

«Новые российские гуманитарные исследования»

● Литературоведение

● Материалы научной конференции «Под расколотым небом: особенности литературного процесса в ГДР и ФРГ»

● Материалы Международной научной конференции «Юбилейные Горьковские чтения». Тезисы докладов

Подписка на новости:

Укажите свой E-mail →

● Архив новостей
● О журнале
● Редакционный совет и редакционная коллегия

● К сведению авторов
● Контакты
● Архив

● Поиск

Архив: 2012, № 7 ♦ Литературоведение ♦

Опубликовано: **16.10.2012**
Автор: **Т.А.Шарыпина**
Источник:
Количество просмотров: **654**

Т.А.Шарыпина

Своеобразие мифотворчества в художественном мире Ганса Эриха Носсака

Шарыпина Татьяна Александровна, доктор филологических наук, профессор, заведующая кафедрой зарубежной литературы Нижегородского государственного университета им. Н. И. Лобачевского, руководитель Приволжского регионального центра греко-латинской лингвокультурологии.
Тел. раб.: 8-831-433-8245
E-mail: swawa@yandex.ru

Аннотация: В статье речь идёт о своеобразии мифотворчества в поэтике произведений Г.Э. Носсака, одного из наиболее известных представителей «магического реализма» в немецкоязычной литературе XX века. Прослеживается становление авторского мифа писателя от романа «Некий» до его последних произведений, а также анализируются отличия принципов мифологизации Т. Манна и Носсака.

Ключевые слова: Ганс Эрих Носсак, Томас Манн, мифотворчество, роман, новелла, авторский миф, проблема традиций и новаторства, античные традиции, экзистенциализм, проблема выбора, рецепция, интерпретация

Keywords: Hans Erich Nossak, Thomas Mann, a novel, Novella, the author's myth, the problem of tradition and influences, mythopoetry, reception, interpretation, the ancient traditions, existentialism, the problem of choice.

Состояние растерянности, нравственной ущербности, осмысление так называемой «немецкой вины», вылившееся в драматическую ситуацию «часа ноль» в немецком культурном и общественном сознании, а также трагизм исторического пути Германии в XX в., проецируясь на историю человечества, послужил катализатором развития философских, интеллектуальных тенденций в немецком искусстве новейшего времени. Одна из тенденций поиска новой немецкой идентичности была связана с философско-экзистенциальным взглядом на мир и венда к так называемому «магическому реализму», наиболее талантливым представителем которого был Ганс Эрих Носсак.

При анализе творческого пути писателя утрачивают смысл привычные литературоведческие принципы периодизации, поскольку его первые послевоенные публикации относятся к 1947 г., когда Носсак представляет собой уже вполне сложившегося писателя. Своеобразен и сам подход писателя к процессу творчества, когда в единый, взаимообусловленный ряд выстраиваются дневники, письма, заметки, рассказы, романы, образуя особый метатекст, подлежащий расшифровке лишь в общем контексте. Следует отметить и такую особенность личности Носсака, как склонность к определенной мистификации, тесно связанной с принципами авторского мифотворчества писателя. Носсак не просто мистифицирует читателя и критика, но творит своеобразный миф о себе. Прежде всего, это касается его автобиографии, которую сам он полусерьёзно разделяет на официальную, внешнюю и подлинную, внутреннюю¹. Носсак описывает свою «духовную семью», называя среди почётных «отцов», более всего повлиявших на его становление как личности и художника, прежде всего известного немецкого драматурга Фридриха Геббеля. Чтение его дневников в юности вызвало у молодого Носсака желание стать такой же яркой личностью, как и Геббель. Наряду с ним писатель причисляет к своим «отцам» Августа Стриндберга, Эрнста Барлаха, Винсента ван Гога, а также Эскила, Паскаля, Клейста и Гёльдерлина. Связующими их воедино качествами Носсак считает неутомимый поиск собственной правды, а также принцип «экстерриториальности»², позволяющий им вне зависимости от исторических и политических условий оставаться на позиции независимого стороннего наблюдателя, прозревающего правду. Наряду с «отцами» в своём дневнике он называет «братьев», например, Макса Бекмана, Йозефа Рота, Альбера Камю, Германа Броха, а также Томаса Бернхардта. Негативную оценку получают «враги» — И.В.Гёте, Фридрих Ницше³, Мартин Вальзер⁴ и Томас

Манн⁵, с творческой манерой последнего исследователи сравнивают наследие Носсака чаще всего. Действительно, для внимательного читателя параллели, возникающие между произведениями писателей, выводимыми ими образами и поднимаемыми проблемами очевидны. Возможно, субъективная оценка творчества Т.Манна в высказываниях Носсака была вызвана моментом скрытого творческого соревнования, досадой от очевидного предопределения европейской интеллектуальной элитой духовного авторитета соперника. Обращает на себя внимание небольшая заметка Носсака, написанная к столетию Т.Манна, содержащая очень тенденциозную оценку личности и манеры письма писателя⁶: «С самого начала, то есть когда я был еще очень молодым и чуть ли не дилетантом, стиль Томаса Манна был мне предостерегающим примером для того, как нельзя писать ни в коем случае. Ведь его стиль является, и я теперь все еще придерживаюсь того же мнения, не выражением личности, а великолепно умелой позой, посредством которой скрывается полный недостаток оригинальности. Даже его много восхваляемая ирония — не настоящая ирония, которая придерживается дистанции сама к себе, а только — личина, под которой скрывается сентименталист. Таков стиль Томаса Манна, к сожалению, это нужно признать, самим собой он подтверждает для меня сущность нечестности и трусости. От стиля я требую, чтобы посредством него автор как человек давал себя узнать, только тогда он и его книга правдоподобны для меня, даже если бы он придерживался противоположной моей точки»⁷. Уже в этом небольшом отрывке чувствуется желание Носсака подчеркнуть собственную независимость, так называемую «экстерриториальность» и правдивость собственной манеры повествования.

