

Міністерство освіти і науки України
Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича

Національна академія наук України
Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

КРАВЧУК ОЛЬГА ВАСИЛІВНА

УДК 821.112.2-1Аус1/7.08

ДИСЕРТАЦІЯ
КОНСТРУЮВАННЯ ПОЕТИЧНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ
У ТВОРЧОСТІ РОЗИ АУСЛЕНДЕР
10.01.04 – література зарубіжних країн

Подається на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і
текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

_____ Кравчук О.В.

Науковий керівник –
Рихло Петро Васильович,
доктор філологічних наук, професор

Чернівці – 2018

АНОТАЦІЯ

Кравчук О. В. Конструювання поетичної ідентичності у творчості Рози Ауслендер. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук (доктора філософії) за спеціальністю 10.01.04 «Література зарубіжних країн». – Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича Міністерства освіти і науки України; Інститут літератури імені Т. Г. Шевченка НАН України. – Київ, 2018.

У дисертації вперше цілісно проаналізовано, систематизовано й узагальнено ключові аспекти конструювання поетичної ідентичності у творчості німецькомовної поетеси Рози Ауслендер як на рівні еволюції поетичної творчості, так і на мікрорівні окремих текстів. Цьому сприяли: 1) систематизація різновидів та форм конструктів поетичної ідентичності; 2) розкриття теоретико-методологічних засад дослідження конструювання поетичної ідентичності та її декодування крізь призму аналітичного прочитання ліричної спадщини Р. Ауслендер; 3) розгляд творчої еволюції поетеси, зокрема, в контексті історичних подій ХХ століття, що спричинили докорінні зміни у всіх сферах суспільно-політичного й культурно-мистецького життя Європи, позначилися на індивідуальному світосприйнятті митців та їхніх творах; 4) аналіз передумов становлення і формування ідентичності авторки на основі її біографії; 5) дослідження мовностильової репрезентації поетичної ідентичності у творчості авторки, зокрема шляхом аналізу домінантних принципів конструювання поетичної ідентичності в різні періоди її творчості; 6) ілюстрація філософсько-світоглядних, естетичних та поетологічних особливостей конструювання поетичної ідентичності в досліджуваних віршах і ліричних мініатюрах у прозі.

Проведене історико-літературне дослідження зазначеної проблематики на прикладі творчості Р. Ауслендер дозволило детальніше розглянути концепт конструювання поетичної ідентичності авторки, а також визначити основні особливості даного концепту.

У дисертації вперше у вітчизняному літературознавстві системно, цілісно і багатоаспектно досліджено не лише лірику Р. Ауслендер, а й ліричні мініатюри в

прозі авторки. Для вивчення аналізованих текстів дотепер також не застосовували апробовану в цій роботі комплексну методичку. У дисертації систематизовано основні етапи літературно-художнього осмислення концепту «ідентичності» впродовж тривалої історії становлення філософської думки. У межах предмета дослідження вивчено особливості репрезентації конструктів поетичної творчості у віршах та ліричних мініатюрах у прозі Р. Ауслендер.

Під поняттям «поетична ідентичність» розуміємо ідентичність автора, яка ототожнюється з ліричним «я» у творчості автора і є його формалізованим виявом. Базовим положенням міркувань є те, що поетична ідентичність – тимчасовий, відносний, незавершений конструкт, що має онтологічний статус проекту або постулату. Отже, Р. Ауслендер стає інженером своєї ідентичності, яка заснована на грі уяви та вдаваних «гіпотетичних» перевтіленнях, на різного роду фантастичних метаморфозах і містифікаціях, спроектованих на ліричне «я».

Світоглядне бачення Р. Ауслендер сформувалося ще в роки перебування на батьківщині. Ідеї Платона, Б. Спінози та К. Бруннера, філософія пантеїзму, монізму, хасидизму, кабалістичні уявлення стали підґрунтям творчої свідомості авторки. Уся її творчість, від початків до пізньої лірики, позначена впливами цих філософсько-естетичних систем.

Поетика текстів Рози Ауслендер демонструє потужний зв'язок з навколишнім світом, який ще у вченні Арістотеля вважався специфічним початком руху (фюсис) і пов'язувався з народженням речей. У системі Ауслендер людина втрачає своє виняткове місце, не лише вона є тим створінням, що найдосконаліше мислить ідею Бога, але й дерева, ріки, зірки, каміння і тварини наділені душею і можуть говорити своєю мовою, незрозумілою для людини. Проте духовно розвинена людина, зокрема поет, може цю мову зрозуміти або відгадати. У ході дослідження виділено та класифіковано образи живої (квіти, дерева, тварини, птахи, комахи) та неживої (зірки, місяць, вітер) природи, за допомогою яких поетеса трансформує своє ліричне «я», шукаючи власну ідентичність.

