. Вернувшись с войны в 1919 г. после встречи со своими школьными друзьями он пишет рассказ «На Биг-Ривер» («Big Two-Hearted River»), в котором автобиографичный персонаж Ник Адамс уехал из города в поисках уединения после возвращения с войны. Далее в Чикаго он работал в журнале «Cooperative Commonwealth», познакомился с писателем Шервудом Андерсоном, по совету которого уехал в Париж. Там встретился с писателями-модернистами — Гертрудой Стайн, Джеймсом Джойсом и Эзрой Паундом. Г. Стайн познакомила его с художниками и писателями из квартала Монпарнас, которых она называла «потерянным поколением» (Э. Хемингуэй перенес это определение в свой знаменитый роман «И восходит солнце» / «The Sun Also Rises», 1926). В салоне Стайн он встретил художников Пабло Пикассо, Хуана Гриса.

В Париже Э. Хемингуэй пишет много рассказов на разные темы (о Греко-турецкой войне, где был свидетелем сожжения Смирны, приключенческие рассказы, такие как «Ловля тунца в Испании» («Tuna Fishing in Spain») и «Ловля форели в Европе» («Trout Fishing All Across Europe: Spain Has the Best, Then Germany»)).

В 1923 г. был опубликован первый сборник рассказов Э. Хемингуэя «Три истории и десять поэм» («Three Stories and Ten Poems»), затем — «В наше время» («In our time»).

После посещения города Памплона в Испании в 1926 г. Хемингуэй создает свой самый успешный роман «И восходит солнце» о «потерянном поколении» молодых людей, вернувшихся с войны с нравственными и физическими ранами. В 1927 г. вышел сборник рассказов «Мужчины без женщин» («Men Without Women»), 1933 г. — «Победитель не получает ничего» («Winner Take Nothing»), принесшие автору славу уникального мастера короткого рассказа. Среди них особенно известным стал сборник «Снега Килиманджаро» («The Snows of Kilimanjaro and Other Stories», 1936), по мотивам которого был снят знаменитый фильм с Авой Гарднер в главной роли («Снега Килиманджаро», 1952). Огромную популярность приносит Хемингуэю роман «Прощай, оружие!» («A Farewell to Arms», 1929) об истории любви американского добровольца и английской медсестры во время Первой мировой войны. В 1932 г. выходит документальный роман «Смерть после полудня» («Death in the Afternoon») о корриде как испытании мужества. После успеха сборника рассказов «Победитель не получает ничего» Э. Хемингуэй отправляется в путешествие по Африке. Впечатления писателя от Танганьики отражены в документальной книге «Зеленые холмы Африки» («Green Hills

of Africa», 1935). Роман 1937 г. «Иметь и не иметь» («To Have and Have Not») отражает события Великой депрессии в США. Социальная тема нарастает в творчестве писателя в связи с войной в Испании, впечатления от которой воплощены в романе «По ком звонит колокол» («For Whom the Bell Tolls», 1940) о трагедии поражения республики в неравной борьбе с фашизмом и вере в самостоятельность личности вопреки катастрофам времени. Гражданская война в Испании отражена в сборниках документальных рассказов («Пятая колонна и первые 49 рассказов» / «The Fifth Column and the First Forty-Nine Stories», 1938; «Пятая колонна и четыре рассказа о Гражданской войне в Испании» / «The Fifth Column and Four Stories of the Spanish Civil War», 1969).

В 1941—1943 гг. Эрнест Хемингуэй организовал контрразведку против нацистских шпионов на Кубе и охотился на своем катере за немецкими подводными лодками в Карибском море. В 1944 г. он участвовал в боевых полетах бомбардировщиков над Германией и оккупированной Францией. Во время высадки союзников в Нормандии добился разрешения участвовать в боевых и разведывательных действиях. Во главе отряда французских партизан численностью около 200 человек Э. Хемингуэй воевал за Париж, Бельгию, Эльзас, участвовал в прорыве Линии Зигфрида. За активную деятельность ему была вручена Бронзовая звезда. В 1949 г. писатель переехал на Кубу, где возобновил литературную работу. Там была написана повесть «Старик и море» («The Old Man and the Sea», 1952) — великая притча о стоицизме человека в противостоянии силам природы, одиночеству и несправедливости. В 1953 г. Эрнест Хемингуэй получил Пулитцеровскую премию за повесть «Старик и море» (мультипликационная версия повести российского режиссера А. Петрова в 1999 г. была удостоена премии Американской киноакадемии «Оскар»). В 1956 г. Хемингуэй начал работу над автобиографической книгой о Париже 1920-х гг. — «Праздник, который всегда с тобой» («A Moveable Feast», 1964), которая вышла только после смерти писателя, как и его блистательный психологический роман-метафора «Острова в океане» («Islands in the Stream», 1970).

В 1954 г. Э. Хемингуэй был удостоен Нобелевской премии «за высокое мастерство в искусстве повествования, продемонстрированное недавно в наибольшей степени в повести “Старик и море”, и за влияние, которое он оказал на современный стиль» («For his mastery of the art of narrative, most recently demonstrated in *The Old Man and the Sea*, and for the influence that he has exerted on contemporary style»).

## ГЕРМАНИЯ — АВСТРИЯ

**Герта Мюллер** (Herta Müller, р. 1953) — немецкая писательница, автор романов, рассказов, эссе, стихотворений-коллажей.

Родилась в деревне Ницкидорф в Румынии в семье банатских швабов. Отец во время Второй мировой войны служил в войсках СС. Мать в 1945 г. оказалась в советском трудовом лагере.

Г. Мюллер получила филологическое образование. По окончании Западно-го университета Тимишоары работала переводчиком на заводе, откуда вскоре была уволена из-за отказа сотрудничать с тайной полицией Секуритате. В последующие годы работала в детском саду, давала частные уроки немецкого языка. Много лет подвергалась преследованиям со стороны Секуритате.

Первыми пробами пера Г. Мюллер стали коллажи, которые были созданы из слов, вырезанных из немецких журналов и газет. Литературным импульсом для нее послужили стихи Т. Крамера (1897–1958) и И. Мюллер (1925–1966).

В 1982 г. в Румынии был издан первый сборник рассказов Г. Мюллер «Низины» («Niederungen»), над которым ощутимо «поработала» цензура; в полном виде книга будет опубликована спустя два года в Германии и удостоена ряда премий.

В 1987 г. Г. Мюллер эмигрировала в Германию. Она живет в Берлине, занимается активной литературной и общественной деятельностью. Все свои произведения пишет на немецком языке, на румынском опубликован лишь сборник коллажей «Este sau nu este Ion» (2005). Книги писательницы переведены на многие языки. Тема поиска идентичности — одна из ведущих в ее творчестве.

Г. Мюллер — автор романов «Одноногие странники» («Reisende auf einem Bein», 1989), «Лис уже тогда был охотником» («Der Fuchs war damals schon der Jäger», 1992), «Сердце-зверь» («Herztier», 1994), «Сегодня я предпочла бы лучше не встречаться сама с собой» («Heute wär ich mir lieber nicht begegnet», 1997), «Качели дыхания» («Atemschaukel», 2009) и сборников рассказов «Тягостное танго» («Drückender Tango», 1984), «Босоногий февраль» («Barfüßiger Februar», 1987) и др.

Перу Г. Мюллер принадлежат также эссе, опубликованные в сборниках «Голод и шелк» («Hunger und Seide», 1995), «В ловушке» («In der Falle», 1996), «Король кланяется и убивает» («Der König verneigt sich und tötet», 2003). Изданы ее сборники коллажей: «В пучке волос живет одна дама» («Im Haarknoten wohnt eine Dame», 2000), «Бледные господа с чашками кофе в руках» («Die blassen Herren mit den Mokkatassen», 2005), «Отец разговаривает по телефону с мухами» («Vater telefoniert mit den Fliegen», 2012), «В тоске по родине — синий зал» («Im Heimweh ist ein blauer Saal», 2019).

Действие многих произведений Г. Мюллер происходит в Румынии периода правления Н. Чаушеску. Автор активно интегрирует в своем творчестве элементы различных литературно-художественных направлений: натурализма, экспрессионизма, сюрреализма и др.

В 2009 г. писательнице была вручена Нобелевская премия по литературе как автору, «который с поэтическим пристрастием и прозаической детальностью описывает тему судеб обездоленных» («Who, with the concentration of poetry and the frankness of prose, depicts the landscape of the dispossessed»).

**Герхарт Гауптман** (Gerhart Hauptmann, 1862–1946) — немецкий драматург, прозаик, режиссер и поэт. Один из классиков мировой литературы, с именем которого связаны наиболее значительные достижения в немецкой драматургии рубежа XIX–XX вв.



Г. Гауптман родился в небольшом силезском городе Обер-Зальцбрунн. Окончив Королевскую школу искусств и ремесел в Бреслау, стал вольным слушателем в Йенском университете, где изучал философию и литературоведение. Некоторое время работал скульптуром в Риме.

Знакомство с натуралистами во многом обусловило направленность творчества Г. Гауптмана и ярко проявилось уже в ранних пьесах автора. Кроме того, значительное влияние на формирование его философско-эстетических взглядов оказали Я. Бёме, И. В. Гёте, Г. Ибсен, Л. Н. Толстой и Ч. Дарвин. Г. Гауптман отказался от усложненной фабулы, сделав акцент на углубленном исследовании характеров. Немецкий классик использовал открытия натуралистической школы и стал одним из самых ярких представителей европейской «новой драмы».

