рассказов, фрагментов и просто заметок, свидетельствующих о том, что Йост по-прежнему мыслил категориями прошлого, хотя иногда он приходил к осознанию заката собственной литературной значимости, как это видно из одного фрагмента: «Я никогда не буду открыт… для интеллектуалов – я слишком глуп, а для глупцов – слишком интеллектуален»[167].

Г.В. Синило (Минск, БГУ)

ТОПОСЫ РОЗЫ И САДА В ЛИРИКЕ РОЗЫ АУСЛЕНДЕР
(К ПРОБЛЕМЕ ЖИЗНИ СЛОВА И ОБРАЗА В ТЕКСТЕ И КОНТЕКСТЕ КУЛЬТУРЫ)

«Поэзия есть конституирование бытия посредством слова» [1, с. 44], – так некогда М. Хайдеггер определил предназначение поэзии, которое, по его мнению, наиболее полно выразил Фридрих Гёльдерлин, «поэт самой сущности поэзии» [2, с. 57]. Сам же Гёльдерлин писал: «Was bleibet aber, stiften die Dichter» [3, S. 196] («Но то, что пребывает, устанавливают поэты»). Бренное и преходящее поэт превращает в вечное посредством слова, в этой теургической функции уподобляясь Богу, творящему мир Словом – тем Словом, которое, по мысли Гёльдерлина, «с Востока пришло к нам» («...so // kam das Wort aus Osten zu uns» [3, S. 141]), которое звучит в Священном Писании и по-прежнему обращается к нам как «человекотворящий Голос» («die menschenbildende Stimme» [3, S. 141]). Об этом же Слове, в котором она находила спасение, с которым вела бесконечный диалог и которое расценивала как и ее собственный мир творящее Слово, писала Роза Ауслендер в стихотворении «Das Wort» («Слово»), одном из самых прегнантных по стилю, предельно прозрачных и одновременно очень глубоких по смыслу ее стихотворений, открывающемся цитатой из Евангелия от Иоанна: «В начале было Слово, и Слово было у Бога...» (*Иоанн 1:1*):

Am Anfang
war das Wort
und das Wort
war bei Gott

Und Gott gab uns
das Wort
und wir wohnen
im Wort

Und das Wort ist
unser Traum
und der Traum ist
unser Leben [4, S. 81].

(«В начале // было Слово // и Слово // было у Бога // И Бог дал нам // Слово // и мы живем в Слове // И слово есть // наша мечта [наш сон] // и мечта [сон] есть // наша жизнь»)

Поэзия выдающейся немецкоязычной (немецко-еврейской) поэтессы Розы Ауслендер (Rose Auslaender, 1901–1988), как и творчество близких ей по духу и поэтике Нелли Закс и Пауля Целана, представляет собой выдающийся феномен литературы XX века, связанный с обновлением поэтического мышления и самого немецкого языка, что признано большинством немецких и австрийских литературоведов. Немецкие исследователи считают поэзию Р. Ауслендер органичной составляющей немецкой литературы XX века, более того – одной из вершин немецкого поэтического языка. Так, Ральф Шнелль (Ralf Schnell) в своей «Истории немецкоязычной литературы с 1945 года», вышедшей в Штутгарте в 1993 г., пишет о П. Целане и Р. Ауслендер: «Они внесли в развитие немецкого языка XX века вклад, не сравнимый ни с чем. Трагедия и исторический парадокс заключаются в том, что они, родившиеся далеко за пределами Германии, пережившие ужасы войны, чудом спасшиеся, стали элитой немецкой культуры, творцами европейского гуманизма» [5, S. 23]. Действительно, величайшим парадоксом является то, что эти «аутсайдеры» с точки зрения национальности и географии выразили с наибольшей полнотой суть немецкого слова, став в один ряд с Гёте, Гёльдерлином, Гейне, Гофмансталем, Рильке.

Специфика модели мира, предстающей в лирике Р. Ауслендер, и своеобразие ее поэтического языка обусловлены самим местом рождения поэтессы и формирования ее личности: это Черновицы (в советской «редакции» – *Черновцы*) – исторический центр Буковины, где волею судеб переплелись раз-

[167] Ibid. S. 399.

личные культуры и языки («городом о четырех языках» именовала Черновицы сама поэтесса). Этот же необычный город сформировал и П. Целана. В одной из автобиографических заметок Р. Ауслендер, отвечая на собственный вопрос: «Почему я пишу?», написала: «Возможно, потому, что я пришла в этот мир в Черновицах, потому, что в Черновицах этот мир пришел ко мне. Это была особая местность, особые сказки и мифы, которые носились в воздухе и которые мы вдыхали с воздухом. Четырехъязычные Черновицы были музыкальным городом, городом, приютившим многочисленных художников, поэтов, любителей искусства, литературы и философии» (цит. по: [6]).

Этот город навсегда стал для поэтессы городом детства, всегда безмятежно-счастливого для ребенка, даже если объективно оно было не очень счастливым, городом красоты, гармонии, мудрого общения культур – и городом-символом гибели гармонии и культуры. Таким он запечатлен в ее стихотворении «Czernowitz» («Черновицы»):

Friedliche Huegelstadt
von Buchenwaeldern umschlossen
Weiden entlang dem Pruth
Floesse und Schwimmer
Maifliederfuelle
um die Laternen
tanzen Maikaefer
ihren Tod
vier Sprachen
verstaendigen sich
verwoehnen die Luft
bis Bomben fielen
atmete gluecklich
die Stadt [4, S. 31].

(«Мирный город холмов [на холмах] // буковыми лесами объятый // вербы вдоль Прута // плоты и буйки // майской сирени буйство // вокруг фонарей // танцуют майские жуки // свою смерть // четыре наречья // понимают друг друга // нежат воздух // пока не упали бомбы // дышал счастливо // город». – *Здесь и далее подстрочный перевод наш. – Г. С.*)

В Черновицах, 11 мая 1901 г., в еврейской семье Шерцеров, родилась дочь Розалия, которой волею судеб суждено было из Розалии Шерцер превратиться в Розу Ауслендер. В своем имени она увидела судьбу, предназначение, а потому осознанно превратила Розалию в Розу. Точно так же и принятый поэтессой псевдоним – *Auslaender* (точнее, фамилия ее мужа, которую она приняла как особо осмысленный поэтический псевдоним), который можно перевести как «чужестранец», «иностранец», вполне подтверждает, что она ощущала себя чужестранкой везде, даже в родных Черновицах, и что подлинную родину она обрела лишь в поэтическом слове. Не случайно в одном из своих стихотворений она напишет: «Mein Vaterland ist tot // sie haben es begraben im Feuer // Ich lebe in meinem Mutterland // Wort» [7, S. 33] («Мое отечество умерло // они погребли его в огне // я живу на моей родине // в слове»). Это слово оказалось для нее немецким, ибо выросла она в достаточно ассимилированной семье, но, безусловно, остро ощущавшей свое еврейство. И «страна отцов» – не о далекой ли это и утраченной родине евреев? И «материнская страна» – не о Буковине ли, которая также окажется утраченной и которая изначально не вполне была родиной? Таковой действительно станет для Розы Ауслендер только поэзия, подлинным отечеством – слово, и главный парадокс – чужое слово, которое она сделает своим.

«Город, окруженный буковыми лесами...» «Буковый лес» по-немецки звучит как *Buchenwald* – мирное и прекрасное слово, обретшее страшный смысл (одна студентка так и перевела строки Розы Ауслендер: «...Бухенвальдами окруженный»). И хотя концлагерь Бухенвальд находился совсем в другом месте, с тем местом также был связан прекрасный буковый лес. И Буковина получила свое название от многочисленных буковых лесов, обернувшихся для евреев, поселившихся в Буковине еще в XIV веке, Бухенвальдами в годы Второй мировой войны, в годы Шоа (Холокоста). Однако несколько идиллическое восприятие Черновиц в поэзии Р. Ауслендер как «мирного» города, в котором «четыре языка понимают друг друга», имеет под собой определенные основания (четыре языка – немецкий, румынский, украинский, идиш). Из четырех языков поэтесса не случайно выберет как язык творчества немецкий (точнее, как она полагала, сам этот язык выбрал ее). Немецкий литературовед Юрген Зерке отмечает: «Это был родной язык большей части населения Черновиц. Третья часть этого населения была еврейской» [8, S. 140].