У дисертації проаналізовано образ зірки, що з'являється в ранній ліриці поетеси й поступово змінює усталену символіку, набуваючи нових інтерпретацій.

Авторка вибудовує власну семантику даного символу, яка зазнає трансформацій у різні періоди її творчості. Образ зорі вбирає в себе інші конотації, стає розпізнавальним знаком колективної ідентичності євреїв (*Зорі – я не змогла видалити їх з моєї повоєнної лірики – з'явилися в іншій констеляції*). Поетеса підкреслює, що хоч в її творчості після пережитих подій Голокосту і відбулася кардинальна стилістична переорієнтація, проте мотиви (зорі) залишилися незмінними.

На основі вибраних поезій проаналізовано значення образу дерева для самоідентифікації авторки. У ліриці Р. Ауслендер зв'язок між ліричним «я» та різними видами дерев дуже часто зумовлює алегоричне поєднання ліричного героя з певними топосами, які відіграли важливу роль у житті поетеси або характеризують певний період її творчості.

Ще один важливий флористичний мотив у процесі конструювання поетичної ідентичності авторки пов'язаний із квітами. Образ троянди (Rose) у поезії Р. Ауслендер настільки комплексний, що в кожному контексті може мати кілька конотацій. Ця металогія, як і деякі інші, належить до тих, що становили ядро її ранньої поезії й збереглися в усі наступні періоди її творчості.

У поетеси викликає захоплення мова птахів, адже вони ніби озвучують тексти і стають подібними до поетів. Ліричне «я» ототожнюється з поетом і птахом. Особливої уваги заслуговують конкретизовані назви птахів, як-от ластівка, що отримує додаткове смислове навантаження, апелюючи до маловідомого факту з життя поетеси – ув'язнення органами НКВС у Чернівцях.

Досліджено ентомологічні модифікації ліричного «я», що є прикладом інтертекстуального діалогу із творчістю Ф. Кафки. Аналіз кафкіанських елементів у ліричних прозових мініатюрах поетеси допоміг краще зрозуміти особливості пошуків авторкою власної ідентичності. Аналіз образів живої та неживої природи в її творчості дає змогу стверджувати, що вони є неодмінним компонентом процесу конструювання ідентичності.

У дисертації досліджено індивідуально-авторські трансформації ліричного «я» у транзитивних образах, розглянуто їхнє функціонування в поезіях авторки.

Проаналізовано біблійні образи та мотиви, які з погляду рецепції біблійного матеріалу як інтертексту найбільш репрезентативні. За їх допомогою поетеса також конструює свою ідентичність. Для розглянутих поезій Ауслендер характерні метафоричні зсуви, поява нових елементів і персонажів, відмінних від першоджерела, переоцінка цінностей, закладених у тексті Біблії.

Біблійний образ Єви в поезії Р. Ауслендер набуває нових рис та описується з різних перспектив: Єва пропонує нове створення Едему, що містить у собі як критику старої моделі світу, так і можливість оновлення історії; Єва перебирає на себе функції Господа та створює Адама, що означає радикальну зміну біблійної історії на користь жінки, яка підпорядковує собі чоловіка; Єва по-новому трактує цінність символу яблука. Тілесна плідність жінки видозмінюється за допомогою мови на духовну – жіноче слово дає початок усьому новому. Згідно з уявленнями хасидизму про поліпшення та продовження Божого творіння завдяки діям людини, Р. Ауслендер вбачала роль жінки у продовженні творіння за допомогою поетичної творчості.

З'ясовано особливості використання Р. Ауслендер неоднозначного біблійного героя, який уперше в історії людства свідомо вчинив злочин: убив через заздрощі свого молодшого брата Авеля. Для поетеси були близькими образи таких проклятих, гнаних і переслідуваних єврейських бунтівників, як Каїн чи Агасфер. Їх доля стає для неї символом вигнання, невпинних мандрів та страждань єврейського народу. До цієї трагічної доленосної спільноти вона зараховує й свого ліричного героя.