В начале творческого пути Г. Гауптман пишет стихотворения и прозаические произведения. К наиболее значимым новеллам и романам, созданным на рубеже веков, относятся «Масленица» («Fasching», 1887), «Стрелочник Тиль» («Bahnwärter Thiel», 1887), «Юродивый Эмануэль Квинт» («Der Narr in Christo Emanuel Quint», 1910) и «Атлантида» («Atlantis», 1911—1912). Известность к Г. Гауптману приходит после публикации ранних пьес «Праздник мира» («Das Friedensfest», 1889), «Одинокие» («Einsame Menschen», 1890) и «Наш товарищ Крамптон» («Kollege Crampton», 1891). Особо стоит отметить драму «Перед восходом солнца» («Vor Sonnenaufgang», 1889), посвященную А. Хольцу и И. Шлафу — теоретикам натуралистического движения в Германии. В этой пьесе социальная проблематика соединяется с теорией наследственности, а натуралистический метод — с реалистическим. Сюжет драмы Г. Гауптмана «Ткачи» («Die Weber», 1892) восходит к восстанию силезских ткачей. На протяжении пяти действий постепенно раскрывается трагический конфликт и нарастает драматическое напряжение, а кульминационным моментом становится абсурдный бунт доведенных до отчаянья героев пьесы. Поэтика цвета и света рельефно выделяет изменения душевного состояния ткачей. Стихотворная драма «Потонувший колокол» («Die versunkene Glocke», 1896) заметно расширяет диапазон художественных структур Г. Гауптмана. Автор отходит от эстетики натурализма и реализма и создает произведение, в котором переплетаются различные интроспективно-субъективистские стили рубежа веков: неоромантизм, символизм и импрессионизм. В драме «Потонувший колокол», где социальные реалии синтезируются с фольклорной традицией и причудливой фантазией, Г. Гауптман отдает дань романтизму.

В начале XX в. драматург создает пьесы, которые пользуются популярностью, но уступают предыдущим в художественном отношении. Наиболее интересными произведениями этого периода являются «Михаэль Крамер» («Michael Kramer», 1900) и «Магнус Гарбе» («Magnus Garbe», 1914—1915). В пьесах 1920—30-х гг. отражаются антивоенные настроения. Особое место занимает драма «Перед заходом солнца» («Vor Sonnenuntergang», 1931), в которой отчетливо ощущается приближение фашизма. После прихода к власти нацистов Г. Гауптман не уезжает из Германии и живет «во внутренней эмиграции», осуждая идеи и лозунги «новых людей». Он создает автобиографический роман «Приключение моей юности» («Das Abenteuer meiner

Jugend», 1935), поэму «Великий сон» («Der große Traum», 1942) и тетралогию об Атридах: «Ифигения в Авлиде» («Iphigenie in Aulis», 1940—1943), «Смерть Агамемнона» («Agamemnon's Tod», 1942), «Электра» («Elektra», 1944) и «Ифигения в Дельфах» («Iphigenie in Delphi», 1940).

В 1912 г. Г. Гауптману была вручена Нобелевская премия по литературе как «знак признания плодотворной, разнообразной и выдающейся деятельности в области драматического искусства» («Primarily in recognition of his fruitful, varied and outstanding production in the realm of dramatic art»).

**Гюнтер Вильгельм Грасс** (Günter Wilhelm Grass (Graß), 1927—2015) — немецкий писатель, скульптор, художник и график. Г. Грасс родился в Данциге (современный Гданьск). Грасс был членом объединения немецкоязычных авторов «Группа 47» (*Gruppe 47*). Благодаря дебютному роману «Жестяной барабан» («Die Blechtrommel», 1959) получил международное признание как выдающийся немецкий писатель послевоенного периода. Роман вошел в «Данцигскую трилогию» вместе с новеллой «Кошки-мышки» («Katz und Maus», 1961) и романом «Собачьи годы» («Hundejahre», 1963).

В 1956 г. Г. Грасс дебютировал как лирический поэт, в 1957 — как автор театральных пьес и балетных либретто. К 1958 г. написаны рассказы, стихи и пьесы, которые автор отнес к поэтическому театру или к театру абсурда.

Совместно с Генрихом Бёллем, Каролой Штерн и другими публицистами и журналистами писатель издавал ежеквартальный литературно-политический журнал «L'80 (Demokratie und Sozialismus. Politische und literarische Beiträge)», посвященный вопросам демократии и социализма.

Творчество Г. Грасса можно определить как «борьбу с забвением» и попытку осмыслить утрату им своей родины — Данцига. В произведениях писателя центральной темой является проблема нацизма и его последствий для Германии. Творчество Г. Грасса относят к движению немецкой творческой интеллигенции, названному «Преодоление прошлого» (*Vergangenheitsbewältigung*). Даже в тех произведениях Г. Грасса, действие которых происходит в послевоенные годы (например, «Траектория краба» / «Im Krebsgang», 2002), рассматриваются темы забвения и вины, но в то же время ставится под сомнение, например в апокалипсическом романе «Крысиха» («Die Rättin», 1986), надежность личных воспоминаний и коллективной памяти. В автобиографическом рассказе «Луковица памяти» («Beim Häuten der Zwiebel», 2006) Грасс впервые публично признался, что добровольно пошел в ряды вермахта.

Книги Г. Грасса переведены на многие языки мира, некоторые из произведений экранизированы. Гюнтер Грасс удостоен множества наград (премия Георга Бюхнера (1965), премия Ганса Фаллада (1996), премия Эрнста Толлера (2007)). В его честь назван астероид — (11496) Grass.

По мысли Грасса, «литература несет в себе взрывчатую силу, даже если вызванные ею взрывы становятся событием не сразу, а, так сказать, под лупой времени и изменяют мир, воспринимаясь и как благодеяние, и как повод для причитаний, — и все во имя рода человеческого».

Г. Грасс — лауреат Нобелевской премии по литературе 1999 г. за то, что его «игриво-мрачные притчи рисуют забытое лицо истории» («Whose frolicsome black fables portray the forgotten face of history»).

**Нелли Закс** (Nelly Sachs, 1891—1970) — немецкая поэтесса, прозаик и драматург.

В 1966 г. была удостоена Нобелевской премии «за выдающиеся лирические и драматические произведения, исследующие судьбу еврейского народа» («For her outstanding lyrical and dramatic writing, which interprets Israel's destiny with touching strength»).

**Пётр Хандке** (Peter Handke, р. 1942) — австрийский писатель, драматург, сценарист, поэт, эссеист.

Родился в австрийской провинции Каринтия в Гриффене. После окончания школы поступил в католическую гуманитарную гимназию в Танценберге, затем в классическую гимназию в Клагенфурте, которую окончил с отличием. В гимназии изучил древние и современные (английский, итальянский и словенский) языки, стенографию. Первые опубликованные произведения — «Безымянный» («Der Namenlose», 1959) и «А в то время» («In der Zwischenzeit», 1959). В 1961 г. П. Хандке поступил на юридический факультет Грацского университета. Увлекался кино и рок-музыкой. С 1963 г., после знакомства с Альфредом Гольцингером, работал в отделе литературы и литературных викторин Грацкого радио, в эфире которого и прозвучали его первые короткие художественные произведения. Подружившись с писателем Петером Понграцом, П. Хандке вступил в грацкий литературный союз «Форум Штадтпарк» (Forum Stadtpark). Был также членом литературного союза «Грацская группа» (Grazer Gruppe), к которой принадлежали Эльфрида Елинек и Барбара Фришмут. После издания романа «Шершни» («Die Hornissen», 1966) П. Хандке оставил университет, чтобы полностью посвятить себя литературной деятельности.

В 1966 г. П. Хандке резко выступил против корифеев литературы, завоевал внимание театральной публики пьесой «Оскорбление публики» («Publikumsbeschimpfung», 1966). В 1967 г. в Дюссельдорфе был написан роман «Разносчик» («Der Hausierer»). 11 мая 1968 г. во Франкфурте-на-Майне состоялась премьера пьесы Петера Хандке «Каспар» («Kaspar», 1967). В 1969 г. Хандке стал одним из основателей «Издательства авторов» (театрального издательства *Verlag der Autoren*). В 1972 г. вышло в свет его произведение «Короткое письмо к долгому прощанию» («Der kurze Brief zum langen Abschied»), в котором говорится о событиях во время поездки в США. В рассказе «Нет желаний — нет счастья» («Wunschloses Unglück», 1972) отразилась история трагической гибели его матери. В начале 1970-х гг. Петер Хандке получил Шиллеровскую премию, премию Георга Бюхнера, премию Немецкой академии языка и поэзии. В 1973 г. была написана пьеса «Умерший от неблагоразумия» («Die Unvernünftigen sterben aus»). Премьера фильма В. Вендерса по сценарию П. Хандке «Ложное движение» («Falsche Bewegung») состоялась в 1975 г.

В 1974 г. в Париже с большим успехом прошла пьеса П. Хандке «Прогулка верхом по Боденскому озеру» («Der Ritt über den Bodensee», 1971). В 1975 г. было опубликовано произведение «Час подлинного ощущения» («Die Stunde der wahren Empfindung»), а с 1977 г. П. Хандке начал издавать записки «Вес мира» («Das Gewicht der Welt»), которые выходили до 1990 г. В 1977 г. экранизировали его произведение «Женщина-левша» («Die linkshändige Frau», 1976). Хандке

не терял связи с родиной, в 1973—1977 гг. он был членом грацской литературной группы *Grazer Autorinnen Autorenversammlung*. В переписке с Германом Ленцем П. Хандке рассказал об отчаянии, которое чувствовал, когда создавал роман «Медленное возвращение домой» («Langsame Heimkehr», 1979). После длительного пребывания в разных городах Европы в августе 1979 г. Петер Хандке вернулся в Австрию. Он стал первым лауреатом премии Франца Кафки. В 1980-е гг. были написаны следующие произведения: «Учение горы Сен-Виктуар» («Die Lehre der Sainte-Victoire», 1980), драматическая поэма «По деревьям» («Über die Dörfer», 1981), «Детская история» («Kindergeschichte», 1981).