В работах немецких исследователей⁸ можно встретить рассуждения по поводу причин «биографических мистификаций» Носсака. Так, частично ставятся под сомнение такие общие места биографии писателя, как запрет на публикацию в период нацистского режима, гибель рукописей в пожаре бомбардировок и принцип аутсайдерства. Отказ в публикации был в своё время мотивирован нехваткой бумаги, что в 1942 г. вполне соответствовало действительности. По поводу стореших рукописей высказывания Носсака всегда носили весьма противоречивый характер, а об аутсайдерстве Носсака вряд ли стоит говорить серьёзно, поскольку он был одним из основателей Академии науки и литературы в Майнце (Akademie der Wissenschaften und der Literatur in Mainz) (1949), Свободной Академии искусств в Гамбурге (Die Freie Akademie der Künste in Hamburg) (1950) и Академии немецкого языка и поэзии (Die Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung) (1961), активно сотрудничал с Пен-клубом. Он получил две престижные премии: Георга Бюхнера (Georg-Büchner-Preis 1961) и Вильгельма Раабе (Wilhelm-Raabe-Preis der Stadt Braunschweig 1963). Все перечисленные «легенды» носсаковской биографии, однако, поддерживались им самим, поскольку соответствовали избранному им для себя имиджу «экстерриториального писателя», независимого от властей предрежащих и от общественного мнения, хотя события его жизни не соответствовали этому образу. То, что не удалось воплотить в реальной жизни, писатель осуществил в «иной», литературной реальности, воплощая свой идеал «экстерриториального» писателя в различных героях своих произведений — особенно в образах писателей Бертольда Менкена («Не позднее ноября») и Арно Бреквальта («Младший брат», «Некролог»). Кстати, Носсак наделяет Менкена своим третьим именем - Бертольд. Таким образом он разрешал существующее поистине романтическое противоречие между утверждаемым идеалом и действительностью

активного литератора, творческая деятельность которого требовала энергичного участия в различных литературных академиях и проектах. Не случайно любимые герои автора осуществляют себя именно в другой, скрытой от непосвященных филистерах, реальности.

Мировоззрение и творчество Носсака не укладывается в прокрустово ложе той или иной экзистенциальной школы, тем не менее многие из животрепещущих вопросов человеческого бытия решаются писателем в духе философии экзистенциализма. Не случайно первым популяризатором его книг во Франции становится Ж.-П. Сартр, опубликовавший повесть «Гибель» («Der Untergang») и роман «Некийя» («Neukija») в своём журнале «Тан модерн». Несомненно, что по своим идейным позициям Носсак ближе не к сартровской, а камюсовской версии экзистенциализма. Писателя более занимает мотив крушения личности перед лицом Ничто, чем восторг перед абсолютной свободой индивида, осуществляющего идею выбора, не связанного с традиционными гуманистическими представлениями. Не случайно уже в первых произведениях Носсака «Гибель» (1948) и «Некийя» (1947) встречаются своеобразно истолкованные христианские мотивы. Религиозность Носсака далека от официальных канонов и имеет сугубо личные истоки. Не чужд Носсак и ясперсовских идей о «национальной» вине и «национальном раскаянии», переосмысленных писателем в общечеловеческом плане.

Обращение к истокам европейской цивилизации в поисках ответов на животрепещущие вопросы современности — тенденция, характерная для немецкой литературы XX в. Подобно Т.Манну, художественную манеру и стиль которого он не уставал критиковать, Носсак создаёт свой особый художественный мир, свою особую мифологию. Причудливый симбиоз древнегреческих мотивов и образов в сочетании с библейскими аллюзиями и авторской мифологизацией определяют её специфику. В отличие от Т.Манна, искавшего архетипические основы европейского гуманизма в глубинах древнейших мифологий, Носсак видит там катастрофические для будущего развития человечества просчёты. Уже в первых опытах писателя формируются основные черты повествовательной техники и внутренняя структура его будущих произведений. В них же появляется некая обобщённая символическая модель современного состояния человека и мира.

Первый из опубликованных романов Носсака по праву считается не только самым сложным, но и ключевым в его творчестве. Последующие романы и новеллы во многом повторяют или углубляют заданные в «Некийе» вопросы, проблемы, художественные решения. С этой точки зрения творчество Носсака может восприниматься как замкнутый круг, а отнюдь не спираль — его излюбленный символ, определивший название одного из наиболее известных произведений писателя — «Спираль. Роман бессонной ночи» («Spirale. Roman einer schlaflosen Nacht», 1956). Исследователи отмечают сходство проблематики и поэтики произведений Носсака и Сартра, однако роман «Некийя» во многом полемически направлен против философской позиции французского писателя. Герой Носсака не просто «уцелевший», осуществляющий и утверждающий свой выбор вне зависимости от требований традиционной морали и принципов гуманизма. Для носсаковского героя важно не только констатировать произошедшую катастрофу, но доискаться до причин произошедшего. В отличие от позиции Сартра и его героя Ореста, «уцелевший» рассказчик Носсака в качестве центральной фигуры в своем монологе-исповеди, направленной к безымянному или фиктивному адресату, поднимает проблему вины и ответственности людей за свои поступки. Осмысливая трагедию Второй мировой войны в апокалиптических символах, писатель видит катастрофу человечества в том, что оно «предало своё прошлое», ассоциирующееся в сознании писателя с непреходящими общечеловеческими ценностями, воплощенными в творениях духа иных эпох. За пошлой видимостью и обыденностью человечество забыло подлинные «имена» вещей, воплощающих суть бытия.

В поисках подлинной сути вещей герой Носсака, подобно гомеровскому Одиссею, отправляется в современную преисподнюю и совершает своеобразное символическое «жертвоприношение мёртвым». Автор виртуозно обыгрывает исходное значение слова «Некийя» и заставляет своего «уцелевшего», подобно мифическому герою или сновидцу преодолевать как пространственные, так и временные границы. В центре повествования три сновидения, три духовных приключения героя в застывшем, обезлюдившем городе. Мёртвый город в художественном мире автора олицетворяет собой недавнее прошлое, замершее, остановившееся в момент катастрофы. Символика в романе Носсака многопланова и включает как образы архаической, библейской, иудаистской, так и авторской мифологии. Среди главных её слагаемых следует назвать: имена, зеркала, глиняную массу, водную стихию в различных проявлениях — реки, дождя, воды, морского пейзажа; луну, образы мужчины и женщины, матери и отца.