Черновицы действительно был городом культуры, городом, в котором осуществлялся диалог культур, в котором «на фронтире» создавалась особая культурная атмосфера, давшая миру яркие таланты. Однако самыми яркими именами, прославившими Черновицы, стали имена П. Целана и Р. Ауслендер. Немецкий

исследователь К. Шлегель пишет о Черновицах: «Город имеет литературную экзистенцию в интерпретациях и биографиях Пауля Целана и Розы Ауслендер, поэтов, там родившихся и выросших... Это была “маленькая Австро-Венгрия”... В этом городе был велик, говоря словами Шопенгауэра, интерес к размышлениям, а не к размышлениям над интересами. Здесь были: последователи Шопенгауэра, ницшеанцы, марксисты, фрейдисты, спинозисты; они увлекались Гёльдерлином, Рильке, Стефаном Георге, Траклем, Эльзой Ласкер-Шюлер, Томасом Манном, Гессе, Готфридом Бенном, Бертольдом Брехтом... Их увлекали классические и современные сочинения на иностранных языках, особенно – французская, русская, английская и американская литературы... Исчезнувший город, исчезнувший мир» [9, с. 74]. Таким – исчезнувшим, реальным и в то же время призрачным, в определении Р. Ауслендер – «городом мечтателей и почитателей» («eine Stadt von Schwaermern und Anhaengern» (цит. по: [8, с. 140]) – этот необычный город предстанет в ее поэзии, предстанет как воплощение самого диалога культур, «четырехъязыко побратавшихся песен» («viersprachig verbruederte Lieder»).

Здесь, в этом городе, Роза Ауслендер была счастлива. Это было время, когда, по ее словам, «земля еще была круглой (не состоящей из углов, как сейчас)» (цит. по: [8, с. 141]). Год она проучилась в местном университете, изучала литературу и философию. Она была отчаянной спинозисткой и в кружке студентов, изучавших философию Спинозы, влюбилась в своего однокурсника Игнаца Ауслендера. После смерти отца Роза Шерцер вместе со своим другом уезжает в США в поисках счастья и заработка. Здесь они поженились в 1923 г., но через год разошлись. В США Роза работает журналисткой и одновременно пробует себя в поэзии. Однако в 30-е годы она возвращается в Черновицы, чтобы ухаживать за тяжело больной матерью, с которой всегда ощущала глубинную связь (стихотворение «Immer die Mutter»).

Именно в этот трудный период жизни Розы Ауслендер произошли два важнейших события ее жизни: она встретилась с главной любовью своей жизни – графологом Элиасом Хехтом и познакомилась с Альфредом Маргуль-Шпербером. Именно Маргуль-Шпербер, редактировавший журнал «Czernowitzer Morgenblatt» («Черновицкий утренний листок») и в свое время открывший талант Пауля Целана, впервые опубликовал в своем журнале стихи Розы Ауслендер и назвал ее «черной Сапфо восточного ландшафта», «мыслящим сердцем, которое поет» («ein denkendes Herz, das singt» [цит. по: 10, S. 3]). С его помощью в Черновицах в 1939 г. вышел первый сборник поэтессы – «Der Regenbogen» («Радуга»). И уже А. Маргуль-Шпербер определил поэзию Р. Ауслендер как «духовный ландшафт внутри нее самой» («eine geistliche Landschaft in ihr» [10, S. 3]).

В июне 1940 г. Черновицы, как и вся Буковина, были присоединены к Советскому Союзу. Советские власти прекратили деятельность большинства еврейских общественных и культурных учреждений, тысячи евреев (особенно предпринимателей и интеллигентов) были арестованы и высланы в Сибирь. Многие были мобилизованы в ряды Красной армии, которая 30 июня 1941 г. оставила Черновицы. Еврейское население города в это время составляло более 50 тыс. человек (оно увеличилось за счет беженцев, прибывавших в город). Еще до прихода фашистов в Черновицах начались погромы. 6 июля 1941 г. румынские и немецкие войска заняли город. Уже 8 июля были расстреляны примерно 6 тысяч евреев, 10–12 июля – ок. 1,5 тысячи. 11 октября в городе было создано гетто, в котором оказалось 45 тыс. человек. Евреев использовали на тяжких принудительных работах, затем начались высылки в лагеря и гетто Транснистрии. 12 октября 1941, в праздник Суккот, по улицам города прошли 6 тысяч высланных, среди которых – большая группа садагорских хасидов во главе с цадиком Агароном бен Менахемом Нахумом их Черновиц. Они шли, неся перед собой Свитки Торы (вероятно, эта картина, не раз всплывавшая в памяти Р. Ауслендер, вызовет к жизни ее «Садогорского Хасида»). В октябре-ноябре было депортировано более 28 тысяч евреев, которые умирали от непосильной работы, голода и болезней в лагерях и гетто Транснистрии (детская смертность превышала 90%).

В это тяжкое время Роза Ауслендер вместе с больной матерью, братом и другими преследуемыми укрывается в подвале черновицкой ткацкой фабрики. Здесь, в атмосфере ужаса и страха, она продолжает писать стихи. Здесь происходит еще одно чудо в ее жизни: встреча с Паулем Целаном – тогда еще Паулем Анчелем. Его стихи производят на нее огромное впечатление, дают ей новый духовный и творческий импульс. В темном подвале черновицкой фабрики два поэта читают друг другу стихи любимых поэтов и свои собственные стихи. Так творчество, поэтическое Слово стали для них спасением и подлинным убежищем. Эти мгновения, когда Роза Ауслендер ощутила в себе как никогда острую потребность писательства, она не забудет никогда, причислит к самым знаковым событиям своей жизни:

Ich vergesse nicht
das Elternhaus
die Mutterstimme
den ersten Kuss
die Berge der Bukowina
die Flucht im Ersten Weltkrieg
den Einmarsch der Nazis

das Angstbeben im Keller
den Arzt, der unser Leben rettete
das bittersuesse Amerika
Hoelderlin Trackl Celan
Meine Schreibqual
Den Schreibzwang noch immer [4, S. 78].

(«Я не забуду // родительский дом // материнский голос // первый поцелуй // горы Буковины // бегство в Первую мировую // вторжение нацистов // дрожь от страха в подвале // врача, спасавшего нашу жизнь // горько-сладкую Америку // Гёльдерлина Тракля Целана // Мою муку писания // необходимость [непреложность] писания всегда»)

В автобиографических заметках Роза Ауслендер писала: «Мы, обреченные на смерть евреи, невыразимо нуждались в поддержке. И в то время, когда мы ждали смерти, многие из нас жили в словах-мечтах, ставших для нас приютом от боли в отсутствии Родины (Heimatlosigkeit). Стихи помогали выжить, были самой жизнью» (цит. по: [11, S. 58]).

29 марта 1944 г. Советская армия освободила Черновицы. Из 50 тысяч евреев города только пять тысяч остались в живых. Уцелевшие стали возвращаться в город, в свои дома, но местное население встречало их враждебно, дома были заняты или разграблены. В 1944–1946 гг. большинство черновицких евреев покинули родной город, столь неузнаваемо изменившийся духовно. Это стало шоком для Розы Ауслендер. Она вновь уезжает в Америку, становится гражданкой США, получает там небольшую пенсию. Ей словно бы отказывает немецкая речь, она больше не пишет по-немецки, не может вернуться в свою «родину-слово» (Mutterland Wort), как не могла вернуться в Германию Нелли Закс, как не мог жить ни в Германии, ни в Австрии Пауль Целан и стал во Франции Полем Целаном – поэтом, пишущим по-французски, а после покончил с собой. С той реальностью, которую пережили эти поэты и которая жила в их сознании, трудно было выжить, не только писать. Но долгое время поэзия была их спасением, особенно для Нелли Закс (по ее словам, если бы она не писала, то и не выжила бы). Спасением в конечном итоге поэзия стала и для Розы Ауслендер. Им всем была крайне близка мысль Гёльдерлина о Песне-Саде как единственном достоянии и единственном прибежище поэта (ода «Mein Eigentum» – «Мое достояние»):

О песня, стань приютом приветливым.
Тебя, как сад, с любовью заботливой
Взращу я, чтобы вечно юной
Сенью цветущей меня укрыл он...
(*Перевод П. Гурова*) [12, с. 106].