В начале 1980-х гг. Петер Хандке стал переводить на немецкий язык малоизвестных зарубежных авторов. Он переводил с английского, французского и древнегреческого («Прометей прикованный» для Зальцбургского фестиваля, 1986).

В 1983 г. была опубликована история убийства «Китайские страдания» («Der Chinese des Schmerzes»). В романе-эпопее «Повторение» («Die Wiederholung», 1986) повествуется об истории каринтийских словенцев. В 1987 г. вышли в свет «Стихи» («Gedichte»), был завершен зальцбургский цикл рассказов «Вечер писателя» («Nachmittag eines Schriftstellers»). Состоялась премьера отмеченного многими наградами фильма Вендерса по сценарию П. Хандке «Небо над Берлином» («Der Himmel über Berlin», 1987). Проведя в Зальцбурге восемь лет, писатель отправился в кругосветное путешествие, в течение которого вел дорожные записки, опубликованные в 2005 г. под названием «Вчера, по пути» («Gestern unterwegs»). Они тесно связаны с такими произведениями, как «Вес мира» («Das Gewicht der Welt», 1975—1977), «История карандаша» («Die Geschichte des Bleistifts», 1976—1980), «Фантазии повторения» («Phantasien der Wiederholung», 1981—1982), а также «Окно в каменной стене утром. И в другое местное время» («Am Felsfenster morgens. Und andere Ortszeiten», 1982—1987).

В 1990-е гг. вышли следующие произведения П. Хандке: «И снова о Фукидиде» («Noch einmal für Thukydides», 1990), перевод шекспировской «Зимней сказки» («Wintergeschichte», 1991), «Эссе о музыкальном автомате» («Versuch über die Jukebox», 1990), «Прощание мечтателя из девятой земли» («Abschied des Träumers vom Neunten Land», 1991), «Эссе об успешном дне. Зимние грезы» («Versuch über den geglückten Tag. Ein Wintertagtraum», 1991), «Театральная пьеса» («Die Theaterstücke», 1992), премьера которой состоялась в том же году в Венском городском театре (режиссер К. Пайманн), «Искусство задавать вопросы» («Die Kunst des Fragens», 1994). В романе «Мой год в бухте Ничто. Сказка из новых времен» («Mein Jahr in der Niemandsbucht. Ein Märchen aus den neuen Zeiten», 1994) Хандке раскрывает автобиографическую тему, экзистенциальные мотивы жизни писателя. В 2008 г. жюри Немецкой книжной премии поставило произведение П. Хандке «Ночь в Моравии» («Die morawische Nacht») на первое место в списке из двадцати книг — претендентов на лучший немецкоязычный роман.

В раннем творчестве П. Хандке воспринимает действительность через призму языка («Внутренний мир окружающего мира внутреннего мира» /

«Die Innenwelt der Außenwelt der Innenwelt», 1969). Классические способы повествования отличают сценарий произведений «Страх вратаря перед одиннадцатиметровым» («Die Angst des Tormanns beim Elfmeter», 1970) и «Короткое письмо к долговому прощанию» («Der kurze Brief zum langen Abschied», 1972). Высокий стиль языка и метафоры, обращенные к мифам, присущи роману «Медленное возвращение домой». В работе «Утрата картинки, или Сквозь Сьерра де Гредос» (2002) писатель подвергает критике злоупотребление художественными средствами в СМИ.

П. Хандке отличается независимая гражданская позиция, порой вызывающая критику со стороны официального мейнстрима (к примеру, неприятие его отношения к С. Милошевичу, поддержка сербов в Косово).

В 2019 г. П. Хандке был награжден Нобелевской премией по литературе «за образцовое творчество, в котором с лингвистической гениальностью исследованы границы и особенности человеческого опыта» («For an influential work that with linguistic ingenuity has explored the periphery and the specificity of human experience»).

**Эльфры́дэ Елі́нэк** (Elfriede Jelinek, р. 1946) — одна з самых значных постацяў у сучаснай аўстрыйскай літаратуры. Пісьменніца нарадзілася 20 кастрычніка 1946 г. у горадзе Мюрцшлаг. Атрымала дыплом арганіста ў Венскай кансерваторыі, скончыла Венскі ўніверсітэт па спецыяльнасці «Тэатр і гісторыя мастацтваў». Жыве і працуе ў Вене і Мюнхене.

Літаратурны дэбют адбыўся ў 1967 г., калі Э. Елінэк выдала сваю першую кнігу паэзіі, але потым пад уплывам універсітэцкага грамадскага руху пісьменніца звярнулася да прозы, якая дазволіла ўздымаць больш вострыя сацыяльныя пытанні. Цяпер Э. Елінэк піша прозу, вершы і п'есы. Самыя знакамітыя творы — раманы «Каханкі» («Die Liebhaberinnen», 1975), «Пажада» («Lust», 1989), «Піяністка» («Die Klavierspielerin», 1983), «Дзеці мёртвых» («Die Kinder der Toten», 1995). Фільм Міхаэля Ханеке па рамане «Піяністка» атрымаў Гран-пры на Канскім фестывалі 2001 г.

У цэнтры твораў Эльфрыдэ Елінэк, як правіла, жаночыя вобразы, але яна заўсёды рашуча адмаўляецца ад залічэння ў шэрагі пісьменніц-феміністак. Характэрнымі для Э. Елінэк тэмамі з'яўляюцца водгукі Другой сусветнай вайны, сацыяльная і палітычная несправядлівасць, гвалт у розных яго праявах, прыгнечанне чалавечай індывідуальнасці. Пісьменніца часта засяроджваецца на крытыцы Аўстрыі, найперш — яе правакансерватыўнай палітыкі і няздольнасці пераадолець нацысцкае мінулае. Акрамя таго, яна валодае ўнікальным дарам пісьма, уменнем выказаць словамі тое, што здаецца непадуладным апісанню.

У 2004 г. Э. Елінэк атрымала Нобелеўскую прэмію па літаратуры «за музычныя плыні галасоў і контр-галасоў у яе раманах і п'есах, якія з выключнай моўнай стараннасцю дэманструюць абсурднасць грамадскіх клішэ і іх прыгнятальную сілу» («For her musical flow of voices and counter-voices in novels and plays that with extraordinary linguistic zeal reveal the absurdity of society's clichés and their subjugating power»).

## ФРАНЦИЯ

**Андрé Поль Гийóм Жид** (André Paul Guillaume Gide, 1869—1951) — французский писатель, прозаик, поэт, драматург, эссеист, критик. Прошел в своем творчестве сложную эволюцию от символизма к предвосхищению постмодернизма.

Родился 22 ноября 1869 г. в Париже, в состоятельной протестантской семье. Первое его сочинение — автобиографичные «Записные книжки Андре Вальтера» («Les Cahiers d'André Walter») — было издано за счет автора в 1890 г. Эта работа не принесла писателю широкой известности, однако его имя зазвучало в литературных салонах, где он познакомился с поэтами С. Малларме и П. Валери.

Литературную деятельность Андре Жид начинал как символист. В этом русле были созданы произведения первой половины 1890-х гг.: «Трактат о Нарциссе» («Le Traité du Narcisse», 1891), «Стихотворения Андре Вальтера» («Les Poésies d'André Walter», 1892), «Путешествие Уриана» («Le Voyage d'Urien», 1893), «Опыт любви» («La Tentative amoureuse ou Le Traité du vain désir», 1893). На мировоззрение писателя оказало значительное влияние увлечение поэзией У. Уитмена, философией Ф. Ницше и творчеством Ф. М. Достоевского. В 1885 г. было издано сочинение «Топаи» («Les Paludes»), которое позже реформаторы литературы второй половины XX в. А. Роб-Грийе и Р. Барт назовут предтечей литературного модернизма XX в.

Опубликованный в 1897 г. сборник прозы «Яства земные» («Nourritures terrestres»), апология гедонизма, станет культовой книгой французской молодежи после Первой мировой войны. В период с конца 1890-х по 1910-е гг. А. Жид написал большое количество разных по жанру произведений: драму «Саул» («Saül», 1903), повести «Тесные ворота» («La Porte étroite», 1889), «Имморалист» («L'Immoraliste», 1902), «Изабель» («Isabelle», 1911), «Пасторальная симфония» («La Symphonie pastorale», 1919), сочинение «Подземелья Ватикана» («Les Caves du Vatican», 1914). В 1925 г. А. Жид издал свой единственный, по его словам, «настоящий роман» «Фальшивомонетчики» («Les Faux-monnayeurs»), где он использовал ряд новаторских литературных приемов. Традиционная романная форма здесь разрушается посредством введения разных сюжетных линий, не связанных между собой причинно-следственными отношениями, синтеза жанровых форм (роман воспитания, семейный роман, детектив, эссе), освоения метароманных техник, когда в произведении раскрывается процесс создания этого же произведения. Все это сделало роман «Фальшивомонетчики» предтечей постмодернизма.

Во время Второй мировой войны Андре Жид уехал в Тунис, где написал свое последнее крупное произведение «Тесея» («Thésée», 1946).