Первое приключение-сновидение героя Носсака делает его участником беседы о природе удивительных птиц, появившихся в городе. За исключением выживших, но влипших в глину, забывших своё прошлое и спящих людей, все остальные в момент катастрофы превратились в мистических птиц. Второе приключение-сновидение настигает его позднее в глазах хозяйки дома. Для расшифровки его читателю необходимо знать не только ветхозаветные сюжеты (сотворение Адама и Евы), но и сюжеты иудаистской мифологии (легенды о Големе): «уцелевший» и его друг — последние люди на земле, которые пытаются из глины, подобно богу, сотворить женщину.

Экзистенциальный мотив выбора получает в романе Носсака, как и у Альбера Камю, этическое окраску. Особенно это становится наглядным во время третьего сновидения-приключения, участники которого поручают «уцелевшему» (der einzige Überlebende) сложную миссию посещения и примирения с некогда осужденной за преступление Матерью. Среди пятерых безымянных мужчин-судей, выносящих теперь оправдательный приговор матери героя, можно идентифицировать Отца, в образе которого угадываются черты Эрнста Барлаха, «тучного мужчины» («der dicke Mann») — Георга Фридриха Генделя⁹ и Урана — в образе которого содержатся намёки на Эсхила. Сюжетные мотивы из «Орестеи» используются и переосмысливаются Носсак. Третье приключение-сновидение «уцелевшего» в ирреальном мире Носсака — вневременная сфера мифа. В ирреальной атмосфере произведения «выживший» уподоблен мифическому Одиссею, вопрошающему, однако, не о будущем, а о прошлом. Окружающие его люди, подобно теням Аида, плотны из Леты, потеряли память о прошлом и собственных именах. Если тень Антиклеи, умершей в тоске о сыне, эпизодический персонаж в поэме Гомера, то образ не названной рассказчиком по имени Клитемнестры несет на себе особую смысловую нагрузку. Так же как в других произведениях немецкой антифашистской литературы¹⁰ античные образы претерпевают у Носсака абсолютную трансформацию. Из убийцы и прелюбодейки в его романе древнегреческая Клитемнестра превращается в мученицу и миротворицу. В романе Носсака образ Матери основывается на сложном переплетении ассоциаций, это не только инвариант эсхиловской Клитемнестры. Кубок отравленного вина напоминает читателям о шекспировской Гертруде, рассуждения о детях, посланных на муку, приводят на память соответствующие библейские ассоциации, включая Деву Марию. Не названная, но легко угадываемая читателем, героиня Носсака становится воплощением женского, миролюбивого, гуманного начала в противовес мужскому, агрессивному, разрушительному, воплощенному в Агамемноне. Свободный выбор героя Носсака может иметь ценность при условии высокой нравственности и гуманности мотивов его поступков. Поэтому уцелевший физически, но потерявший духовно в мире катастроф и войн, вызванных стихией «мужского» начала, Орест-Одиссей в поисках прошлого и подлинной сути вещей возвращается к матери. Образ носсаковской Клитемнестры становится воплощением вечного материнского начала.

Выбор Носсак мифологических параллелей не случаен. Как и для многих немецких писателей, Вторая мировая война — Апокалипсис XX века — ассоциируется в сознании писателя с библейскими и архаическими мифологическими катастрофами, прежде всего с Троянской эпопеей. Носсак не ограничивается одной реминисценцией. Его безымянный герой-повествователь — одновременно и «в бедах упорный», «уцелевший» в катастрофе Одиссей, познающий прошлое во имя будущего, и правдоискатель Орест, ищущий не только возмездия, но и подлинных причин событий, и Иоанн Предтеча, и пастырь (der Hirte), современный мессия, с охрипшим голосом, добровольно, во имя людей, его не понимающих, отправляющийся на моральную муку в прошлое. Цель ассоциаций, возникающих при чтении романа, может вести в бесконечность. Утверждая заброшенность и "отчужденность" человека в мире, Носсак тем не менее далёк от шпенглеровской концепции взаимонепроницаемости локальных культур. Общечеловеческие ценности, выработанные античностью и христианством — едины для всех. В этом утверждении Носсак солидарен с Т.Манном. Отсутствие имени имеет для Носсака принципиальное значение. Сартровский Орест вновь обретает подлинное имя, осуществив свой «беспроблемный» выбор. Люди Носсака, лишённые памяти о прошлом, подобны комьям глины (Lehmklumpen), бесформенным и бездушным. Они аморфны и пассивны и поэтому не имеют имён. Вернуть им имена может не смелый свободный выбор, но приобщение к памяти о прошлом. Для того, чтобы вернуть людям память («Имена»), и отправляется в мёртвый город-призрак никем не признанный и не призванный пастырь. Подчеркнутая «безымянность» героя имеет в мире Носсака и иное символическое значение. Перед неведомым слушателем звучит голос души человеческой, искания которой вечны и имеют общечеловеческий смысл. Но речь «уцелевшего» — это плас вопиющего в пустыне. Финал романа перенасыщен ёмкой символикой, содержащей библейские аллюзии, античные реминисценции, интертекстуальные связи. Младенец, чудесное рождение которого описано в финале, возвещающий людям возвращение прошлого, возвращение памяти и времени всеобщей гармонии, напоминает одновременно и Спасителя, пришедшего в мир, и божественного младенца из IV эклоги Вергилия. Носсаковский Одиссей становится «Пастырем», постигнув забытое прошлое, в момент решения стать «ловцом над бездной». В этом, первом по времени опубликования произведении Носсака сконцентрированы все основные мотивы, проблемы и символы последующего творчества писателя. М.А. Брагинская¹¹ очень точно сказала о том, что характеризовать творчество Носсака можно по одному произвольно выбранному произведению, поскольку сюжетные ситуации, тип героя и форма характеристики образа однотипны для всего его наследия. Действительно, автора не интересует процесс становления героя или его облик, последовательность событий его биографии, кроме одного момента или события, которое чаще всего ставит героя в экзистенциальную ситуацию выбора, зачастую на пороге подлинной и «другой» реальности, жизни или смерти, когда приоткрывается подлинная сущность его «экзистенциальности».