После войны Роза Ауслендер долгое время (более десяти лет) пишет по-английски. Ее вхождению в английскую литературу способствовало общение с талантливыми американскими поэтами Эдвардом Каммингсом, Уильямом Карлосом Уильямсом, Марианной Мор. Они помогли ей преодолеть творческое оцепенение, вновь поверить в себя. А затем произошла новая встреча с Паулем Целаном, уже написавшим свою «Фугу смерти». Это стало для Розы Ауслендер импульсом к новому возвращению в «родину» немецкой речи. Сама она так прокомментировала это событие, произошедшее в 1956 г.: «Мистическим образом явившись, английская муза исчезла. Никакие внешние образы не повлияли на возвращение к родному слову. Тайна подсознания» (цит. по: [11, S. 69]. Подлинную родину Роза Ауслендер обретает в Слове – том Слове, которым творился мир и которое дано Самим Богом человеку, чтобы в нем не погиб человек.

Слово в ее восприятии – нечто абсолютно живое, дышащее; это единственное чудо, которое меняет и обновляет мир, которое творит новые миры: «Ich glaube an die Wunder // der Worte, // die in der Welt wirken // und die Welten erschaffen. // …ich taste die Laenge und Breite // der Woerter // suche erfinde // das atmende // Wort» [4, S. 76] («Я верую в чудо // Слов, // которые в мире действуют // и миры творят. // ...я // пробую на ощупь длину и ширину // Слов // ищу изобретаю [выдумываю] // дышащее слово»). Писать стихи для поэтессы и означает подлинно родиться, подлинно жить и вновь родиться после смерти: «Ein Lied erfinden // heisst geboren warden // und tapfer singen // von Geburt zu Geburt» [4, S. 76] («Песню сочинить // – значит родиться // и храбро петь // от рождения до рождения»). В этом Роза Ауслендер по-своему повторяет великий закон творчества, сформулированный Р.М. Рильке в «Сонетах к Орфею»: «Gesang ist Dasein» [13, S. 296] («Песнь есть Здесь-бытие»; ср. перевод А.В. Карельского: «Петь – значит просто б ы т ь» [14, с. 301]).

Слово Розы Ауслендер, ставшее ее бытием, не сразу нашло путь к своим читателям. В 1964 г. поэтесса вернулась в Европу – сначала в Вену, а затем, в 1965-м, Германию, в Дюссельдорф, где она нашла себе приют в местной еврейской общине, в доме престарелых имени Нелли Закс, в маленькой комнатке,

ставшей ее «последним приютом» («das letzte Daheim»). Наконец-то после четвертьвекового перерыва, выходит ее сборник на немецком языке, изданный в Вене, – «Слепое лето» (Blinder Sommer, 1965). И хотя впоследствии вышли еще четыре сборника, уже в Германии, – «36 праведников» (36 Gerechte, 1967), «Инвентарь» (Inventar, 1972), «Без визы» (Ohne Visum, 1974), «Другие знаки» (Andere Zeichen, 1975) – имя поэтессы все еще оставалось не известным широкой читающей публике. Такая ситуация продолжалась до тех пор, пока в 1975 г. с Р. Ауслендер не встретился Хельмут Браун, искавший новых авторов для своего издательства. Он был потрясен стихами поэтессы, которая в свои семьдесят четыре года сохраняла невероятную творческую мощь. Эта мощь была возмещением ее все возраставшей физической слабости: слабели руки, она уже не могла самостоятельно записывать свои стихи, но продолжала сочинять их. Порой ей казалось, что она беспредельно одинока и всеми покинута, что «дни молчания // еще не прошли» («Die Tage des Schweigens // sind noch nicht vorbei» [7, S. 39], что остались только ее мертвые, которые «молчат глубоко» («meine Toten schweigen tief» [7, S. 51], что в мире не осталось никого, кто ее любит:

Mit einem roten Knoten
verbuende ich die Heimatlaender
die sich in Schatten
um meine Traeume legen
Meine Hand haelt den
kalten Himmel
die Sterne sind erfroren

nur
das tote Huendchen
meiner Kindheit
liebt mich [7, S. 51].

(«Красным узлом // хотела бы я связать родные страны // которые в тени // моих снов лежат // Моя рука держит // холодное небо // звезды замерзли // лишь // мертвый песик // моего детства // любит меня»)

Порой ей казалось, что она давно выпала из времени, исчезла в своей затерянной в пространстве комнатке, которой ограничился ее мир, что она играет словами, как неразумное дитя:

Ich bin
schon lange verschollen
doch
ich lebe immer noch
in einem
verlorenen Zimmer

und spiele
mit Worten
wie ein
toerichtes Kind [7, S. 30].

(«Я // уже давно исчезла // и все же // я еще живу // в некой // затерянной комнате // и играю // словами [в слова] // как какой-то // глупый ребенок»)

Но эта «игра в слова» оказалась полностью оправданной и исполненной высочайшего смысла. Х. Браун издал полное собрание стихотворений Р. Ауслендер в семи томах (1976–1988) и написал ее первую биографию. За год до смерти поэтесса успела получить самую высокую награду ФРГ – орден Большой крест «За заслуги». Ее поэзия отмечена несколькими престижными литературными премиями, в том числе премией Баварской Академии изящных искусств, премией, носящей имя выдающейся немецкой поэтессы Аннетты Дросте-Хюльсхоф (1967), премией имени Андреаса Грифиуса (1977) и некоторыми другими. Нелегкая земная жизнь Розы Ауслендер завершилась 3 декабря 1988 г., но продолжается ее жизнь в «родине-слове», которое продолжает покорять сердца читателей своей новизной, мощью, лапидарностью и одновременно многомерностью смыслов. Не случайно, обращаясь к Богу со своей особой молитвой, поэтесса просила только об одном: «Gib mir // den Blick // auf das Bild // unsrer Zeit // Gib mir // Worte // es nachzubilden // Worte // stark // wie der Atem // der Erde» [10, S. 69] («Дай мне // взгляд // на образ [картину] нашего времени // Дай мне // слова // его // воссоздать // слова // сильные // как дыхание // земли»).

Многомерность поэзии Р. Ауслендер, предельная выразительность ее слова во многом обусловлены принадлежностью поэтессы к различным, но взаимодействовшим культурным и языковым мирам. С

одной стороны, она ощущает себя «дочерью Моисея», бредущей через пустыню рабства и изгнания: «Ich // Mosestochter // wandle durch die Wueste // Ein Lied // Ich hoer // Sand und Steine weinen // Hungersnot» [7, S. 71] («Я // Моисея дочь // бреду через пустыню // Песня // Я слышу // песок и камни плачут // голод»). Она чувствует себя дочерью еврейского народа, вместе с ним ищущей путей к разрушенному Храму и жаждущей возрождения Земли Обетованной, подлинного воскресения народной души: «Ich suche // den auferstandenen Tag // den verlornen Tempel» [10, S. 114] («Я ищу // возрожденный [воскрешенный] День [День Воскресения] // утраченный Храм»; стихотворение «Verlust» – «Утрата», «Потеря»).