В 1947 г. Шведская академия удостоила А. Жида Нобелевской премии по литературе «за глубокие и художественно значимые произведения, в которых человеческие проблемы представлены с бесстрашной любовью к истине и глубокой психологической проницательностью» («For his comprehensive and artistically significant writings, in which human problems and conditions have been presented with a fearless love of truth and keen psychological insight»).

**Альбёр Камю** (Albert Camus, 1913—1960) — французский писатель, философ, журналист, чье творческое наследие включает философские эссе, романы, пьесы, новеллы. Один из ярких представителей литературы экзистенциализма.

Родился в Алжире 7 ноября 1913 г. Его отец был смертельно ранен в битве на Марне (1914). В 1923 г. А. Камю закончил с отличием начальную школу, и его учитель Луи Жермен настоял на дальнейшем поступлении будущего писателя в лицей (А. Камю с благодарностью посвятит ему Нобелевскую речь).

В 1932—1937 гг. А. Камю изучал философию в Алжирском университете. В 1935 г. получил степень бакалавра, а в мае 1936 г. — степень магистра философии, защитив работу «Христианская метафизика и неоплатонизм» («*Métaphysique chrétienne et Néoplatonisme*»). В этот же период А. Камю написал повесть «Счастливая смерть» («*La Mort heureuse*»), активно изучал работы С. Кьеркегора, Л. Шестова, М. Хайдеггера, К. Ясперса.

В 1935 г. А. Камю вступил во Французскую коммунистическую партию, выразив солидарность с восстанием 1934 г. в Астурии, но его членство в компартии было недолгим.

В 1936 г. А. Камю создал «Театр труда» («*Théâtre du Travail*»), переименованный в 1937 г. в «Театр команды» («*Théâtre de l'Equipe*»). Там он поставил спектакль «Братья Карамазовы» по роману Ф. М. Достоевского, в котором сам играл Ивана Карамазова. В 1937 г. вышел в свет его первый сборник эссеистики «Изнанка и лицо» («*L'Envers et l'Endroit*»).

С 1940 А. Камю жил в Париже и работал в редакции «*Paris-Soir*». В годы Второй мировой войны он являлся членом подпольной организации Сопротивления и редактором газеты «*Combat*».

В 1940-е гг. писатель начал активно публиковать свои работы: в 1942 г. был издан роман «Посторонний» («*L'Étranger*»), в 1943 г. — эссе «Миф о Сизифе» («*Le Mythe de Sisyphe*»), в это же время были опубликованы «Письма к немецкому другу» («*Lettres à un ami allemand*»). В 1944 г. был также создан роман «Чума» («*La Peste*»), однако в печати он появился только в 1947 г.

После окончания войны А. Камю написал пьесы «Осадное положение» («*L'État de siège*», 1948) и «Праведники» («*Les Justes*», 1949), а в 1951 г. вышло эссе «Бунтующий человек» («*L'Homme révolté*»).

С 1954 г. он все больше увлекается театром и начинает ставить пьесы по своим инсценировкам. В 1956 г. была написана повесть «Падение» («*La Chute*»), а в следующем году был опубликован сборник рассказов «Изгнание и царство» («*L'Exil et le royaume*»).

4 января 1960 г. А. Камю погиб в автомобильной катастрофе. В его личных вещах обнаружили начатую рукопись автобиографического романа «Первый человек» («*Le Premier Homme*», 1994).

В 1957 г. А. Камю была присуждена Нобелевская премия по литературе «за его выдающиеся произведения в литературе, беспристрастно высветившие проблемы человеческого сознания в наши дни» («*For his important literary production, which with clear-sighted earnestness illuminates the problems of the human conscience in our times*»).

**Жан-Мари Гюста́в Леклезіо́** (Jean-Marie Gustave Le Clézio, р. 1940) — французский писатель, автор более 20 романов, десятков сборников новелл и эссе. Родился в Ницце (Франция). Своей малой родиной называет остров Маврикий, с которым связана история его семьи. Ж.-М. Г. Леклезіо учился в Ницце в знаменитом лицее Массена, выпускниками которого были Г. Аполлинер и Р. Гари. Основными факторами формирования творческой индивидуальности писателя являются история его семьи и путешествия.

Первый роман «Протокол» («Le Procès-verbal»), опубликованный в 1963 г., был удостоен премии Ренодо — одной из самых престижных литературных премий Франции. Для ранних произведений Ж.-М. Г. Леклезіо характерны разработка экзистенциалистской проблематики и увлечение формальными экспериментами («Terra Amata», 1967), «Книга бегств» («Le Livre des fuites», 1969), «Война» («La Guerre», 1970), «Великаны» («Les Géants», 1973)). Изучал культуру и языки индейцев Латинской Америки: опубликовал перевод текстов «Чилам-Балама» (1977) и защитил диссертацию по истории Мичоакана (1983). С 1970 по 1974 г. писатель жил среди индейцев в Панаме. Дальнейшие его философско-эстетические поиски связаны с критикой устоев западной цивилизации и исследованием альтернативного ей опыта миропонимания (романы «Пустыня» («Désert», 1980), «Золотоискатель» («Le Chercheur d'or», 1985), «Онича» («Onitsha», 1991), «Блуждающая звезда» («Étoile errante», 1992), «Танец голода» («Ritournelle de la faim», 2008), «Альма» (Alma, 2017)).

Интерес к неевропейским культурам, собственная «пограничность», путешествия по странам и континентам определяют особую чуткость автора в освоении разных типов мировосприятия. В 1994 г. читатели журнала «Lire» назовут Ж.-М. Г. Леклезіо «самым значительным франкофонным писателем современности».

В 2008 г. Ж.-М. Г. Леклезіо был награжден Нобелевской премией по литературе как «автор новых путей, поэтических поисков и чувственных откровений, исследователь человека вне пределов правящей цивилизации» («Author of new departures, poetic adventure and sensual ecstasy, explorer of a humanity beyond and below the reigning civilization»).

**Патрі́к Модіано́** (Patrick Modiano, р. 1945) — французский писатель, драматург, киносценарист, автор песен.

Родители будущего писателя (еврейский коммерсант Альбер Модіано и фламандская актриса Луиза Колпейн) познакомились и поженились в оккупированном Париже. В Нобелевской лекции Патрік Модіано признается: чувство вины оттого, что выжил, и ощущение, что все происходящее — дурной сон, станут постоянными спутниками детей, рожденных в смутное время оккупации. Писателю так никогда и не удастся избавиться от одержимости «пренатальной» памятью. На страницах книг П. Модіано бродят по Парижу потерявшие во времени и пространстве персонажи в поисках идентичности, пытаясь воссоздать по обрывкам чужих разговоров, крупным чужих воспоминаний, по разрозненным фрагментам чужих маршрутов собственное прошлое.



Дебютный роман «Площадь Звезды» («La place de l'Étoile», 1968) приносит 23-летнему автору известность и несколько литературных премий. От провокационного экспрессионизма первых книг писатель постепенно приходит к своей знаменитой «тихой музыке». «Я пытаюсь навести порядок в моих воспоминаниях, — пишет П. Модиано в романе “Спящие воспоминания” (“Souvenirs dormants”, 2017). — Каждое из них — частичка пазла, но многих недостает, и большинство так и остаются не у дел. <...> Мне хочется... чтобы эти обрывки фраз сложились в конечном счете в связные абзацы и даже главы. А пока я провожу дни на большом складе, похожем на гаражи прошлых лет, в поисках давно потерянных людей и вещей».

Романам П. Модиано присуща специфическая «онирическая» поэтика, характеризующаяся фрагментарностью повествования, неустойчивостью хронологических ориентиров, отсутствием четкого разграничения реального и вымышленного. Кризис идентичности в произведениях писателя нередко сопровождается амнезией либо, напротив, слишком навязчивыми болезненными воспоминаниями.

В 2014 г. Патрик Модиано стал лауреатом Нобелевской премии по литературе «за искусство памяти, посредством которого он раскрыл самые непостижимые человеческие судьбы и представил время оккупации» («For the art of memory with which he has evoked the most ungraspable human destinies and uncovered the life-world of the occupation; фр. l'art de la mémoire avec lequel il a évoqué les destinées humaines les plus insaisissables et dévoilé le monde de l'Occupation»).

## ИТАЛИЯ

**Джозуэ Кардуччи** (Giosuè Carducci, 1835—1907) — итальянский поэт, писатель и литературный критик. Один из классиков итальянской литературы XIX в., пытавшийся возродить классицизм в поэзии как в идейно-тематическом плане, так и в метрике.

Родился в Тоскане. Получил классическое образование в Высшей нормальной школе в Пизе. Долгие годы (1860—1903) преподавал итальянскую литературу в Болонском университете.

Будучи противником романтизма, Дж. Кардуччи выступал за возврат классицизма, который связан с интерпретацией роли поэзии как высокого искусства, не обязанного опускаться до неприглядной реальности веризма либо до экзальтированной патетики романтизма. Дж. Кардуччи ищет поэтический идеал в античной поэзии, пытаясь сочетать ее силлабо-тоническую метрическую систему с «благородными» формами итальянского языка.