Ключевое место в творчестве Носсака занимает сборник ранних новелл с метафорическим в экзистенциалистском духе названием «Интервью со смертью» («Interview mit dem Tode», 1948). Многие новеллы этого издания носят программный характер. В них определяются пути, по которым пойдёт в дальнейшем творчество писателя и философские основы его мировосприятия в целом. Во втором издании 1950 г. сборник был озаглавлен по названию первой новеллы издания «Доротея» («Dorothea», 1946), что свидетельствует об особом значении, которое придавал этому произведению писатель. Содержание новеллы вновь и вновь возвращает читателя к событиям бомбардировки Гамбурга, а затем голодной зимы 1946—1947 гг. Начало произведения приоткрывает читателю творческую лабораторию Носсака. В это время писатель обдумывал будущую новеллу «Кассандра», и условный повествователь пытается сначала передать свои воспоминания в форме истории о древней Кассандре, жертве некогда произошедшей троянской катастрофы. Для мировидения писателя это чрезвычайно важно: история человеческой цивилизации — ряд повторяющихся катастроф, из которых человечество не извлекает никаких уроков. В этом отношении современная Доротея и её мифологическая предшественница Кассандра одинаково поставлены перед экзистенциальной ситуацией на пороге смерти. На внутреннюю взаимосвязь новелл указывает появляющийся в них обеих риторический вопрос: «Да, что мне за дело до Кассандры?» («Доротея»); «Что нам за дело до Кассандры?» («Кассандра»). При поверхностном чтении может показаться, что перед нами ещё одно произведение на тему о любви на войне, однако внутренней смысл новеллы намного глубже. Понять это помогает описание картины Карла Хофера¹², изображение которой было вынесено Носсаком на обложку второго издания сборника. Появление Доротеи в проеме двери, как в искусственной раме, напоминает повествователю женский портрет Хофера, моделью для которого героиня никак не могла бы быть. Произведения искусства (книги Бертольда Мёнкена в романе «Не позднее ноября»), творческая деятельность героев (пантомимы д'Артеза, пение Орфея, мастерство Дедала) и сами творцы играют важную роль в этическо-эстетическом мире Носсака, что несомненно роднит его с немецкими романтиками, как и принципы двоемирия и самобытной авторской мифологии. Читатель невольно вспоминает двойников Гофмана, понимая, что повествователь готов отождествить себя как с солдатом Матиссом, спасшим Доротею, так и с художником Хофером, а Доротея удивительно похожа на изображенную женщину с его картины. Анализируемая новелла, как в зародыше, содержит многие из развиваемых в будущем тем писателя. Так уже в ней появляется мотив «перехода границы», а также ситуация существования человека на грани, вне и «без границы». Интересно, что импульсом для этой темы становится реальный случай. Впервые картину Хофера Носсака видит у своего издателя без рамки, поскольку владелец взял её с собой, бежав из Берлина.

Мотив добровольного выбора смерти становится ведущим в новелле «Кассандра» (Kassandra, 1948) — оригинальном переосмыслении античного мифа и во многом программном произведении писателя. Образ непризнанной пророчицы Кассандры наряду с образом Ореста становится сквозными в творчестве писателя. В 1971 г. Носсака пишет эссе «Орест», в котором называет этот образ одним из своих главных жизненных впечатлений и примеров, наряду с Кассандрой, которой посвящает миниатюру «У меня есть только ты, Кассандра». Композиция новеллы характерна особенно для произведений XX в. — рассказ в рассказе. Повествование ведётся от лица постаревшего Телемаха, всю жизнь пытавшегося разгадать «загадку» Кассандры и в силу своей ординарности и ограниченного жизненного опыта не способного до конца понять суть происходящих событий. С нарастающим драматизмом повествования роль рассказчика незаметно переходит к умудренному опыту Одиссею, выступающему в этой новелле под своим именем, однако унаследовавшим от своего безымянного предшественника тягу к познанию истины и вечных тайн бытия. Смена повествователей как бы символизирует невозможность, по мнению Носсака, для одного человека истинного, полного знания. Царь Итаки и троянская царица связаны в новелле невидимой и неразрывной нитью. Оба они — жертвы катастрофы, Троянской войны. Именно Кассандру, прорицательницу и жертву, ставит Носсака в излюбленную писателем экзистенциалистскую ситуацию на пороге выбора между жизнью и смертью, добром и злом, исследуя потенциально заложенные в человеке нравственные силы. В десятилетней войне, события которой остаются за рамками повествования и упоминаются только через их последствия, Кассандра Носсака потеряла всё, кроме жизни. Она приходит к Агамемнону, чтобы отдать и это, последнее и дорогое, чтобы утвердить себя ценой собственной жизни. Образ Кассандры обретает в новелле двойное звучание — реальной женщины и судьбы. Одиссей считает, что Кассандра выбирает путь смерти, следуя за Агамемноном, но она выбирает бессмертие, утверждая своим свободным выбором своё человеческое достоинство. Ситуация вполне в духе экзистенциализма. Может показаться, что поступок Кассандры — лишь утверждение абсурдности существования и сменений относительно человеческого разума. Однако в условном художественном мире Носсака подобное решение героини мотивировано её избранностью. Униженная, Кассандра не стала рабыней и свободно и легко выбирает свободную смерть взамен духовного рабства. Именно от неё победитель Агамемнон узнаёт, что и сам он такая же жертва этой «странной войны», как и поверженный автор Троя. Хотя умозрительность философских рассуждений автора в экзистенциалистских традициях несколько уравнивает положение палача и жертвы, тем не менее проблема вины и ответственности в отличие от концепции «Мух» Сартра, звучит в новелле, как и антивоинная тема, отчетливо.