Однако вот парадокс: эта декларация верности древней культуре высказана в немецком слове. Чем отчетливее поэтесса осознавала свою причастность судьбе своего народа, тем острее же ощущалась ею привязанность к изначально чужому, навязанному ее народу слову, но ставшему родным для нее – слову немецкому. Поэтому, с другой стороны, творчество Розы Ауслендер немыслимо вне контекста немецкой культуры, как и христианской культуры в целом. Парадокс заключается именно в том, что Розе Асулендер нужно было родиться еврейкой, чтобы по-новому ощутить силу немецкого слова и по-новому выразить себя в нем. Как заклинание она твердила «Hoelderlin Trakl Celan», иногда добавляя к этой триаде имя Кафки: «Ich denke… // …an Hoelderlin Trakl // Kafka und Celan // an das Getto an Todestransporte // Hunger und Angst» [10, S. 76] («Я помню... // ...о Гёльдерлине Тракле // Кафке и Целане // о гетто о поезде смерти // голоде и страхе»). Наиболее релевантной для поэтессы оказывается поэтическая традиция Фридриха Гёльдерлина, чей язык И.Р. Бехер определил как «чудо, кристалл германской речи». Гёльдерлиновский верлибр, гёльдерлиновский амплифицированный и эмфатический синтаксис, преломленный через поиски поэтов европейского авангарда, стал той поэтической парадигмой, в рамках которой Р. Ауслендер воссоздавала навеки исчезнувший мир былой Буковины, осмысливала себя, свой путь в мире и судьбу своего народа. В послевоенном творчестве она напрочь отказывается от урегулированной силлабо-тоники, от рифмы, предпочитая верлибр, или, как издавна, с XVIII века, говорили немцы, свободные ритмы (freie Rhythmen).

Зрелая лирика Р. Ауслендер представляет собой, как и поэзия Гёльдерлина (особенно его поздние гимны), свободный поток ассоциаций, а потому взломан конвенциональный синтаксис, текст насыщен «крамольными» свернутыми конструкциями, допускающими пропуски глагольных связок, артиклей, предлогов, обильно включающими словотворчество. Начало подобной манере положил еще Ф. Клопшток, но именно у Гёльдерлина она доведена до совершенства, а вслед за ним – у Георга Тракля, Эльзы Ласкер-Шюлер, Нелли Закс, Пауля Целана, Розы Ауслендер, Иоганнеса Бобровского, под пером которых возникает ландшафт духа, исторической памяти, самой культуры, в который вписаны судьбы отдельных людей и целых народов. У Розы Ауслендер это в наибольшей степени ландшафт внутреннего «я», вбирающего в себя ландшафт скитаний и судьбы еврейского народа и ландшафт мировой судьбы. В то же время это предельно конкретный и очень пластичный ландшафт Буковины, и в этой пластичности Р. Ауслендер особенно близка Гёльдерлину, а ей, равно как и Гёльдерлин, близок Бобровский с его ландшафтом Сарматии, с его попыткой сохранить голоса ушедших – уничтоженных некогда тевтонцами пруссов, уничтожавшихся нацистами евреев и цыган. Ландшафт Буковины высвечивается в поэзии Розы Ауслендер мгновенными вспышками памяти, мгновенными «мазками» коротких строк, создающих непрерывную цепь ассоциаций, так что правомерно отступают знаки препинания:

Landschaft die mich
erfand
wasserarmig
waldhaarig
die Heidelbeerhuegel
honigschwarz
viersprachig verbruederte
Lieder
in entzweiter Zeit
aufgeloest
stroemen die Jahre
ans verflossene Ufer [4, S. 42].

(«Ландшафт, который меня // создал // воднорукий // лесноволосый // черничные холмы // медово-черные // четырехъязыко побратавшиеся // песни // в раздвоенном времени // освобожденно // струятся годы // к былым берегам»)

Чувство невозвратимой утраты, щемящей любви к исчезнувшему миру – миру, ставшему пеплом, ушедшему в небытие и приобщившемуся одновременно к подлинному бытию, инобытию (Jenseits), определяет тональность знаменитого сборника Розы Ауслендер «Blinder Sommer» («Слепое лето»). «Слепое

лето» – несомненно, страшное лето 1941, когда пришли «они», которых трудно назвать, ибо они недостойны упоминания в мире людей, – пришли ярким солнечным днем, чтобы отнять солнечный свет у многих, чтобы расстрелять звезды и луну (несомненно, расстрелянные звезды ассоциируются с теми желтыми звездами, которые должны были нашить на свою одежду евреи Черновицкого гетто):

Sie kamen
mit scharfen Fahnen und Pistolen
schossen alle Sterne und den Mond ab
damit kein Licht uns bliebe
damit kein Licht uns liebe
Da begruben wir die Sonne
Es war eine unendliche Sonnenfinsternis [12, c. 23].

(«Они пришли // с острыми значками и пистолетами // расстреляли все звезды и луну // чтобы нам не осталось света // чтобы свет не любил нас больше // И мы погребли солнце // Это было бесконечное солнечное затмение»)

Тема Холокоста в поэзии Р. Ауслендер звучит в контексте не только судьбы еврейского народа, но и мировой судьбы, в ней теснейшим образом переплетаются национальные и общечеловеческие экзистенциальные мотивы. «Бесконечное солнечное затмение» становится определением мира, живущего во мраке ненависти, отвергнувшего любовь. Время словно остановилось, став «слепым летом», а еще – «пепельным летом» (Blinder Sommer), «пеплом-летом» (Ashensommer), ибо все дорогое сердцу поэта превратилось в пепел. Но это «пепельное лето» не только для родной Буковины, для ее родного народа – «это пепельное лето в мире», где все обречено на уничтожение:

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

Die Beeren fuellen sich mit Tinte
und auf der Lammhaut rauht das Pergament

Das Himbeerfeuer ist erloschen
es ist ein Aschensommer in der Welt

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

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

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

Die Schwalbe findet nicht nach Sueden
es ist ein blinder Sommer in der Welt [15, S. 35].

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

Ключевыми образами-лейтмотивами этого программного для Розы Ауслендер стихотворения (как и в целом ее лирики) становится Роза, точнее – Роза, опаленная огнем и превращающаяся в пепел. Нельзя не заметить, что поэтесса, обыгрывая семантику принятого ею имени, опирается на древнюю мистическую традицию – и еврейскую, и христианскую. Роза – символ Любви и мистической Тайны, Самого Бога и человеческой души, верной Богу общины, Церкви, страданий и крови, жертвы и жертвенности – важна для обеих традиций. Безусловно, корни этого топоса уходят глубоко в почву древних культур: роза как сакральный символ известна еще египетской культуре (впрочем, как и сакральная символика других цветов, особенно лотоса, странным образом отождествившегося с розой благодаря неисповедимым путям культуры), равно как и древнегреческой, где роза выступает как цветок Афродиты, как символ любви

(таковым он преимущественно и остается в массовом сознании европейцев). Однако прежде всего роза связывается с особой тайной (может быть, в силу тайны ее красоты, неповторимого аромата и краткого цветения?), и даже римляне, как известно, говорили: «Sub rosae», что означает буквально «под розой», но в метафорическом смысле – «в глубокой тайне», «по большому секрету» (например, о конфиденциальных разговорах).