Поэтическое творчество Дж. Кардуччи отмечено различными тенденциями, по-разному отразившимися в художественной практике. Ранние стихотворения, собранные затем в книге «Juvenilia» (1850—1860), несут на себе отпечаток классицизма. Следующее десятилетие (сборник «Легкое — тяжелое» («Levia Gravia», 1861—1871)) — это период становления собственного

почерка. В сборник «Ямбы и эподы» («Giambi ed Epodi», 1867—1879) включены тексты так называемого ямбического периода: на рубеже 1860-70-х гг. поэт пережил глубокое разочарование в связи с событиями, произошедшими в Италии в последние годы объединения. Его предвещает стихотворение «Гимн Сатане» («Inno a Satana», 1863), вызвавшее резкую критику церкви, в котором Сатана предстает как воплощение свободомыслия. Затем характер творчества Дж. Кардуччи изменяется, в нем появляется пейзажная лирика, ностальгия о великих событиях прошлого. Сборники «Новые стихотворения» («Rime nuove», 1861—1887) и «Варварские оды» («Odi barbare», 1877—1889) стали вершиной его творческой зрелости. В первом преобладают основные темы лирики Дж. Кардуччи: личные воспоминания и реминисценции, связанные с коллективной исторической памятью, в которой особое место отводится периоду итальянских республик-коммун эпохи позднего Средневековья. Второй сборник тематически связан с первым и дополняет его: это миф о древнеримском духе, религиозно-мистическое ощущение некоего высшего начала, неуловимая связь реального и таинственного, ирреального. По сути, поэзия апеллирует к раннему романтизму, перенесенному в эпическую плоскость, а его требование совершенства формы и отсылки к Древней Греции могут быть сопоставлены с известным именно в те годы французским «Современным Парнасом», стоявшим у истоков поэзии декаданса. Произведения 1890-х гг. (сборник «Рифмы и ритмы» («Rime e ritmi», 1898)) теряют прежнюю оригинальность и эмоциональный накал.

Перу Дж. Кардуччи принадлежит также ряд эссе и серьезных критических работ о творчестве Ф. Петрарки, А. Полициано, Л. Ариосто, Дж. Парини, Дж. Леопарди.

В 1906 г. поэту была вручена Нобелевская премия по литературе «не только за его глубокую эрудицию и критические работы, но прежде всего за творческую энергию, чистоту стиля и лирическую силу, характерную для его поэтических шедевров» («Not only in consideration of his deep learning and critical research, but above all as a tribute to the creative energy, freshness of style, and lyrical force which characterize his poetic masterpieces»).

**Гра́ция Делéдда** (Grazia Deledda, 1871—1936) — итальянская писательница. Родилась в г. Нуоро (Сардиния). Замкнутый и патриархальный мир острова повлиял на становление писательницы и во многом определил тематику ее произведений.

Уже в конце 1880-х гг. рассказы, а затем и романы Г. Деледды появляются в периодической печати Сардинии и Рима. На формирование ее литературной манеры оказали влияние крупные русские писатели XIX в. и итальянский веризм. Кроме того, во многих произведениях заметны черты декаданса рубежа XIX—XX вв.

Тематика романов писательницы почти всегда локализуется на родном острове; главная героиня — незаурядная женщина, которая пытается реализовать свою судьбу в кругу семьи либо самостоятельно, преодолевая множество препятствий, реальных либо обусловленных средой и воспитанием.

Уже в 1990-е гг. выходят романы Г. Деледды «Королевская любовь» («Amore regale», 1891), «Роковая любовь» («Amori fatali», 1892), «Цветок Сардинии» («Fior di Sardegna», 1892). Она все глубже интересуется фольклором и включает его в повествование. Написанные в тот же период романы «Честные души» («Anime oneste», 1895) и «Путь зла» («La via del male», 1896) говорят об оригинальности творческой манеры Г. Деледды и обращают на себя внимание известных писателей-веристов. Развивая в целом жанр семейного романа, Г. Деледда акцентирует внимание на моральном облике персонажа.

Только в 1900 г. писательница покидает Сардинию и переезжает в Рим. Публикация романа «Элиас Портолу» («Elias Portolu», 1903) приносит ей международную известность. На протяжении зрелого периода творчества Г. Деледда создает около 30 романов, во многом предваряя тематику и проблематику «женской» прозы, очень серьезно представленной в итальянской литературе XX в.

В числе лучших произведений Г. Деледды, получивших международное признание, стоит отметить романы «Пепел» («Genere», 1903), «Плющ» («L'edera», 1908), «Тростник на ветру» («Canne al vento», 1913), «Марианна Сирка» («Marianna Sirca», 1915), «Мать» («La madre», 1920), «Танец ожерелья» («La danza della collana», 1924), «Анналена Бильзини» («Annalena Bilsini», 1927), «Церковь одиночества» («La chiesa della Solitudine», 1936).

Нобелевская премия по литературе за 1926 г. была присуждена писательнице «за сочинения, в которых с пластической ясностью описывается жизнь ее родного уединенного острова, а также за глубину подхода к общечеловеческим проблемам» («For her idealistically inspired writings which with plastic clarity picture the life on her native island and with depth and sympathy deal with human problems in general»).

**Луиджи Пиранделло** (Luigi Pirandello, 1867—1936) — итальянский драматург, писатель и поэт. Родился в г. Агридженто на Сицилии. Учился в университетах Палермо и Рима, защитил дипломную работу по итальянской диалектологии в университете Бонна (1891). Долгие годы преподавал итальянский язык в Высшем учительском женском институте в Риме (1897—1922).

Л. Пиранделло оказал серьезное влияние на художественную культуру XX в. Понятие «пиранделлизм» как «гигиеническая операция» (А. Моравиа) с целью обнажить суть персонажа прочно вошло в культурологический обиход наряду с релятивизмом, экспрессионизмом, сюрреализмом. Л. Пиранделло создал свою стилистику, которая была ориентирована на юмор, парадокс и аллегорию.

Начав литературное творчество с поэзии (сборники «Радостная боль» («Mal giocondo», 1889), «Пасха Геи» («Pasqua di Gea», 1891)), в которой слышны отголоски пессимизма Джакомо Леопарди, Л. Пиранделло рано обращается к прозе, новелле и роману, перенося в нее ту же тональность и свое укрепляющееся релятивистское миропонимание. Оно достаточно отчетливо прочитывается в новеллах «Любови без любви» («Amori senza amore», 1894),

«Насмешки над смертью и жизнью» («Beffe della morte e della vita», 1902—1903), «Когда я был сумасшедшим...» («Quand'ero matto...», 1902), «Белые и черные» («Bianche e nere», 1904) и в первых романах «Отверженная» («L'esclusa», 1901) и «Очередь» («Il turno», 1902). Опираясь во многом на эстетику сицилийского веризма (произведения Ф. Де Роберто, Л. Капуаны и Дж. Верги), писатель тем не менее все больше ставит акцент на несоответствии между реальностью и «кажимостью», проявляющемся в персонажах и ситуациях, и начинает применять иронию и юмор в таком ракурсе, который выходит за рамки «безличности» повествования, принятой в натурализме. Его проза все чаще строится на диалогах, а не описаниях, и в полной мере это проявляется в романе «Покойный Маттия Паскаль» («Il fu Mattia Pascal», 1904) — одним из лучших произведений Пиранделло-прозаика. Тот же подход к повествованию заметен и в сборниках новелл «Двулика герма» («Erma bifronte», 1906), «Обнаженная жизнь» («La vita nuda», 1910), «Терцеты» («Terzetti», 1912), «Две маски» («Le due maschere», 1914; позднее вышел под названием «Ты смеешься» / «Tu ridi», 1920), «Западня» («La trappola», 1915), «Трава из нашего сада» («Erba del nostro orto», 1915), «А завтра, в понедельник...» («E domani, lunedì...», 1917), «Лошадь под луной» («Un cavallo nella luna», 1918), «Бережки и война» («Berecche e la guerra», 1919), «Карнавал мертвецов» («Il carnevale dei morti», 1919). В 1922 г. у писателя возникает замысел о создании единого цикла новелл, который будет реализован в 1920—1930-е гг. в виде публикации 15-томного издания под общим заглавием «Новеллы на год» («Nouvelle per un anno»), включившего около 250 текстов, написанных с 1884 по 1936 г.

Те же черты характерны и для романов, созданных в эти годы либо позднее: «Ее муж» («Suo marito», 1911; позднее частично отредактированный под названием «Джустино Рончелла, урожденный Боджоло» / «Giustino Roncella nato Voggiolo», посм., 1941), «Старые и молодые» («I vecchi e i giovani», 1913), «Снимается кино...» («Si gira...», 1916; в более поздней редакции — «Записки Серафино Губбьо, кинооператора» / «Quaderni di Serafino Gubbio operatore», 1925), «Кто-то, никто и сто тысяч» («Uno, nessuno e centomila», 1926). Реалистический характер этих произведений не вызывает сомнения, однако «веристские» приемы используются писателем уже по-иному. Это та же социальная среда, в которую помещены сюжет, тематика, но возникает и иной мотив, по которому Л. Пиранделло можно сопоставить с крупными представителями итальянской и европейской литературы модернизма: беспокойство человека, напрасно пытающегося воспротивиться давно сложившимся жизненным схемам, чтобы всего лишь оставаться самим собой; он безрезультатно старается преодолеть разрыв между *формой* (маской) и *жизнью* (аутентичностью). В отличие от персонажей веризма, «побежденных» (так назывался цикл романов Дж. Верги), но не лишенных величия, герои Л. Пиранделло — это мелкие обыватели, служащие, пенсионеры, жалкие представители общества, лишенного идеалов (и прямая противоположность «сверхчеловека» из романов Г. Д'Аннунцио). Они обречены на одиночество, поскольку лишены навыков общения; повествование становится судорожным, запутанным, подобно путанице в мыслях героев, теряющих способность понимать логику происходящего и оказывающихся в хаосе.