Новелла-притча «Орфей и...» («Orpheus und...», 1946) посвящена проблеме избранности творческой личности. Автора привлекала сама многозначность мифологической ситуации — трагическая обречённость героя, великая сила его духа, тайный смысл поступков. В новелле противопоставляется скрытый от непосвящённых «иной мир» избранных — привычной жизни обывателя, лишь интуитивно догадывающегося о существовании такового и беспощадно уничтожающего избранных. Эта ситуация роднит героев Носсака с их романтическими предшественниками и романтическим двоемирием. Притча Носсака об Орфее и Персефоне также вполне отвечает экзистенциальной ориентированности писателя, поскольку вечно печальная Персефона — владычица скорбного царства Смерти. Именно туда и отправляется Орфей в путешествие за вечными истинами, с точки зрения экзистенциалиста открывающими свой подлинный смысл лишь на пороге инобытия — «Ничто». Орфей «изменяет» Эвридике, изменяя обыденной реальной жизни. Для Носсака Орфей — символ художника с его вечными проблемами и исканиями, на пороге инобытия познавшего «другой мир» подлинных сущностей, недоступный сознанию обычного смертного. Двойственность значения мифологического образа Персефоны, одновременно и царицы мёртвых и Керы, богини-девы, олицетворяющей прорастающее зерно — символ весны, послужила основой емкого носсаковского символа. По мифу Орфея растерзали вакханки. Носсака не меняет сюжетную канву, но привносит новый мотив: люди растерзали певца, не против ему избранности. Орфей становится символом современного человека, блуждающего в лабиринте нравственных мучений и только перед лицом смерти познающего ценность своей личности. Поэт выбирает смерть, обнажающую истинную сущность бытия в облике Персефоны перед лицом затемняющей подлинный смысл вещей обыденной жизни — Эвридики.

К этой новеллистической миниатюре Носсака вплотную примыкает новелла «Дедал» («Dädalos», 1945, опубликована 1987), в которой писатель полностью меняет мотивы поступков героев. Дедал воплощает в себе черты не только избранной творческой личности, но и некоторые принципы «экстерриториальности». Его жизнь превращается в «партизанское существование» (Partisanendasein), а в соответствии с этим Носсака меняет и цель знаменитого полёта Икара. Дедала, а затем и сына его влечёт «иная реальность», подлинная, отличная от окружающей филистерской упорядоченности жизнь, поэтому мотив пограничного существования и «перехода границы» становится в этом произведении определяющим. Момент осознания наличия «иной реальности» определяется героем и автором как своеобразная внутренняя духовная катастрофа, выходом из которой может стать только бегство. Причем если в этом произведении полёт имеет определенную цель — сначала Греция, а затем остров мёртвых, то в последующих произведениях бегство приобретает исключительный смысл перехода за грань привычного существования, к которому будут стремиться все избранные герои Носсака.

Середина пятидесятых годов характеризуется в творчестве Носсака двумя тенденциями. С одной стороны, окончательно оформляются авторский миф «инобытия», «иной реальности» за гранью, и образ носсаковского «учелешего» в ситуации «перехода черты»: новеллы «Некролог» («Der Nachruf», 1954); «Любительный» («Der Neugierige», 1955); «Спираль. Роман одной бессонной ночи» («Spirale. Roman einer schlaflosen Nacht», 1956). С другой стороны, намечается поворот к реальной конкретной современной проблематике (роман «Не позднее ноября» («Spätestens im November», 1955).

Роман Носсака «Не позднее ноября» («Spätestens im November», 1955), как и многие, особенно ранние произведения, имеет автобиографические предпосылки. В августе 1952 г. писатель проходил курс лечения в Браунлаге, где познакомился, как свидетельствует его дневник, с женщиной, инициалы которой «М. Н.» напоминают нам о Марианне Хелльдеген, героине названного выше романа¹³. Малое число героев, небольшой временной отрезок, ограниченное место действия и трёхчастное деление действительно роднит его с камерной пьесой. Это один из самых своеобразных романов Носсака с различных точек зрения. Во-первых, Носсака отходит от главной темы своего творчества: осмысления итогов произошедшей катастрофы, во-вторых, он обращается к современному материалу, критически описывая состояние западногерманского общества середины пятидесятых годов. С этой точки зрения история внезапной любви жены удачливого предпринимателя Марианны Халльдеген, от лица которой идёт повествование, и успешного писателя Бертольда Мёнкена приобретает некоторые реалистические основания и жизнеподобие. Однако и этот, на первый взгляд, наиболее близкий к конкретной реалистической проблематике роман представляет собой уникальный опыт неомифологизма. Носсака использует на этот раз не библейские или античные сюжеты, но обращается к средневековой традиции, что само по себе необычно в рамках его творчества. История любви героев имеет свои архетипические основания в уникальной модели человеческих взаимоотношений, рожденной рыцарским средневековым сознанием и понятной в контексте Средневековья, однако вновь и вновь наполняемой последующими эпохами новыми мотивами. Это

рыцарская концепция безграничной любви, которая сильнее смерти. В содержании романа эта ситуация конкретизируется параллельно со знаменитой историей Франчески да Римини и Паоло Малатеста, мифологизированной Данте Алигьери в пятой песни «Божественной Комедии» («Divina Commedia»). Показательно уже то, что во всех произведениях Носсака повествователь несёт в себе черты автобиографизма, связанные прежде всего с осмыслением потрясшей сознание автора бомбардировкой Гамбурга. В романе «Не позднее ноября» повествование доверено погибшей героине. В этом явно прослеживается параллель к соответствующему эпизоду из поэмы Данте. Перед нами спонтанная речь героини, полная сомнений, противоречий и рефлексии. Как и «уцелевший» из романа «Некий», Марианна не очень доверяет словам, поскольку, с её точки зрения, существует столь многое, чему люди не придумали имён, и это и оказывается самым главным, подлинным.