Однако особую тайну связала с Розой библейская и постбиблейская иудеохристианская традиция. Прецедентным текстом в данном случае стала библейская поэма о любви – Песнь Песней, изобилующая растительной (и в том числе цветочной) метафорикой и символикой. В частности героиня Песни Песней, прекрасная шуламитянка (*ѓа-Шуламмит* – букв. «девушка из Шулама (Сулама)»; позднее имя *Шуламмит* стало восприниматься как имя собственное; в русской традиции – *Суламифь*; в Синодальном переводе – через посредство Септуагинты – *Суламита*) говорит о себе: «Я – нарцисс равнины, я – лилия долин!» (*Песн 2:1; здесь и далее перевод И.М. Дьяконова*) [16, с. 69]. Ей тут же откликается голос возлюбленного: «Как лилия среди колючек – моя милая между подруг!» (*Песн 2:2*) [16, с. 69]. В оригинале первая строка звучит следующим образом: «*Ани хаваццелет ѓа-Шарон шошаннат ѓа-амаким*» [17, с. 165] (ср. перевод Ш. Мидбари: «Я – нарцисс Шарона, лилия долин!» [17, с. 165]). При этом *хаваццелет* (ж. род) обозначает какой-то весенний цветок семейства лилейных (с луковичным корнем) – может быть, нарцисс, но с таким же успехом – и крокус; *ѓа-Шарон* (точнее, *ѓашшарон*) может быть понято как имя нарицательное – «равнина» (от *йашар* – «быть ровным»), как в переводе И.М. Дьяконова. Однако так уже в глубокой древности называли равнину вдоль побережья Средиземного моря (от Яффы к северу). И уже давно долина Шарона (Сарона), или Саронская долина, связалась в еврейском сознании и в сознании народов, почитающих Библию, со Святой Землей и Песнью Песней. Второе «цветочное» обозначение девушки – *шошанна* – традиционно понимается в современном иврите и переводится как «лилия», хотя и здесь нет полной ясности, ибо название цветка точно не идентифицировано. Как полагает И.М. Дьяконов, *шошанна* вряд ли обозначает «белая лилия» (Lilium candidum), потому что в *Песн 5:13* с этим цветком сравниваются губы возлюбленного. Исследователь вслед за другими современными библеистами считает, что слово *шошанна* египетского происхождения: егип. *sššn*, *sšn* – «лотос» (Nymphae lotus) (см. [16, с. 278]). Так или иначе, но именно «лилия Шарона» («лилия Саронская»), превратившаяся позднее (особенно на мистической почве) в «розу Шарона» («розу Саронскую»), становится символом прекрасной девушки и одновременно сакральной тайны, символом Шехины – Присутствия Бога в среде избранного народа, Его имманентности миру, равно как и символом мистической *Кнессет Йисраэль* (Общины Израиля). Лилия и далее в Песни Песней постоянно ассоциируется с красотой возлюбленной, с ее прелестями: «Мой милый – мой, а я – его, // Он бродит среди лилий» (*Песн 2:16*) [16, с. 71]; «Две груди твои – как два олененка, // Что бродят среди лилий» (*Песн 4:5*) [16, с. 73]; «Мой милый в сад свой спустился, ко грядам благовоний, // Побродить среди сада и нарвать себе лилий. // Мой милый – мой, а я – его, // Он бродит среди лилий» (*Песн 6:2–3*) [16, с. 77]. В постбиблейской еврейской экзегезе лилия (*шошанна*) была отождествлена с розой, что со всей очевидностью повлияло и на христианскую традицию. Так протянулась таинственная линия от египетского лотоса, связанного сакральной тайной с рождением бога Ра в гелиопольском мифе, а также с богинями любви и плодородия (Иарит, Сехмет, Хатор, Исида и др.), к сакральной лилии и розе, занявшими особое место в еврейской и христианской традициях благодаря Песни Песней, ее аллегорической и мистической интерпретациям.

Как известно, согласно аллегорическому прочтению Песни Песней в иудейской традиции, под Возлюбленным понимается Сам Всевышний, под Возлюбленной (Лилией, Розой) – реально-историческая Община Израиля, заключившая у подножья Синая Союз Любви с Единым Богом. В мистической (прежде всего каббалистической) традиции Лилия-Роза символизирует Шехину – гипостазированную Вечную Женственность (выражение из основополагающего текста Каббалы – *Сэфер Зоѓар* ‘Книги Сияния’), Женское Начало в Самом бесконечном и непостижимом Боге (*Эйн-Соф*), Его Шехину, с которой он сливается в любовном Союзе. В свою очередь Шехина (Роза) понимается как *сфира* (канал эманации Божества) *Мальхут* (Царственность), через которую энергия остальных Десяти Божественных *Сфирот* изливается в мир, а также как мистическая *Кнессет Йисраэль* – небесный прообраз реально-исторической Общины Израиля. Изгание Шехины в результате грехопадения первого человека, грехов избранного народа и других народов привело к деструкции истории, дисгармонизации мира. Именно поэтому задача каждого истинно верующего человека – способствовать своими праведными поступками возвращению Шехины, ее соединению с Возлюбленным Супругом – Богом, что и будет означать наступление Мессианской эры. Именно Шехина – Сам Бог в Его имманентности миру – видится в образе Розы о тринадцати лепестках – тринадцати атрибутах Милосердия (на иврите – *Хесед*, что в равной степени означает «милость» и «любовь»; в Каббале – одна из трех высших *Сфирот*, заключенных в *Эйн-Соф* – Бесконечном, т. е. трансцендентном и непознаваемом Боге), перечисляемых в Книге Исхода (*Исх 34:6–7*). В *Сэфер Зоѓар* сказано: «“Как роза среди колючек, любимая моя среди девушек” (*Песн 2:2*). Кто эта роза? Это *Кнессет Йисраэль*, народ Израиля. Ибо подобно розе в низших мирах, существует Роза и в высших. И

как роза среди колючек, цвет которой – смешение красного и белого, так и Кнессет Йисраэль сочетает в себе и Суд, и Милость. И подобно тринадцати лепесткам розы, окружают и защищают Кнессет Йисраэль тринадцать атрибутов Милосердия» (*изложение рабби Адина Штайнзальца*) [18, с. 5]. Под героиней Песни Песней (и, соответственно, Розой) понимается также душа человека, исполненная неудержимой любви к Богу.

Аллегорические и мистические толкования Песни Песней были подхвачены христианством (первым это сделал на рубеже II–III вв. Ориген, осознанно опиравшийся на иудейскую экзегезу). Христанское прочтение видит в героине Песни Песней (Лилии-Розе) аллегорию Церкви, сочетающейся браком с Возлюбленным, Женихом, Супругом – Иисусом Христом. С точки зрения христианской мистики Песнь Песней прочитывается также как описание величайшей любви души человеческой к Иисусу. В этом свете Роза предстает как символ души, сгорающей в пламени Божественной Любви, и как символ самой Любви. Эта символика священного брака, мистического союза (unio mystica) становится центральной для христианской мистической поэзии, и прежде всего – барочной (Фридрих Шпее, Ангелус Силезиус, Квиринус Кульман и др.). Песнь Песней имеет также мариологическое прочтение и понимается как метафорическое описание таинства Непорочного зачатия и Боговоплощения – вхождения Духа Божьего в Непорочную Деву (Деву Марию) и телесное воплощение Божественного Логоса, явление Его в мир в облике Иисуса Христа. В связи с этим Роза в христианской мистике символизирует Деву Марию (она же – Роза Саронская, Sancta Rosa – Святая Роза, Роза Эмпирея у Данте), и в таком случае она ассоциируется именно с белой розой (как и с белой лилией), символизирующей чистоту и непорочность. Однако в равной степени Роза – на этот раз алая (пурпурная), цвета крови – символизирует и рожденного Девой Марией Иисуса, идущего на добровольную смерть в багрянице. Роза символизирует страдания Иисуса, Его кровь, пролитую во имя Спасения человечества. Именно поэтому в христианской мистике Роза становится общераспространенным символом Страстей Христовых, символом страданий, мученичества, невинной крови, невинной жертвы. Так, например, в одной из эклог Ф. Шпее кровь из ран Иисуса падает на зеленую траву алыми розами. Мистика Розы как символа Слова Божьего – Иисуса и Его страданий широко используется в поэзии Ангелуса Силезиуса.

Кроме того, следует напомнить, что в поэзии со времен античности роза выступает как символ краткости человеческой жизни, хрупкости красоты, недолговечности ее цветения. Особенно мощно и разнообразно эта символика звучит в барочной поэзии XVII века, в том числе и немецкой.

Все эти символические пласты, религиозные и светские, еврейские и христианские, сливаются в символике Розы в лирике Розы Ауслендер, в том числе и в процитированном стихотворении «Aschensommer», где Роза символизирует прежде всего гибнущий народ Божий. Однако поэтесса напоминает, что и Сам Иисус – в христианской традиции воплощенное Слово Божье – плоть от плоти и дух от духа еврейского народа, вновь истекающего кровью, уничтожаемого. А это значит – вновь гибнет Иисус, вновь проливается Его Кровь. Или та, которая была пролита, оказалась напрасной жертвой, никого ничему не научившей? Ясно одно: в стихотворении роза, роняющая лепестки как капли крови, становится символом страданий и обреченности смерти, ее цвет сливается с цветом крови и становится этой кровью. Розами цвета и вкуса крови (оттого – «прогоркло-красными», «кисло-солеными») являются в осмыслении Розы Ауслендер люди, обреченные на смерть, весь истребляемый нацистами еврейский народ, чья кровь розами вытекает из ран, превращается в пепел (это перекликается с образом Пауля Целана, который пишет о наполненных человеческой «царской кровью» («mit deinem // Koenigsbluet, Mensch») «чашах большой Розы-Гетто»: «...alle // Kelche der grossen // Ghetto-Rose» [19, с. 166]). Всю боль своего народа принимает в себя и изливает в своих стихах еще одна Роза – сама поэтесса.