Все особенности прозы Л. Пиранделло вполне естественно были перенесены и в его драматургию; из нее часто заимствовались ситуации и коллизии его пьес. Первые пьесы были созданы в жанре комедии «быта и нравов», модном в начале века. Автор принимает каноны жанра, хотя и наполняет их новым содержанием, придает красочность с помощью элементов юмора с очевидным уклоном в гротеск. Так написаны пьесы «Сицилийские лимоны» («Lumie di Sicilia», 1910), «Подумай об этом, Джакомино!» («Pensaci Giacomino!», 1916), «Лиола» («Liola», 1916; изначально была написана на сицилийском диалекте), «Это так (если вам так кажется)» («Così è (se vi pare)», 1917), «Наслаждение в добродетели» («Il piacere dell'onestà», 1917), «Патент» («La patente», 1918), «Но это несерьезно!» («Ma non è una cosa seria!», 1918), «Колпак с бубенчиками» («Il berretto a sonagli», 1918), «Игра сторон, или Любовный треугольник» («Il giuoco delle parti», 1918), «Все как следует» («Tutto per bene», 1920), «Как прежде, но лучше, чем прежде» («Come prima, meglio di prima», 1920), «Госпожа Морли, одна и вторая» («La signora Morli, una e due», 1920) и др.

Однако в начале 1920-х гг. комедия у Л. Пиранделло превращается в драму и трагедию: преодолевая убогость провинциальной жизни, конфликт бытия и видимости бытия, жизни и формы, тоска по разрушенному семейному очагу, по любви и дружбе, исчезнувшим в распаде личности, теперь рассматриваются почти вне пространства и времени. Реализм на грани ирреального превращается в символ, аллегорию. Самой революционной в этом плане была пьеса «Шесть персонажей в поисках автора» («Sei personaggi in cerca d'autore», 1921): вместе с произведениями «Каждый по-своему» («Ciascuno a suo modo», 1924) и «Сегодня вечером мы импровизируем» («Questa sera si recita a soggetto», 1930) она составила так называемую трилогию «театра в театре». Затем последовали «Генрих IV» («Enrico IV», 1922), «Одеть обнаженных» («Vestire gli ignudi», 1922), «Человек с цветком во рту» («L'uomo dal fiore in bocca», 1923), «Жизнь, которую я тебе дал» («La vita che ti diedi», 1923), «Диана и Туда» («Diana e la Tuda», 1927), «Какой ты меня хочешь» («Come tu mi vuoi», 1930), «Когда ты стал знаменитостью» («Quando si è qualcuno», 1933), «Неизвестно как» («Non si sa come», 1935).

В последние годы Пиранделло пытался создать «театр мифа», в котором бы отразились его размышления об отношениях свободного человека и общества. Возникла драматическая трилогия, включающая пьесы «Новая колония» («La nuova colonia», 1926) как воплощение «социального мифа», «Лазарь» («Lazzaro», 1926) как «религиозный миф» и «Горные великаны» («I giganti della montagna», 1931—1936) как «миф об искусстве». Широко экспериментируя, Л. Пиранделло намечает будущее развитие театра XX в.

В 1934 г. драматургу и писателю была присуждена Нобелевская премия по литературе «за творческую смелость и изобретательность в возрождении драматургического и сценического искусства» («For his bold and ingenious revival of dramatic and scenic art»).

**Сальватóре Квазимóдо** (Salvatore Quasimodo, 1901—1968) — итальянский поэт. Родился на Сицилии, с которой сохранил духовную и творческую связь на протяжении всей жизни. Самостоятельно изучив классические языки, испытал серьезное влияние античной культуры, философии, мифологии.

Сформировался в среде итальянского герметизма 1920—30-х гг., используя его «сущностный», аскетичный, но в то же время суггестивный поэтический язык. В дальнейшем отошел от поэтики герметизма, продолжая тем не менее развивать философскую и этическую проблематику в своих произведениях.

В годы итальянского фашизма (1930— начало 1940-х гг.) С. Квазимодо опубликовал поэтические сборники «Воды и земли» («Acque e terre», 1930), «Затонувший гобой» («Oboe sommerso», 1932), «Запах эвкалипта и другие стихотворения» («Odore di Eucalyptus ed altri versi», 1933), «Эрато и Аполлион» («Erato e Apollion», 1936), «И сразу вечер» («Ed è subito sera», 1942), для которых характерно обращение к метафизическому пейзажу, античным мифам, приему аналогии.

В дальнейшем, не оставляя философско-медитативной тональности, С. Квазимодо писал о социальных проблемах современности, сближаясь с послевоенной европейской поэзией («День за днем» («Giorno dopo giorno», 1947), «Жизнь — это не сон» («La vita non è sogno», 1949), «Обманчивая и настоящая зелень» («Il falso e vero verde», 1956), «Несравненная земля» («La terra impareggiabile», 1958)). Поэтическим завещанием поэта стала книга «Отдавать и иметь» («Dare e avere», 1966), проникнутая предчувствием смерти, в которой образность уже не питается событиями повседневной реальности.

Обширно и переводческое наследие С. Квазимодо: ему принадлежат переводы многих латинских и древнегреческих авторов и произведений У. Шекспира.

В 1959 г. С. Квазимодо была присуждена Нобелевская премия по литературе «за лирическую поэзию, которая с классической страстью выражает трагический опыт нашего времени» («For his lyrical poetry, which with classical fire expresses the tragic experience of life in our own times»).

**Эуджéнио Монтáле** (Eugenio Montale, 1896—1981) — итальянский поэт, писатель, журналист. Поэтическое творчество Э. Монтале проникнуто философскими мотивами, стремлением осознать метафизическую реальность и ее отражение в человеческой судьбе.

Путь Э. Монтале в литературе начался еще в 1920-е гг. и охватил полвека духовной и интеллектуальной истории Италии и Европы. Он родился в Генуе в 1896 г. в обеспеченной семье. Часто болея, не получил привычного «классического» образования, провел достаточно сложное отрочество. В 1917 г. был призван в армию и участвовал в военных действиях Первой мировой войны.

Первая книга стихотворений Э. Монтале «Раковины каракатиц» («Ossi di seppia») вышла в 1925 г. и сразу поставила его в ряд значительных итальянских поэтов. В эти годы он начинает сотрудничать со многими литературными журналами в качестве критика, завязывает знакомства в литературных кругах. В 1926 г. поэт знакомится с Эзрой Паундом, который окажет значительное влияние на его творчество. В 1939 г. выходит второй сборник Э. Монтале — «Обстоятельства» («Le occasioni»).

Поэт завязывает тесные контакты с антифашистскими кругами, отказывается вступать в фашистскую партию, и в 1938 г. его отстраняют от руководства культурным центром Вьёссо. В годы войны единственный доход Э. Монтале — гонорары за статьи в журналах и переводы.

После освобождения от фашизма поэт еще исповедует левые взгляды, в Комитете национального освобождения отвечает за культурную деятельность. Однако уже в первые послевоенные годы, когда в Италии столкнулись ортодоксальный коммунизм левых и клерикализм правых, Э. Монтале, мечтавший о самом широком либерализме, о том, чтобы Италия включилась в европейский контекст, разочарован происходящим и отдаляется от какой бы то ни было политики. Пишет немного, больше занимается живописью.

В послевоенные годы поэт публикует ряд статей по проблемам культуры и литературы, а также многочисленные короткие рассказы (изданные в 1958 г. в книге «Бабочка Динара» / «La Farfalla di Dinard»), репортажи, статьи о музыке и т. д. В 1956 г. выходит его третий крупный поэтический сборник — «Буря и другое» («La bufera e altro»). Большая часть стихотворений этой книги была написана во время войны, а также в первые послевоенные годы и отмечена как «скрытой», зашифрованной чувственностью, так и философским осмыслением событий эпохи фашизма и Второй мировой войны. В последние годы творчества, особенно в сборнике «Сатура» («Satura», 1971), в творчестве Монтале ощутимо обращение к поэтике повседневности.

В 1975 г. Э. Монтале был удостоен Нобелевской премии по литературе «за самообытную поэзию, которая с большой художественной чуткостью интерпретировала человеческие ценности, рассматривая жизнь без иллюзий» («For his distinctive poetry which, with great artistic sensitivity, has interpreted human values under the sign of an outlook on life with no illusions»).

**Дарио Фо** (Dario Fo, 1926—2016) — итальянский комедиограф, режиссер, актер. Родился в городке Сан-Джано, вблизи Варезе. Автор многочисленных театральных представлений, в которых использовал приемы средневекового комизма и комедии дель арте. Очень часто его спектакли являлись политической и социальной сатирой на события второй половины XX в., характерные не только для Италии. Специфической чертой эстетики Д. Фо стало использование изобретенного им самим языка, включавшего архаизмы, диалектную лексику, разговорные клише и элементы жаргона.

Д. Фо учился в Академии изящных искусств Брера в Милане. В 1950-е гг. он начал работать в области телевизионной журналистики. На итальянском радио и телевидении участвовал в качестве актера в сатирических передачах и инсценировках. В 1959 г. Д. Фо создал постоянную театральную труппу и начал ставить многочисленные спектакли, имевшие широкий резонанс в театральной среде: «Архангелы не играют в триггер» («Gli arcangeli non giocano a flipper», 1959), «У него было два пистолета с белыми и черными глазами» («Aveva due pistole con gli occhi bianchi e neri», 1960), «Кто украдет ступню, будет удачлив в любви» («Chi ruba un piede è fortunato in amore», 1961), «Изабелла, три каравеллы и вун» («Isabella, tre caravelle e un scacciaballe», 1963), «Седьмой ворует поменьше» («Settimo ruba un po' meno», 1964), «Виноват всегда черт» («La colpa è sempre del diavolo», 1965), «Дама на выброс» («La signora è da buttare», 1967).