Мотив любви Франчески и Паоло и особенно сам образ героини возникают и в раннем варианте романа «Младший брат» («Der jüngere Bruder», 1958). Для героя романа Стефана Шнайдера, рассуждающего по поводу оправдательного процесса для героини, Франческа невиновна и является несчастной жертвой. Из окончательной редакции романа этот пассаж рассуждений выпадает, но появляется новый. Шнайдер читает историю Франчески и Паоло в переложении Стафана Георге и рефлектирует на основании собственного опыта по поводу тяжести супружеской измены. Проблема вины и невиновности в свете истории Франчески приобретает для него, как и в пьесе писателя Мёнкена из романа «Не позднее ноября», вневременной характер. Носсак удивительным образом переосмысливает и придаёт современное звучание опозитивированному образу книги, которая стала для Франчески и Паоло своеобразным Галеем¹⁴, пособием запретной любви. Носсак укрывает эту тему: Бертольд Мёнкен — писатель и сам работает над пьесой о Франческе и Паоло. Кстати, первая встреча с Марианной происходит во время чтения Бертольдом своего произведения на церемонии вручения премии. Здесь есть и ещё одно удивительное сходжение: в эпоху Средневековья, когда книги были доступны избранным (не только с точки зрения богатства, но и духовных возможностей личности), чтение считалось наслаждением. Во второй половине XX в. вырабатывается также новое отношение к книге. Речь идёт не только об интеллектуальной прозе, представителем которой был и сам писатель, но и о сформировавшемся в эпоху постмодерна взгляде на мир как на гигантскую библиотеку, сокровища которой также открываются только избранным. Огромное значение в концепции романа имеет первая фраза, сказанная Мёнкеном, распознавшим в Марианне родственную «избранную» душу, в момент их знакомства: «С вами вместе смерть обретает смысл» («Mit Ihnen lohnt es sich zu sterben»)¹⁵. Эта фраза является ключевой с различных точек зрения: в средневековой традиции она не только напоминает о том, что, преклоняясь пред великими чувствами влюбленных, Данте смягчает их посмертную кару. По воле автора они кружатся, не размыкая объятий, в вечном черном вихре бури, тогда как остальные грешники этого круга мучаются поодиночке. Более того, Данте допускает необычное в контексте описания Ада сравнение грешников с голубями. В христианской традиции голубь — символ Святого духа, а также именно голубь приносит Ною оливковую ветвь, символизирующую окончание потопа: «Как голуби на сладкий зов гнезда, // Поддержанные волею несущей, // Раскинув крылья, мчатся без труда, // Так и они, паря во мгле гнетущей, // Покинули Дидоны скорбный рой // На возглас мой, приветливо зовущий»¹⁶.

Любовная страсть, которая привела их к гибели, навсегда соединила героев и после смерти. В некоторых исследованиях можно встретить мысль о том, что история Марианны и Мёнкена напоминает миф об Орфее и Эвридике¹⁷. Думается, что в авторской мифологии Носсака эти сюжеты имеют прямо противоположное значение. Эвридика для Носсака — олицетворение земного, плотского, обиденного (вспомним новеллу «Орфей и ...»). Тем не менее налицо перекличка ситуаций: в древнегреческом мифе, выводя Эвридику в земное пространство и усомнившись в её присутствии, оборачивается Орфей, в романе эту роль берёт на себя Марианна, оборачиваясь на стоящего у входной двери её дома Мёнкена. Дом героини — воплощение буржуазной респектабельности — в этом контексте приобретает значение преисподней, куда и спускается современный Орфей.

Стоит вспомнить иную средневековую параллель, которую несомненно имел в виду Данте, описывая своих трогательных любовников. Это предание о любви Тристана и Изольды, безысходное в самой своей сути из-за благородства личностей всех участников рокового треугольника. Разрешить трагическую ситуацию под силу только Смерти, которая и настаивает влюбленных почти одновременно. Кстати, в романе есть и своеобразная параллель к образу короля Марка — это свекор Марианны, побуждающий её вернуться домой. Сама канва событий также скорее напоминает роман о Тристане и Изольде, чем историю Франчески и Паоло: внезапно наступающая героев страсть, бегство почти в неизвестность, возвращение домой и расставание, а затем совместная гибель. В поэтике романа легко просматриваются и сказочные элементы. Так сама завязка сюжета, когда на приёме по случаю вручения премии героиня впервые видит Бертольда Мёнкена, а затем, не рассуждая, следует за ним, оставляя и сына, и мужа, и обеспеченное существование, напоминает скорее условность сказочных сюжетов, чем мифических, всегда опирающихся на свою особую логику. Сказанная Мёнкеном фраза («Mit Ihnen lohnt es sich zu sterben») становится своеобразным лейтмотивом книги, имеющим для Носсака особый смысл. С точки зрения авторской мифологии, происходит встреча двух родственных душ, превращающих «трёхмерное пространство» общества великосветских обывателей и готовых перейти границу, черту, отделяющую их от «негарантируемого». Второе бегство Марианны осенним вечером, «spätestens im November», это осознанное бегство в никуда, в незастрахованное, по ту сторону Смерти. Ситуация по сути экзистенциальная, высвечивающая искренность жизненной позиции и чувств героев, всю предшествующую жизнь «паривших» «на границе» «вчера и завтра» («in der Schwebe zwischen Gestern und Morgen»)¹⁸. В этом контексте Смерть становится желанным освобождением, процессом свободного парения, как это и описано в романе Носсака: («И тогда машина взлетела. Туда, где в темноту сворачивала гирлянда огня. Мы парили. Какими легкими мы были! Легкими, как перышко. Нас относил к опорам железнодорожного моста. Всё быстрее. Я держалась за руку Бертольда. И он держался за мое колено. Мы больше не хотели разлучаться»¹⁹).

В конце романа писатель, по его собственному выражению²⁰, прибегает для читателя «сюрреалистический элемент»: оказывается, перед нами монолог погибшей. Это ставит под сомнение само жизнеподобие романа, заставляя вновь перечитать произведение с учётом принципов авторской мифологизации. В 1957 г. Носсак публикует текст, в котором выводит в качестве повествователя умершего Мёнкена («Hans Erich Nossack. Von Berthold Mönken»). Всё это ставит под сомнение жизнеподобие романа, заставляя вновь перечитать произведение с учётом принципов авторского мифотворчества. Рассуждая об образной системе «Божественной Комедии» Данте, Шеллинг заметил, что даже выведенные поэтом исторические личности будут впоследствии считаться мифологическими, поскольку художественная система названного произведения питается собственной мифологией Данте, рожденной опытами жизни и творческой фантазией поэта. В этом смысле роман Носсака «Не позднее ноября», наследующий традиции Данте, становится подлинным образцом авторского мифотворчества. Роман «Не позднее ноября» становится популярным и вызывает дискуссии в литературных кругах Германии пятидесятых годов. Однако запланированная экранизация этого произведения по сценарию Носсака в 1966—1967 гг. так и не состоялась.