Символика Розы, символика крови и страданий, святой невинной жертвы, заданная в первом двустишии, перетекает в символику священного Слова: чернилами ягод из спелой малины (ежевики) испещряется пергамент, рождается Свиток Торы, вся суть которой противостоит смерти, насилию, крови. Так закономерно подготавливается появление образа «малинового огня [костра]» – Неопалимой Купины. В оригинале Книги Исхода, судя по всему, под объятым пламенем и не сгорающим Кустом, в котором Моисею открывается Всевышний, имеется в виду разновидность дикой ежевики или малины, отсюда классический латинский перевод Иеронима Блаженного в Вульгате – Rubus Sanctus (Малина Святая). Именно этот образ Святой Малины обыгрывает Роза Ауслендер. Само его угасание, превращение в пепел символизирует гибель народа Божьего и духовности вообще, образа Божьего в душе человека, Самого Бога (как известно, издревле именно так еврейскими комментаторами прочитывался образ Неопалимой Купины – как теофания, знак Богоприсутствия, как явление Шехины). Следует напомнить, что в христианской традиции Неопалимая Купина, в свою очередь, символизирует Деву Марию и Иисуса, Непорочное зачатие, Святое семейство и изображается часто как куст белых роз, объятый пламенем, из которого поднимаются фигуры Богоматери и Младенца. Согласно Розе Ауслендер, гибель Неопалимой Купины – это гибель красоты и гармонии, растворение мира Божьего в хаосе энтропии, и виновата в этом духовная слепота человеческая. Поэтому как рефрен повторяется: «...это пепельное лето в мире».

Обреченные на гибель идут с опущенными веками «по заржавленному берегу роз» (по берегу страданий? берегу крови?). Их движение вверх и вниз, возможно, символизирует падение убитых в страшные ямы, наполненные кровью – убиенными розами, и восхождение их душ к Богу. Обреченные напрасно ждут «почты белой голубки» – вести о спасении (аллюзия на образ голубки, принесшей с оливовым листом в клюве радостную весть о близком спасении Ною и всему послепотопному человечству и понимаемой еврейской и христианской традициями как символ Духа Божьего, Духа Святого; здесь также аллюзия на символику голубки в Псалмах и Песни Песней, где она предстает как воплощение народной души, народа, Возлюбленной, которая и есть душа, Община Израиля, Шехина). «Педантичный металл» и «маршевый шаг» вводят тему убийц, ритм нацистских колонн, враждебный живой жизни, всему, что воплощено в Розе. Но ласточка не находит путь на юг, и все тонет в пепельно-слепом лете. Финальные строки звучат как указание на страшный холод небытия и смерти, сковавший все живое, как символ тупика, в котором оказалось человечество.

Таким образом, сложный, многоассоциативный и одновременно чрезвычайно конкретный язык поэтессы часто апеллирует к библейским образам, насыщен многочисленными аллюзиями на Танах и еврейские мистические тексты, и особенно важна символика Розы. Она проходит через множество стихотворений Р. Ауслендер. Например, весьма показательно стихотворение «Die Wandlung» («Перемена», «Превращение»):

Wir kamen heim
ohne Rosen
sie bleiben im Ausland
Unser Garten liegt
begraben im Friedhof
Es hat sich
vieles in vieles
verwandelt
Wir sind Dornen geworden
in fremden Augen [10, S. 44].

(«Мы пришли на родину // без роз // они остались в чужбине // Наш Сад лежит // погребенным на кладбище // Многое // во многое // превратилось // Мы стали шипами [терниями] // в чужих глазах»)

В этом стихотворении символика Розы сопрягается с символикой библейского Сада – *Ган Эден* (Эдема) и одновременно Пардеса – Сада любви и Сада сакральных знаний из Песни Песней. Сад Роз, символ души народа, его великих открытий, столь обогативших человечество, погребен в гигантских братских могилах, чудовищных ямах и рвах. Розы осыпались, остались только тернии. Здесь, по-видимому, присутствует аллюзия на уже цитировавшиеся строки из *Сэфер Зоѓар*: «“Как роза среди колючек, любимая моя среди девушек” (*Песн 2:2*). Кто эта роза? Это *Кнессет Йисраэль*, народ Израиля». Теперь Роза погибла. Быть может, Бог действительно умер, если в мире возможно такое? Ведь мистическая Роза есть и Сам Всевышний. Наполняя мир убийствами, люди убивают Бога. Истребляя народ Божий, люди истребляют Бога. А с другой стороны, в подтексте звучит невысказанный, немой и горький вопрос теодицеи: где же был Бог, когда убивали Его народ? Быть может, Он совсем отвернулся от мира, сокрылся, стал окончательно непостижимым Некто, Никто? Тогда и народ Божий превратился в пепел, в Ничто. Вновь неизбежно возникают параллели с поэзией Целана, с его образами *Nichtsrose* («Ничто-Роза») и *Niemandsrose* («Никому-Роза») в знаменитом стихотворении «Psalm» («Псалом») из сборника «Die Niemandsrose» (1964), где Бог получает именование *Niemand* – Никто:

Niemand knetet uns wieder aus Erde und Lehm,
niemand bespricht unsern Staub.
Niemand.

Gelobt seist du, Niemand.
Dir zulieb wollen
wir bluehn.
Dir
entgegen.

Ein Nichts
waren wir, sind wir, werden
wir bleiben, bluehend:
die Nichts-, die
Niemandsrose.

Mit
Dem Griffel seelenhell,
dem Staubfaden himmelswuest,
der Krone rot
vom Purpurwort, das wir sangen
ueber, o ueber
dem Dorn. [19, c. 124]

Кто вылепит снова нас из земли и глины,
кто заговорит наш прах – никто.
Никто.

Восславлен же будь, Никто.
Ради Тебя мы
хотим расцветать.
Навстречу
Тебе.

Ничто были мы,
есть мы и будем
всегда, расцветая:
розой-Ничто, розой-
Никому.

За-
вязью душевно-светлой,
пыльцою небесно-пустынной,
венчиком рдяным
от слова-раны, что возвещали мы
над, о над
тернием.
(*Перевод Марка Белорусца*) [19, с. 125].

Обращает на себя внимание удивительное типологическое сходство поэтического мышления П. Целана и Р. Ауслендер, обусловленное глубинным родством душ и судеб, родством страшного жизненного опыта. Выражение Целана «mit… der Krone rot // vom Purpurwort» точнее можно перевести как «с... венцом [короной] красным // от пурпура-слова [пурпурного слова]» (ср. перевод О. Седаковой: «...с красным венцом // пурпура-слова, которое мы пели // поверх, о, поверх // терний» [19, с. 127]). Здесь можно увидеть аллюзию на Евангелие от Иоанна: «Тогда вышел Иисус в терновом венце и в багрянице» (*Иоанн 19:5*) – с напоминанием, что Иисус, согласно христианскому миросозерцанию, – *Логос*, воплотившееся на земле Слово Божье (ср. перевод М. Лютера: «Und Jesus kam heraus und trug die Dornenkrone und das Purpurgewand»). Однако еще в большей степени здесь очевидна аллюзия на знаменитый Псалом 8-й, вопрошающий: «...что есть человек, что Ты помнишь его, и сын человеческий, что Ты посещаешь его? // Не много Ты умалил его пред Ангелами: славою и честью увенчал его...» (*Пс 8:5–6*). Увенчанный, венец творения – человек, который теперь уничтожен, превращен во прах или сам пал столь низко, что уничтожает себе подобных. Но «мы», от имени которых говорит поэт, – Niemandsrose, Никому-Роза, венчанная Словом, поющая слово хвалы Всевышнему вопреки гибели, – сам еврейский народ, давший миру великое Слово, звучащее в Книге Книг, народ, родивший Иисуса и продолжающий в страшной истории путь Христа на Голгофу.