Аналіз образу фіктивної доньки Мойсея демонструє пошук авторкою власної єврейської ідентичності. Ліричне «я» виводить родовід від вождя євреїв і біблійного пророка, що вивів свій народ з єгипетського полону. Донька Мойсея постає в жіночій іпостасі вічного мандрівника Агасфера, образ якого в контексті подій ХХ століття набуває нового трагічного значення й звучання. Його доля стає уособленням колективної долі переслідуваного та позбавленого батьківщини єврейського народу. Р. Ауслендер розділила долю «вічного жида» та змушена була вести кочове життя, аж поки хвороба не прикувала її до ліжка.

Творчий шлях поетеси позначений травматичним досвідом пережитого Голокосту та втратою батьківщини, а тому не викликає подиву наявність в її поетичному доробку образів, пов'язаних із циклом античних міфів про Одиссея. У свідомості людства даний образ асоціюється з такими архетипними темами, як втрата вітчизни, її вічний пошук, момент повернення.

Проаналізовано казкові елементи в поезії Р. Ауслендер, запозичені з європейської та світової традиції, зокрема сюжети, мотиви та образи, що мають переважно авторське наповнення, відображають світогляд і моральні засади самої авторки. Поетеса конструює казкову чарівну сферу, оперуючи відомими казковими образами й мотивами, сплітаючи їх в одну композицію з локальними топосами. Так, сестрами ауслендерівського ліричного героя стають Білосніжка, Попелюшка, Шехерезада. У даному випадку мова знову йде про екзистенційне значення поетичного слова для авторки. Як, скажімо, Шехерезада рятується від страти за допомогою своїх розповідей, так і Р. Ауслендер позбувається травматичних наслідків пережитого Голокосту за допомогою поетичної мови.

Ототожнення ліричного «я» з літературними персонажами пов'язано з тими фігурами, які набувають у контексті подій ХХ століття й наслідків націонал-соціалістичного панування нового звучання. Йдеться про роль сервантесівського героя Дон Кіхота, що став символом усього ідеалістичного й героїчного в людині. У творчості поетеси він репрезентує певний змістовий комплекс, який сконцентрував у собі універсальні морально-етичні цінності.

Проаналізовано також поетичне втілення ідентичності авторки в образі героя Д. Дефо. Ім'я Робінзона Крузо, як притаманно всякому міфові, викликає певний "горизонт очікувань" (Г. Р. Яусс). У ліриці Р. Ауслендер це – міфологема безлюдного острова, що пропонує перехід в іншу реальність, яка потрібна поетесі, щоб повністю абстрагуватися від буденності та цілковито віддатися написанню віршів. Слід відзначити неабияку пластичність робінзонівського сюжету, який дозволяє порушити в ньому важливі екзистенційні питання. У дисертації розглянуто також образ матері, який дуже часто зустрічається в ліриці Р. Ауслендер (Г. Кьоль) і

має багато граней, проте завжди пов'язаний з локусом дому/вітчизни, мотивом спогадів.

Здійснений аналіз конструювання поетичної ідентичності авторки в усіх її проявах свідчить про те, що це інтегральний феномен, прояв складної психічної діяльності, що вміщує різні рівні свідомості, індивідуальні та колективні, онтогенетичні та соціогенетичні, етнічні та гендерно-рольові складові. Отже, ідентичність стає зв'язною ланкою між суб'єктивним досвідом автора та історичним, соціальним і культурним контекстами, в яких він перебуває. В ході дослідження творчості Р. Ауслендер вдалося поглиблено розглянути літературну спадщину поетеси з урахуванням її біографії. Такий системний аналіз різних періодів творчості поетеси видається найбільш продуктивним з огляду на динамічний і довготривалий процес організації життєвого досвіду в індивідуальному «я».

Сутність викладеного дає підстави твердити, що окреслення способів конструювання поетичної ідентичності Р. Ауслендер, їх віднаходження у віршах та ліричних мініатюрах у прозі відкриває багату палітру творчих інтенцій поетеси, які мають літературне, історичне, біографічне та генетичне коріння і свідчать про онтологічну цілісність поетичної творчості авторки.

Ключові слова: Роза Ауслендер, біографія, поетична ідентичність, образ, символ, мотив, ліричне «я», перевтілення, літературна традиція, трансформація.

SUMMARY

O.V. Kravchuk. Constructing the Poetic Identity in Rose Ausländer's Works. – Qualification research work on the rights of manuscript.