В 1963 г. во время самого популярного на тот момент конкурса эстрадной песни «Канцониссима» Д. Фо вместе с Ф. Раме показали ряд небольших

театральных сцен, в которых высмеяли ошибки политической системы и режима, после чего их произведения подверглись жесткой цензуре. Они были вынуждены уйти с государственного телевидения, и это изгнание продолжалось более двадцати лет.

В 1966 г. появилась первая эстрадная программа Д. Фо «Я размышляю и пою» («*Ci ragiono e canto*»), составленная на основе итальянского музыкального фольклора. Два года спустя родился независимый театральный коллектив, который на протяжении многих лет будет гастролировать по Италии, следуя по иным маршрутам, чем официальный театр. В эти годы Д. Фо поставил спектакли «Большая пантомима со знаменами, мелкими и средними куклами» («*Grande pantomima con bandiere e pupazzi piccoli e medi*», 1968), «Рабочий знает 300 слов, хозяин 1000, потому он и хозяин» («*L'operaio conosce 300 parole, il padrone 1000, per questo lui è il padrone*», 1969), «Свяжи меня, я все равно все разобью» («*Legami pure, tanto io spacco tutto lo stesso*», 1969), знаменитый монолог «Мистерия-буфф» («*Mistero buffo*», 1969), основанный на так называемом «грамло» (*grammelot*) — своеобразном языке, построенном на смешении современных звуков и архаичных фонем падуанских диалектов.

К 1970-м гг. относятся спектакли Д. Фо «Случайная смерть анархиста» («*Morte accidentale di un anarchico*», 1970), «Тук-тук, кто там? Полиция» («*Pum pum, chi è? La Polizia*», 1972), «Народная война в Чили» («*Guerra di popolo in Cile*», 1973), за который он был арестован во время гастролей в Сассари, на Сардинии. Затем в осажденном здании *Palazzo Liberty* были поставлены пьесы «Платить не надо, платить не надо» («*Non si paga, non si paga*», 1974), «Похищенный Фанфани» («*Il Fanfani rapito*», 1975), «Мамина марихуана всегда самая лучшая» («*La marijuana della mamma è sempre la più bella*», 1976). В те же годы началась активная работа драматурга за рубежом. В 1979 г. театр «Ла Скала» пригласил Д. Фо поставить балет «История солдата» на музыку И. Стравинского.

Из пьес последующих лет стоит отметить «Открытый брак» («*Coppia aperta*», 1983), «Бог их сотворяет, а потом убивает» («*Dio li fa e poi li accorpa*», 1984), «Конец света -2» («*La fine del mondo 2*», 1985), «Папа римский и колдунья» («*Il Papa e la strega*», 1989), «Мама! Санкюлоты!» («*Mamma! I Sanculotti!*», 1993), «Черт с женской грудью» («*Il diavolo con le zinne*», 1997).

В 1997 г. Дарио Фо был отмечен Нобелевской премией в области литературы за то, что, «следуя традиции средневековых менестрелей, высмеивает власть, возвращая чувство достоинства угнетенным» («*Who emulates the jesters of the Middle Ages in scourging authority and upholding the dignity of the downtrodden*»).

## ПОЛЬША

**Висла́ва Шимбо́рска** (Maria Wisława Anna Szymborska, 1923—2012) — польская поэтесса. Родилась в г. Курнике (Польша). Всю жизнь провела в Кракове, где училась в гимназии сестер-урсулинок, в подпольной школе (во время Второй мировой войны) и в Ягеллонском университете.



Литературный дебют Виславы Шимборской состоялся в 1945 г.: ее стихотворение «Ищу слово» («Szukam słowo») было опубликовано в краковском издании «Dziennik Polski».

Первые два сборника поэтессы — «Потому и живем» («Dlatego żyjemy», 1952) и «Вопросы, задаваемые себе» («Pytania zadawane sobie», 1954) — были отмечены влиянием социалистического реализма и содержали ряд политически и идеологически маркированных стихотворений. Подлинным прорывом и рождением «настоящей» Шимборской стал третий по счету сборник «Призывы к Йети» («Wołanie do Yeti», 1957). О первых двух сборниках поэтессы вспоминать не любила и никогда не включала стихотворения из них в свои антологии.

Поэзии Шимборской присуща повествовательная интонация, на уровне образности — сочетание универсального и абстрактного с конкретным и материальным (нередко в виде гиперперечней с намеренно нарушенным критерием отбора), единство эмоции и философской рефлексии, широкое использование литературных и живописных аллюзий.

В 1996 г. Вислава Шимборска была удостоена Нобелевской премии по литературе «за поэзию, которая с иронической точностью позволяет прояснить исторический и биологический контекст в сценах человеческой реальности» («For poetry that with ironic precision allows the historical and biological context to come to light in fragments of human reality»).

**Бóльга Такарчúк** (Olga Tokarczuk, р. 1962) — сучасная польская пiсьменница, аднолькава любiмая як лiтаратурнымi крытыкамі, так i шырокай чытацкай публiкай, лаўрэат шматлiкiх польскiх i мiжнародных прэмій i ўзнагарод, адна з найважнейшых постацiў у сучаснай польскай раманiстыцы.

Нарадзiлася ў мястэчку Сулехаў (Зеленагурскi павет, Польшча). Вучылася на факультэце псiхалогiі Варшаўскага ўнiверсiтэта. Захаплялася псiхааналiзам i працамі К. Г. Юнга. Працавала псiхатэрапеўтам. Праз нейкi час вырашыла цалкам прысвяцiць сябе пiсьму i набыла дом у гмiне Нова Руда. З 2015 г. з'яўляецца натхняльнiцай i куратаркай лiтаратурнага фестывалю «Горы лiтаратуры», які праводзiцца ў сярэдзiне лiпеня ў Новай Рудзе.

Ужо дэбютны твор В. Такарчук — «Падарожжа людзей Книгі» («Podróż ludzi Księgi», 1993), прыгоднiцкi раман, які трактуе падарожжа як вялiкую метафару жыцця, — быў высока адзначаны i крытыкамі, i чытачамi. Вяршыняй сучаснай польскай мiфатворчай прозы, польскай версiяй магiчнага рэалiзму лiчыцца раман «Правек ды iншыя часы» («Prawiek i inne czasy», 1996) — аповед пра мiкракосм i знiшчальную моц гiсторыі, якая ўмешваецца ў жыццё людзей, што насяляюць гэты мiкракосм, прыпавесць пра барацьбу *sacrum* i *profanum*, пра жыццё i смерць. Правек — маленькая польская вёска, i раман складзены з жыццяпiсаў яе жыхароў. Паступова з невялiчкiх навел нараджаецца вобраз драматычнай польскай гiсторыі ХХ ст.

Раман «Ганна Їн у магiльных свету» («Anna In w grobowcach świata», 2006) — футурыстычная, амаль кiберпанкаўская трактоўка вядомага шумерскага мiфа пра сыход багiнi Їнаны ў падземны свет — быў напiсаны як унёсак

у міжнародны праект «Міфы», у якім бралі ўдзел таксама Маргарэт Этвуд, Віктар Пялевін, Джэнэт Уінтэрсан і іншыя сусветна вядомыя пісьменнікі.

Раман «Бегуны» («Bieguni», 2007) — кніга пра феномен падарожжа, псіхалогію вандравання, пра з’яўленне новага народа, народа касмапалітаў — у 2008 г. быў уганараваны самай вядомай польскай літаратурнай прэміяй «Ніка», а ў 2018 г. у англійскім перакладзе атрымаў Букераўскую прэмію. Дарэчы, Вольга Такарчук пяць разоў была лаўрэаткай прэміі «Ніка» па выніках чытацкага галасавання і двойчы атрымлівала яе з рук прафесійнага журы. Амаль у кожнай кнізе В. Такарчук можна знайсці матыў падарожжа, вандроўкі, перасячэння межаў: да праўды можна наблізіцца толькі прымушаючы сябе рухацца, статыка, застылая форма — гэта ўвасабленне смерці.

Спробай не даць гісторыі ператварыцца ў застылую форму і перапісаць яе нанова з’яўляецца самы вялікі (ва ўсіх сэнсах) твор пісьменніцы «Якубавы кнігі» («Księgi Jakubowe», 2015) — раман, прысвечаны жыццю і дзейнасці заснавальніка секты франкістаў Якуба Франка, а таксама гісторыі Рэчы Паспалітай у XVIII ст. У творы распавядаецца пра тое, як на шматнацыянальнай і рознаканфесійнай тэрыторыі Рэчы Паспалітай нараджаецца франкісцкая ерась, містычная і прагматычная, якая не зважае на абмежаванні традыцый і догмаў.

Галоўным нервам прозы В. Такарчук крытыкі называюць веру ў стваральную моц слова, у асаблівую сілу, якая надае яму матэрыяльны характар, і ў літаратуру як форму пераказвання ведаў і метаў пазнання.

У 2019 г. Вольга Такарчук была аб’яўлена лаўрэаткай Нобелеўскай прэміі ў вобласці літаратуры за 2018 г. «за апавядальнае ўяўленне, якое з энцыклапедычнай жарсцю рэпрэзентуе перасячэнне межаў як форму жыцця» («For a narrative imagination that with encyclopedic passion represents the crossing of boundaries as a form of life»).