По-видимому, сознательным откликом на это стихотворение Целана стали строки Розы Ауслендер из сборника «Слепое лето»: «Ich bin Koenig Niemand // trage mein Niemandsland // in der Tasche… // Niemand argwoehnt // dass ich ein Koenig bin // und in der Tasche trage // mein heimatloses Land» (цит. по: [8, S. 146]; «Я – Царь Никто // несу Никому-страну [Никого-страну, Ничью страну] // в кармане... // Никто не подозревает // что я – Царь // и в кармане несу // мою безродную страну»). Кто этот Никто? Быть может, Тот же, Кто и у Пауля Целана, – Сам Бог, потерявший все и потерянный в мире, наполненном злом, превратившийся в испепеленную Розу, как пепельной Розой стал Его народ. Однако Роза, подобно Неопалимой Купине, продолжает пылать, даже подернутая пеплом.

Образ роз, объятых огнем, испепеленных, погребенных, мертвых, но вечно живых, буквально преследует Розу Ауслендер – как символ памяти о «выжженных годах», о растоптанном сапогами мире, об уничтоженных людях, о душах, которые нельзя уничтожить:

Dennoch Rosen
sommerhoch

Schmetterlinge
Moewenschwingen
ueberm Fluss

Nein
ich vergesse nicht
die eingebrannten Jahre
ich vergesse nicht
dass Stiefel
den Regenbogen zertraten
dass sie sich ruesteten
uns zu verwandeln in
Feuerrosen Feuerfalter Feuerschwingen

dennoch sommerhoch
der Duft
die Doppelfluegel ueberm Fluss
das Gold auf meiner Haut

und die toten Rosen
nach der Nacht [7, S. 7].

(«И все же розы // по-летнему высокие // мотыльки // чаек крылья // над рекой // Нет // я не забуду // выжженные годы // я не забуду // что сапоги // растоптали радугу // что они изготовились // нас превратить в // огненные розы огненные бабочки огненные крылья // И все же по-летнему высокое // благоухание // пара крыльев над рекой // золото на моей коже // и мертвые розы в ночи [после ночи]»)

В этом стихотворении, как и в целом в поэзии Р. Ауслендер, на наших глазах происходит борьба отчаяния и надежды, мрака и света, смерти и жизни. Вновь и вновь возникают вариации на темы Неопалимой Купины: огненные розы, огненные мотыльки, огненные крылья символизируют бессмертную и неуничтожимую духовную суть человека – неподвластный убийцам дух, хотя они и превратили все в смерть и пустыню, хотя сапоги попытались попрать радугу. (Следует напомнить, что радуга в библейском повествовании о потопе – о страшной катастрофе, гибели всего мира – символизирует, согласно пояснению Самого Бога, Союз, заключенный между Ним и послепотопным человечеством – см. *Быт 9:14–16*; древняя комментаторская традиция видит в радуге также первое раскрытие для людей Шехины – Божьего Присутствия в мире, а в ее семи цветах – указание на семь заповедей, данных через Ноя и его сыновей всему человечеству, понимаемых как основа общечеловеческой нравственности; среди этих заповедей – запрет пролития крови, посягательства на жизнь человека). Огненные розы противостоят смерти, хотя убийцы еще побеждают: «...и мертвые розы в ночи».

Тем не менее, Роза – цветение жизни наперекор смерти. В самом своем имени Роза Ауслендер видит собственное предназначение: «Ich // eine kleine Blume // Wer nannte mich // Rautendelein // Wahrhaftig eine Rose // sagte der Mann // und ging weiter» [7, S. 19] («Я // маленький цветок // Кто назвал меня // лесной феей [русалочкой] // Истинно Роза // сказал человек // и пошел дальше»). В имени открывается судьба – нести память, утверждать жизнь, созидать ее в слове вопреки страданиям и ужасу: «Ich Ueberlebende // des Grauens // schreibe aus Worten // Leben» [7, S. 33] («Я переживающая // ужас // пишу из слов // жизнь»).

Поразительно, но в одном из своих стихотворений – «Respekt» («Почтение», «Благоговение») – поэтесса говорит о том, что она испытывает не слишком большое почтение к слову «Бог» (действительно, оно крайне редко появляется в ее поэзии), но великое почтение – к Слову, которое ее создало, чтобы она тем самым помогала Богу творить мир: «Ich habe keinen Respekt // vor dem Wort Gott // Habe grossen Respekt // vor dem Wort // das mich erschuf // damit ich Gott helfe // die Welt zu erschaffen» [10, S. 63].

До конца своих дней Роза Ауслендер, несмотря на физические страдания, поражала своим жизнелюбием, доверием к жизни, способностью вновь и вновь удивляться чуду жизни и творчества, радоваться словам, которые, как она полагала, не она сочиняла, но они находили ее, чтобы сложиться в песню: «Kommen // Worte // so // weine ich // vor Freude // dass ich // singen darf» [7, S. 106] («Приходят // слова // плачу я // от радости // что я // петь могу»). И то слово, которое приходило к ней чаще всего в ее «затерянной во времени» комнате, казалось бы, отгороженной от мира и людей, но на самом деле открытой всему времени и пространству, было словом «любовь». Именно оно становится для нее, по ее собственным словам, словом-девизом (Losungswort), словом-заклятьем: «Ich schwoere es // das Losungswort // heisst // Liebe» [7, S. 113] («Я заклинаю // слово-девиз [словом-девизом] // зовется // Любовь»). В ней, пережившей столько страданий, гибель близких, увидевшей страшный оскал фашизма и убийства тысяч ни в чем

не повинных людей, кровь и смерть, не было, как и в Нелли Закс, ни грамма ненависти. Она говорила: «Я согласна с Нелли Закс и ее словами “преследуемый не должен стать преследователем”[1]. Во мне нет антинемецкого чувства. Я знаю обо всех совершенных преступлениях. Я знаю также, что антисемитизм не исчез. Почти у всех людей так много предрассудков» (цит. по: [8, S. 146]. Юрген Зерке, который приводит эти слова, услышанные им от самой поэтессы, отмечает удивительную силу духа Розы Ауслендер, поразительное доверие к жизни (хотя эта жизнь не стала лучше, хотя «пепел, урна, тень, дым и дыхание [дух] являются вновь и вновь возвращающимися ключевыми словами в ее стихах» [8, S. 139]), умение «бесконечно начинать с начала» [8, S. 146], устремляться с надеждой к человеку, верить в него и силу слова: «Heimathungrig // unsern taeglichen Tod // begraben wir im Wort // Auferstehung… // Zum Menschen // bekenne ich mich // mit allen Worten, // die mich erschaffen» (цит. по: [8, S. 146]; «Изголодавшись по родине // нашу каждодневную смерть // погребли мы в слове // Воскресение... // Человеку [За человека] // причастна [вступаюсь] я // всеми словами, // которые меня создали...»). И генеральное из этих слов – Любовь: «...ein Liebeswort // die Angst ueberlebt» [10, S. 43] («...слово Любви // страх одолеет [переживет]»). Роза, бывшая символом страданий и жертвы, становится исчерпывающим символом Любви.

Не утратив до конца дней способность видеть за всем несовершенством мира красоту и гармонию, Роза Ауслендер оставила своим читателям свой собственный завет, свое исповедание веры, выраженное, как всегда, лаконично и просто: «Vergiss // die Haerte // Verzeih // das Uebel // Liebe // deine Toten» [7, S. 97] («Забудь // жестокость // Прости // зло // Люби // своих мертвых»).

Сделать то, что она сделала, воплотить в слове пережитое поэтессе помогло в том числе и переосмысление двух древних устойчивых топосов культуры: Роза и Сад. В первую очередь они преломлены в поэзии Розы Ауслендер, как и в европейской культуре и литературе в целом, через призму Библии, прежде всего – Песни Песней, ее аллегорического и мистического толкований. В лирике Розы Ауслендер, в силу особой судьбы поэтессы и проблематики ее творчества, эти топосы преимущественно связаны с еврейской религиозной традицией, но с поправкой трагедию Холокоста и XX в. в целом. Роза предстает как символ народа Израиля и мистической небесной *Кнессет Йисраэль*, сливающейся с Шехиной – гипостазированным Божьим Присутствием в мире, с Его любящим и сострадательным женским началом, пребывающим в среде народа Божьего. Этот образ обретает предельно трагическую подсветку у Розы Ауслендер: Роза-народ, Божественная Роза, Сам Бог обречены на гибель в мире, исполненном зла. Огненная Роза, испепеленная Роза становятся инвариантами Неопалимой Купины, огонь которой гаснет в обезбоженном мире, а также символами невинной искупительной жертвы. В связи с этим образ Розы получает подсветку, связанную с христианской мистикой страданий, с Розой как символом Девы Марии и Иисуса, крови, пролитой во имя людей. Одновременно Роза прочитывается как исчерпывающий символ Любви и неуничтожимости жизни, что вносит в образ коннотации надежды. В конечном счете Роза оказывается исчерпывающим символом поэтической души, творящей из слов жизнь и сливающейся с «я» поэтессы (собственное имя прочитывается ею как мифологема и властный императив).