Новые тенденции, ощутимые при написании романа «Не позднее ноября», остались неразвитыми в творчестве Носсака. В следующем произведении «Спираль. Роман одной бессонной ночи» («Spirale. Roman einer schlaflosen Nacht», 1956) он вновь возвращается к описанию внутреннего мироощущения человека, заглянувшего за грань привычного бытия и живущего под двойным гнетом страха: ужаса от возможного «разоблачения» своей избранности и от своей потенциальной опасности для людей обывденного сознания. Форма романа в данном случае довольно условна. Произведение состоит из пяти новелл, написанных писателем в разное время, в иной последовательности, чем это следует в тексте. Любопытно, что и до и после появления романа, новеллы печатались Носсаком отдельными изданиями. И дело здесь не в авторской оплошности, а в том, что категория времени (прошлое, настоящее и будущее) в мире носсаковского мифа бытия отсутствует. Перед нами экзистенциально знакомые моменты существования индивида перед лицом Ничто, своеобразная спираль сознания, которая, впрочем, превращается в замкнутый круг. Следует отметить, что в этом произведении особенно ошутима преемственность по отношению к первому роману писателя «Некий». Однако то, что в 1948 г. воспринималось как откровение, в «Спирали» уже приобретает оттенок досадных повторов, монотонности, заданности. Связь этих произведений особо ошутима в первой новелле «На берегу» («Am Ufer»). В ней Носсак воссоздаёт ситуацию переходности, «перехода границы», запретной черты. Героя новеллы влечет неведомое, то, что находится за рекой. По сути здесь опять, как и в раннем романе «Некий», усматривается параллель с «Городом за рекой» Г. Казака. Река в мире авторской мифологии обоих авторов имеет ту же функцию, что и в традиционных мифологических системах: это граница иного мира, инобытия, чаще всего загробного. Город, куда пребывает Роберт Линдхоф (своеобразный вариант хорошо известного в литературе типа героя со стороны), представляет собой некую «промежточную зону», в которой уже нет жизни, но и не наступила смерть. У Носсака это инобытие в Смерти зачастую принимает облик своеобразной утопии, представляемой героинями весьма расплывчато. Скорее всего именно в таком «прекрасном» инобытии и бежали герои «Не позднее ноября». Именно её стремится преодолеть юноша, о котором читатель получает очень скудные сведения, но в мире Носсака других сведений и не нужно: читатель вводится в ключевую для экзистенциализма ситуацию выбора. Третья новелла «Немыслимое судебное следствие» («Unmögliches Beweisaufnahme») самая большая по объёму и занимает в романе центральное место, хотя трудно себе представить, что её герой — то же самое лицо, что в первом и втором «витке спирали», поскольку социальные и жизненный опыт у них явно разные. Объединяет их один и тот же «модус бытия». В этой новелле читатель вновь ощущает явно напрашивающиеся параллели как с произведениями Ф. Кафки, прежде всего романом «Процесс», так и с повестью Альбера Камю «Посторонний». В этой новелле мы также встречаем набор привычных для мифологического мира Носсака символов: порог, дверь, лестница, погодная стихия (снежный буран), связанные с выходом героя за грань привычного бытия. Герой наблюдает за «переходом четоты», находясь сам в двери, на пороге, рядом с лестницей. Долог необыкновенно

осложняется тем, что подсудимый скрывает от суда не обстоятельства исчезновения супруги: они ему кажутся в данной ситуации неважными, а состояние собственной избранности, чувствуя опасность для обычных людей, окружающих его и живущих в «трёхмерном пространстве», приобщения к подлинной сути бытия, иной реальности. Однако «механизм саморегуляции» или самоизоляции, который изобретает герой, превращает в ад не только его жизнь, но и существование близкого ему по духу человека — жены. В такой ситуации, как это ни парадоксально, пребывание в тюрьме — самый удобный и надёжный способ самоизоляции. Поэтому так потрясен герой четвертой новеллы «Помилование» («Die Begnadigung»). Его защитная камера рушится, и это становится самым страшным его испытанием — приговором к жизни». В этом произведении появляется актуальная для Носсака тема бессильного Бога.

Самой краткой, но не менее ёмкой в смысловом отношении, является последняя новелла «Знак» («Das Mal»). Члены полярной экспедиции, одержимые идеей перейти недоступный никому до них рубеж («границу»), встречают странный знак — фигуру замершего человека, на лице которого застыла загадочная улыбка. Что она означала? Почему он улыбался? Она заставляет членов экспедиции задуматься, а стоит ли идти за грань возможного навстречу смерти, стоит ли переходить эту черту. Круг замкнулся. В романе «Спираль», принесшем писателю большую популярность, авторское мифотворчество Носсака приобретает свою законченность и стройную систему. Последующие романы «Младший брат» («Der jüngere Bruder», 1958) и «После последнего восстания» («Nach dem letzten Aufstand», 1961) представляют собой попытку развить сложившуюся систему авторского мифа на ином жизненном материале, выйти на более широкий фон действительности в социальном и временном плане.

С появлением романа «Дело д'Артеза» («Der Fall d'Arthez», 1968) в творчестве Носсака вновь открывается новая перспектива, хотя для состояния западногерманской литературы того времени это произведение вполне в духе времени и содержит многие параллели и пересечения с произведениями В.Кёппена, Г. Бёлля, Г. Грасса, испытывавших неприязнь, как к реставрационным и охранительным тенденциям в политической жизни ФРГ, так и настроениям самодовольства и самоуспокоенности в обществе. Тем не менее заложенные в романе «Дело д'Артеза» этико-эстетические идеи не получили развития в дальнейшем творчестве писателя.

Романы «Украденная мелодия» («Die gestohlene Melodie», 1972) и «Счастливый человек» («Ein glücklicher Mensch. Eripnerungen an Arogée», 1975) переполнены во многом вторичными для творчества писателя метафизическими символами. В последнем из названных романов появляется символический образ Апорей (анаграмма слова «Европа»), разрушенной апокалиптической катастрофой и зараженной земли, некогда процветавшей, прежде всего в духовном смысле. Ещё в романе «Младший брат» появляется упоминание о книге писателя Арно Бреквальдта «Бегство в Апорей» («Flucht nach Arogée»). Именно сюда, в Ничто, где царствует Смерть, тщето бегут переселенцы из Америки, представленной в этом произведении как некий наихудший вариант общества потребления, в поисках осмысленного интеллектуального существования. Однако уже одно воспоминание о прошлом Апорей делает повествователя, пожилого мужчину, живущего в Вашингтоне, «счастливым человеком». И в этом последнем произведении писателя мы вновь ощущаем наличие мотивов, образов и символов из его первого романа, принесшего ему известность — «Некий». Движение по спирали вновь возвращается к замкнутому кругу авторского мифотворчества.