# ПИСАТЕЛИ — ЛАУРЕАТЫ НОБЕЛЕВСКОЙ ПРЕМИИ

## АНГЛОЯЗЫЧНАЯ ЛИТЕРАТУРА

Редьярд Киплинг (1865—1936)	Великобритания	1907
<i>Уильям Йейтс*</i> (1865—1939)	Ирландия	1923
Бернард Шоу (1865—1950)	Великобритания	1925
Синклер Льюис (1885—1951)	США	1930
Джон Голсуорси (1867—1933)	Великобритания	1932
Юджин О'Нил (1888—1953)	США	1936
Перл Бак (1892—1973)	США	1938
<i>Томас Элиот</i> (1888—1965)	Великобритания	1948
<i>Уильям Фолкнер</i> (1897—1962)	США	1949
Бертран Рассел (1872—1970)	Великобритания	1950
<i>Уинстон Черчилль</i> (1874—1965)	Великобритания	1953
<i>Эрнест Хемингуэй</i> (1899—1961)	США	1954
<i>Джон Стейнбек</i> (1907—1968)	США	1962
<i>Сэмюэль Беккет</i> (1906—1989)	Ирландия	1969
Патрик Уатт (1912—1990)	Австралия	1973
Сэм Беллоу (1915—2005)	США	1976
<i>Уильям Голдинг</i> (1911—1993)	Великобритания	1983
Воле Шойинка (р. 1934)	Нигерия	1986
<i>Иосиф Бродский</i> (1940—1996)	СССР — США	1987
Надин Гордимер (1923—2014)	ЮАР	1991
Дерек Уолкотт (1930—2017)	Сент-Люсия	1992
<i>Тони Моррисон</i> (1931—2019)	США	1993
Шейман Хини (1939—2013)	Ирландия	1995
<i>Видиадхар Найпол</i> (1932—2018)	Великобритания	2001
Джон Кузе (р. 1940)	ЮАР	2003
Гарольд Пинтер (1930—2008)	Великобритания	2005
<i>Дорис Лессинг</i> (1919—2013)	Великобритания	2007
Элис Манро (р. 1931)	Канада	2013
<i>Боб Дилан</i> (р. 1941)	США	2016
<i>Кадзуо Исигуро</i> (р. 1954)	Великобритания	2017
Луиза Глюк (р. 1943)	США	2020

---

\* Светлым курсивом выделены авторы, творчеству которых посвящены статьи данной монографии.

## НЕМЕЦКОЯЗЫЧНАЯ ЛИТЕРАТУРА

Теодор Моммзен (1817—1903)	Германия	1902
Рудольф Эйкен (1846—1926)	Германия	1908
Пауль Хейзе (1830—1914)	Германия	1910
<i>Герхарт Гауптман</i> (1862—1946)	Германия	1912
Карл Шпиттелер (1845—1924)	Швейцария	1919
Томас Манн (1875—1955)	Германия	1928
Герман Гессе (1877—1962)	Швейцария	1946
<i>Нелли Закс</i> (1891—1970)	Германия — Швеция	1966
Генрих Бёлль (1917—1985)	Германия	1972
Эллиас Канетти (1905—1994)	Великобритания	1981
<i>Гюнтер Грасс</i> (1927—2015)	Германия	1999
<i>Эльфрида Элинек</i> (р. 1946)	Австрия	2004
<i>Герта Мюллер</i> (р. 1953)	Германия	2009
<i>Петер Хандке</i> (р. 1942)	Австрия	2019

## ФРАНКОЯЗЫЧНАЯ ЛИТЕРАТУРА

Сюлли Прюдом (1839—1907)	Франция	1901
Фредерик Мистраль (1830—1914)	Франция	1904
Морис Метерлинк (1862—1949)	Бельгия	1911
Ромен Роллан (1866—1944)	Франция	1915
Анатоль Франс (1844—1924)	Франция	1921
Анри Бергсон (1859—1941)	Франция	1927
Роже Марте дю Гар (1881—1958)	Франция	1937
<i>Андре Жид</i> (1869—1951)	Франция	1947
Франсуа Мориак (1885—1970)	Франция	1952
<i>Альбер Камю</i> (1913—1960)	Франция	1957
Сен-Жан Перс (1887—1975)	Франция	1960
Жан-Поль Сартр (1905—1980)	Франция	1964
Клод Симон (1913—2005)	Франция	1985
<i>Гюстав Леклезю</i> (р. 1940)	Республика Маврикий	2008
<i>Патрик Модiano</i> (р. 1945)	Франция	2014

## ИТАЛЬЯНСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

<i>Джозуэ Кардуччи</i> (1835—1907)	Италия	1906
<i>Грация Деледда</i> (1871—1936)	Италия	1926
<i>Луиджи Пиранделло</i> (1867—1936)	Италия	1934
<i>Сальваторе Квазимодо</i> (1901—1968)	Италия	1959
<i>Эудженіо Монтале</i> (1896—1981)	Италия	1975
<i>Дарио Фо</i> (1926—2016)	Италия	1997

## ПОЛЬСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Генрик Сенкевич (1846—1916)	Польша	1905
Владислав Реймонт (1867—1925)	Польша	1924
Чеслав Милош (1911—2004)	Польша — США	1980
<i>Вислава Шимборска</i> (1923—2012)	Польша	1996
<i>Ольга Токарчук</i> (р. 1962)	Польша	2018

# СОДЕРЖАНИЕ

<b>ПРЕДИСЛОВИЕ</b> .....	3
--------------------------	---

## **АНГЛОЯЗЫЧНАЯ ЛИТЕРАТУРА**

<b>ИРЛАНДИЯ</b> .....	5
<i>М. Ю. Шода</i> «Вітая лесвіца»: творчая эвалюцыя Уільяма Батлера Ейтса.....	5
<i>Д. В. Русецкая</i> Драматургія Сэмюэля Беккета через прызму метафоры <i>theatrum mundi</i> .....	13
<b>США</b> .....	33
<i>Г. М. Бутырчык</i> Раман Тоні Морысан «Любая»: паміж назвай і тэкстам.....	33
<b>США — ПОЛЬША</b> .....	44
<i>Н. С. Поваляева</i> Поэтика утраты в стихотворениях Элизабет Бишоп и Виславы Шимборской («Оно искусство» и «Натюрморт с воздушным шариком»).....	44
<b>ВЕЛИКОБРИТАНИЯ — США</b> .....	55
<i>Н. М. Шахназарян</i> От Нобелевской речи к Нобелевской лекции (литература и общество в оценке англоязычных писателей — лауреатов Нобелевской премии 2-й половины XX — XXI в.) .....	55

## **НЕМЕЦКОЯЗЫЧНАЯ ЛИТЕРАТУРА**

<b>ГЕРМАНИЯ</b> .....	68
<i>Г. В. Синило</i> «Мои метафоры — мои раны» (поэзия Нелли Закс) .....	68
<i>Е. А. Леонова</i> «Держать рану открытой...»: художественный мир Гюнтера Грасса .....	90
<i>Е. В. Андрианова</i> Творчество Г. Мюллер в мировом культурном пространстве .....	102
<b>АВСТРИЯ</b> .....	110
<i>О. Ч. Гронская</i> «Я маці мовы маёй айчыны»: Эльфрыдэ Елінэк і яе раман «Дзеці мёртвых».....	110

<i>Е. А. Леонова</i> «Это мой мир и мой век...»: система концептов в романе Петера Хандке «Долгое возвращение домой».....	118
---	-----

#### **ФРАНКОЯЗЫЧНАЯ ЛИТЕРАТУРА**

<i>Е. А. Борисеева</i> «Диссидент западной цивилизации» Жан-Мари Гюстав Леклезю: в поисках потерянного рая.....	127
---	-----

#### **ИТАЛЬЯНСКАЯ ЛИТЕРАТУРА**

<i>Е. С. Гинак</i> Становление поэтической манеры Эудженио Монтале.....	137
--	-----

#### **СПРАВОЧНЫЙ МАТЕРИАЛ**

<b>ВЕЛИКОБРИТАНИЯ — ИРЛАНДИЯ — США</b> .....	157
<b>ГЕРМАНИЯ — АВСТРИЯ</b> .....	167
<b>ФРАНЦИЯ</b> .....	174
<b>ИТАЛИЯ</b> .....	177
<b>ПОЛЬША</b> .....	184

<b>ПИСАТЕЛИ — ЛАУРЕАТЫ НОБЕЛЕВСКОЙ ПРЕМИИ</b> .....	187
---	-----

Научное издание

**Андрианова** Екатерина Васильевна  
**Борисеева** Елена Александровна  
**Бутырчик** Анна Михайловна и др.

## **ЛАУРЕАТЫ НОБЕЛЕВСКОЙ ПРЕМИИ ПО ЛИТЕРАТУРЕ**

Редактор *Т. С. Петроченко*  
Художник обложки *Т. Ю. Таран*  
Компьютерная верстка *Д. О. Бабенко*  
Корректор *А. И. Данилова*

Подписано в печать 24.12.2020. Формат 70×100/16. Бумага офсетная.  
Цифровая печать. Усл. печ. л. 15,48. Уч.-изд. л. 14,20.  
Тираж 65 экз. Заказ 8431.

Белорусский государственный университет.  
Свидетельство о государственной регистрации издателя, изготовителя,  
распространителя печатных изданий № 1/270 от 03.04.2014.  
Пр. Независимости, 4, 220030, Минск.

Издательско-полиграфическое частное унитарное предприятие «Донарит».  
Свидетельство о государственной регистрации издателя, изготовителя,  
распространителя печатных изданий № 1/289 от 17.04.2014.  
Ул. Октябрьская, 25, офис 2, 220030, г. Минск, Республика Беларусь.