Нечто подобное происходит и с образом Сада, в основе которого лежит символика Пардеса из Песни Песней – Сада Любви и сакрального знания, постижения тайн Божьих. Садом Роз, в который трансформируется Гранатовый Сад (*Пардес Риммоним*) Песни Песней, становится под пером поэтессы еврейский народ, обреченный на гибель, но побеждающий смерть, сохраняющий духовность и веру в Бога. Сад Роз прочитывается и как символ истинной духовности вообще, человеческой культуры, противостоящей варварству, как символ Любви, противостоящей ненависти и смерти.

ЛИТЕРАТУРА

1. Хайдеггер, М. Гёльдерлин и сущность поэзии / М. Хайдеггер // Логос. 1991. № 1.
2. Хайдеггер, М. Интервью в журнале «Экспресс» / М. Хайдеггер // Логос. 1991. № 1.
3. Hoelderlin, F. Werke und Briefe / F. Hoelderlin; hrsg. von F. Beissner, J. Schmidt: in 2 Bd. – Frankfurt a. M., 1969. – Bd. 1.
4. Auslaender, R. Mutterland: Einverstaendnis; Gedichte / R. Auslaender. – Frankfurt a. M., 1982.
5. Schnell, R. Geschichte der deutschsprachigen Literatur seit 1945 / R. Schnell. – Stuttgart, 1993.
6. Hainz, M. Rose Auslaender / M. Hainz [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.de.geocities.com/martinhainz/Rose_Auslaender.
7. Auslaender, R. Ich spiele noch: Gedichte / R. Auslaender. – Frankfurt a. M., 1987.
8. Serke, J. Rose Auslaender: Ein Portraet / J. Serke // Auslaender R. Im Atemhaus wohnen: Gedichte. – Frankfurt a. M., 1992.

[1] Точнее, одно из стихотворений Нелли Закс имеет программное название «Чтобы гонимые не стали гонителями» (эти слова были также сказаны поэтессой шведскому издателю при их первой встрече, когда еще шла война с фашизмом).

9. Шлегель, К. Прогулки в Ялте и другие / К. Шлегель; пер. с нем. – М., 2000.
10. Auslaender, R. Im Atemhaus wohnen: Gedichte / R. Auslaender. – Frankfurt a. M., 1992.
11. Helfrich, C. «Es ist ein Aschensommer in der Welt»: Rose Auslaender: Biographie / C. Helfrich. – Beltz, 1995.
12. Гёльдерлин, Ф. Сочинения / Ф. Гёльдерлин; пер. с нем.; сост. и вступ. ст. А. Дейча; коммент. Г. Ратгауза. – М., 1969.
13. Rilke, R. Gedichte / R. Rilke. – M., 1981.
14. Рильке, Р. Новые стихотворения. Новых стихотворений вторая часть / Р. Рильке; изд. подгот. К.П. Богатырев, Г.И. Ратгауз, Н.И. Балашов. – М., 1977.
15. Auslaender, R. Aschensommer: Ausgewaehlte Gedichte / R. Auslaender. – Muenchen, 1978.
16. Ветхий Завет: Плач Иеремии; Экклесиаст; Песнь Песней / пер. и коммент. И.М. Дьяконова, Л.Е. Когана при участии Л.В. Маневича. – М., 1998.
17. Кетувим: иврит. текст с рус. перев. / пер. под ред. Д. Йосифона. – Иерусалим, 1978.
18. Штайнзальц, А. Роза о тринадцати лепестках / А. Штайнзальц. – М.; Иерусалим, 1995.
19. Celan, P. Gedichte. Prosa. Briefe / P. Celan. = Целан, П. Стихотворения. Проза. Письма / П. Целан; под общ. ред. М. Белорусца. – М., 2008.

ДИАЛОГ КУЛЬТУР В НЕМЕЦКОЙ ПОЭЗИИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА: К ПРОБЛЕМЕ РОЛИ МАРГИНАЛОВ В ФОРМИРОВАНИИ НАЦИОНАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

Одной из самых продуктивных идей XX века в области философии и культурологии стала идея диалога как основы духовного бытия, существования каждой национальной культуры и культуры вообще. Концепция диалогизма, кристаллизовавшаяся в философских работах М. Бубера, Ф. Розенцвейга, Э. Левинаса, была, как известно, применена М.М. Бахтиным, а затем В.С. Библером к бытию культуры. Стало понятно, что диалог культур – одна из самых эффективных форм межкультурной коммуникации, ибо он нацелен прежде всего на *понимание* друг другом народов, культур, цивилизаций. Сегодня особенно ясно, что спасителен для культуры и подлинного бытия человечества именно диалог, ибо он является универсальной парадигмой освоения каждой культурой и каждым человеком универсальных ценностей и одновременно осознания ими собственной идентичности, уникальности, неповторимости. И только искреннее желание понять, услышать, узнать *Другого*, в том числе и *другую* культуру, становится почвой для достижения подлинного человеческого братства, предотвращения конфликтов и войн.

Как известно, Бахтин ввел также понятия «внутреннего диалога» и «культурного фронтира», без которых невозможна полноценная жизнь каждой культуры и культуры вообще. Не только «внешний», но и «внутренний» диалог определяют полнокровность культуры, важен не только тот «фронтир», на котором соприкасаются различные культуры, позиционирующие себя как «самости», но и тот «фронтир», который проходит внутри той или иной культуры, на котором взаимодействуют, ведут «внутренний» диалог различные и даже разнонаправленные ее элементы, в том числе и некогда привнесенные извне или заимствованные у другой культуры.

Собственно, вся история мировой культуры и литературы полна подобных примеров порождения нового и ярко самобытного на «культурном фронтире» или в результате адаптации заимствованных тенденций. Однако именно XX век, вероятно, в связи с усилением интеграционных процессов, вылившихся к концу столетия в процессы глобализации, но также и в связи с усилением поисков национальной идентичности, дал особое явление: выходцы из одной культуры, оказавшиеся маргиналами «на полях» другой, внесли в эту другую неоценимый вклад, выразили ее дух, выступили как обновители ее языка.

Так, например, особую роль в обновлении языка немецкой культуры и в выражении духа культуры австрийской сыграл «Пражский остров», давший миру такие имена, как Р.М. Рильке, Ф. Верфель, Г. Майринк, Ф.К. Вайскопф, Л. Фюренберг, Э.Э. Киш, Ф. Кафка и другие. Они живо ощущали в себе причастность миру Богемии (Чехии), шире – миру славянства, особенно Рильке с его постоянным интересом к русской культуре и литературе. Однако при этом они выбрали для творчества немецкий язык (или он выбрал их?), вовсе не будучи выразителями австрийского имперского сознания или немцами по происхождению. Как известно, многие из них были евреями, выходцами из ассимилированных семей, усвоивших немецкий язык, впитавших немецкую культуру, но сохранивших память о своей еврейской идентичности и некоторой чужеродности окружающему культурному пространству.

Так, известно, что Ф. Кафка, выступивший как безусловный обновитель языка немецкой литературы, всю свою недолгую жизнь осознавал писательство как тяжкий крест и мучился чувством внутренней вины: имеет ли он право писать не на своем языке, на великом немецком языке – языке Гёте, Шиллера, Гёльдерлина, великих романтиков? В одном из писем М. Броду Кафка представляет литературное творчество евреев на немецком языке как «литературу, невозможную во всех смыслах, литературу-цыганку,