Подобная философская и художническая позиция оказывается диаметрально противоположной этико-эстетическим воззрениям Т.Манна, названного Носсаком ещё в начале творческого пути среди своих принципиальных антагонистов. В творческой практике и теоретических работах Т.Манна происходит оригинальное сближение категорий мифического и типического, что обуславливает особый детерминизм изображаемых им явлений и образов. Воспринимая миф как исторический и диалектический процесс, медленно восходящий по спирали, писатель видит в мифе истоки гуманизма и духовных ценностей человечества, своеобразный шифр человеческого опыта, модель отработки человеческих гуманистических ценностей, прообраз взаимоборства прогрессивного начала и регресса. Как и всеми признанный классик XX в., в поисках сути происходящих в современности событий и трагических поворотов истории Носсак также обращается к осмыслению наследия прошлых культурно-исторических эпох, исследуя корни человеческой цивилизации и нравственности. Однако в отличие от Т. Манна, Носсак в силу своего личного жизненного опыта, философских и духовных предпочтений остаётся в замкнутом круге вечных противоречий.

Сноски и примечания:

¹ Autobiographie. In: Über Hans Erich Nossack. Hg. v. Christof Schmid. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1970 (edition suhrkamp 406), S. 159-162, hier S. 159.

² Термин Носсака, используемый им в романе «Дело д'Артеза» для характеристики жизненной позиции наиболее близких ему героев: Эрнста Наземанна, Луи Ламбера, Эдит Наземанн.

³ Hans Erich Nossack: Die Tagebücher 1943 — 1977. Mit einem Nachwort von Norbert Miller. Frankfurt a/M.: Suhrkamp 1997. Band 1, S. 49.

⁴ Hans Erich Nossack: Die Tagebücher 1943 — 1977. Mit einem Nachwort von Norbert Miller. Frankfurt a/M.: Suhrkamp 1997. Band 2, S. 789

⁵ Hans Erich Nossack: Die Tagebücher 1943 — 1977. Mit einem Nachwort von Norbert Miller. Frankfurt a/M.: Suhrkamp 1997. Band 1, S. 36

⁶ Frankfurter Allgemeine Zeitung, 31.05. 1975.

⁷ Отрывок даётся в переводе С.Мельника :relga. № 09(227).24.05.2011. <http://www.relga.ru/Environ/WebObjects/tgu-www.wa/wa/Main?level1=main>

⁸ Über Hans Erich Nossack. Hg. v. Christof Schmid. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1970; Hilgart J. Legenden der Nossack-Literatur// Internet-Dokumentation der Arbeitsstelle Hans Erich Nossack der Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Mainz.

⁹ Georg Friedrich Händel (1685-1759) — немецкий композитор эпохи барокко

¹⁰ В трагедии Гауптмана об Атридах Клитемнестра (до преступления) — наиболее здравомыслящий персонаж, а в пьесе Ильзе Лангнер она — носительница и воплощение гуманного материнского начала, служительница культа Великой Матери.

¹¹ Брагинская М. А. Ганс Эрих Носсак//Журнал «Самиздат» :http://zhurnal.lib.ru/

¹² Карл Хофер (Hofer, Karl, 1878-1955), немецкий художник и график, представитель экспрессионизма, был гоним во время нацистского режима; часть работ погибла во время бомбардировок, что давало Г.Э. Носсаку повод для сопоставления со своей судьбой.

¹³ Andrew Williams. Hans Erich Nossack und das Mythische//Epistemata.W ürzburger wissenschaftliche Schriften.Reihe Literaturwissenschaft. Band 509.Würzburg, 2004.S.146.

¹⁴ Оруженосец в романе о Ланселоте, который был помощником при свиданиях рыцаря и королевы Джиневры.

¹⁵ Nossack H.E. Spätestens im November. Hamburg, 1968. S.12

¹⁶ Данте Алигьери. Божественная Комедия. Пер. с итал. М. Лозинского. М.: Московский рабочий, 1986.С.25

¹⁷ Andrew Williams. Hans Erich Nossack und das Mythische//Epistemata.W ürzburger wissenschaftliche Schriften.Reihe Literaturwissenschaft. Band 509.Würzburg, 2004.S. 153-154.

¹⁸ Выражение, использованное писателем в новелле «Интервью со смертью».

¹⁹ Nossack H.E. Spätestens im November. Hamburg, 1968.S.190 («Und dann kam der Wagen ins Fliegen. Da, wo die Lichtgirlande ins Dunkle abbiegt. Wir schwebten. Wie leicht wir waren! Federleicht. Wir wurden zu dem Pfeiler der Eisenbahnbrücke hingeweht. Immer schneller. Ich hielt mich an Bertholds Hand fest. Und er hielt sich an meinem Knie fest. Wir wollen nicht wieder getrennt werde»). Перевод автора статьи.

²⁰ Kindlers Literaturlexikon. Verlag J.B. Metzler. Stuttgart-Weimar. 2009. Bd.12. S.188.

Оцените статью

Оценка: 1 2 3 4 5

Количество проголосовавших: 3.

Рейтинг: 

Обсуждения статьи

Сообщений нет!

Оставьте своё сообщение

Ваше имя: *

Ваш E-mail: *

Сообщение: *

Введите код,
указанный на
картинке:



* поля обязательные для заполнения

Вся информация на сайте защищена
законом об авторских правах Российской Федерации.

Копирование либо частичное использование текстовых и
фото материалов разрешено только с письменного согласия
редакции ЭПИ "Новые российские гуманитарные исследования"
и с обязательной гиперссылкой на источник.

Разработка сайта - BinN
Управление сайтом - S.Builder