Thesis submitted for the academic degree of Candidate of Philological Sciences (Doctor of Philosophy), specialty 10.01.04 «Literature of foreign countries». – Yuriy Fedkovych Chernivtsi National University of the Ministry of Education and Science of Ukraine; T.G. Shevchenko Institute of Literature of the National Academy of Sciences of Ukraine. – Kyiv, 2018.

The research is the first attempt in the field to analyze, classify and summarize the key aspects of constructing the poetic identity in a German-speaking poet Rose Ausländer's works both at the level of poetic evolution and the micro level of separate texts. The goal was achieved by: 1) creating a taxonomy of types and forms of poetic identity constructs; 2) revealing the theoretical and methodological principles of the investigation of poetic identity construction and its decoding through the prism of analytical reading of Rose Ausländer's lyrical legacy; 3) studying the poet's creative evolution especially against the background of the historic events of the twentieth century which caused dramatic changes in all domains of European society, politics, culture, and art, affecting the writers' individual worldviews as well as their works; 4) analyzing the conditions of the author's identity formation and development on the basis of her biography; 5) investigating the linguostylistic representation of poetic identity in the author's works, in particular by analyzing the dominant principles of constructing the poetic identity in different periods of her work; 6) illustrating the philosophical, ideological, aesthetic and poetic features of constructing the poetic identity in the poetry and lyrical prose selected for the research.

The conducted historical and literary study of the identity issues in the context of R. Ausländer's creative work enabled us to consider in depth the concept of constructing a poetic identity, as well as identify the peculiarities of this concept.

The dissertation is the first in the national literary criticism to study not only R. Ausländer's poetry, but also her lyrical prose in a consistent, comprehensive and multidimensional manner; moreover the integrated methodology used in this work has not been applied before to the study of the texts under analysis. It systematizes the main stages of literary and artistic interpretation of the «identity» concept in the long history of philosophical thought. Within the research subject the peculiarities of the representation of poetic creativity constructs in R. Ausländer's poetry and lyrical prose have been studied.

The notion of «poetic identity» represents the identity of the author, which is assimilated with the lyrical «self» in the author's work and is its formal expression. The fundamental proposition is that poetic identity is a temporary, relative, incomplete construct that has the ontological status of a project or a postulate. Thus, R. Ausländer becomes an engineer of her identity, which is based on the flight of imagination and

«hypothetical» reincarnations, various kinds of fantastic metamorphoses and mystifications, projected on the lyrical «self».

Rose Ausländer's worldview, formed during the years spent in the homeland, remained unchanged throughout her life. The ideas of Plato, Baruch Spinoza, and Constantin Brunner, the philosophy of Pantheism, Monism, Hasidism, and the thinking of the Kabbalah laid the foundation of the author's creative consciousness. All her creative work, from the very beginning to the late lyrics, is marked by the influences of these philosophical and aesthetic systems.

The poetic manner of Rose Ausländer's texts shows a strong connection with the outside world, which Aristotle's school of thought viewed as a specific source of motion (physics), and was associated with the birth of things. In Ausländer's system, people lose their exclusiveness, they are not the only creatures who most thoroughly conceive the idea of God, and the trees, rivers, stars, stones and animals possess the soul and can speak their own language that is incomprehensible to humans. A spiritually advanced person, in particular, a poet, can understand or divine this language. The images of animate nature (flowers, trees, animals, birds, and insects) and inanimate nature (stars, the moon, wind) were identified and classified as a part of the study; these images are used by the author to self-transform her own lyrical «self», looking for her own identity.

In the dissertation, we analyzed the image of *the star* appearing in the poet's early lyrics and gradually changing the established symbolism, gaining new interpretations. The author creates her own semantics of this symbol, which undergoes transformations in different periods of her creative work. The image of the star acquires other connotations, becomes a recognizable sign of the collective identity of the Jews (The stars – I could not remove them from my post-war lyrics – appeared in another constellation). The poet emphasizes that, even though in her work after the Holocaust experiences there was a cardinal stylistic reorientation, her motifs (the stars) remained unchanged.

The value of the tree image for the author's self-identification has been analyzed in a selection of poems. The connection between the lyrical «self» and different types of **trees** in R. Ausländer's poetry often leads to an allegorical combination of the persona with

certain topoi that played an important role in the poet's life or characterize a certain period in her creative work.

Another important floral motif in the process of constructing the author's poetic identity is the image of flowers. The image of rose in R. Ausländer's poetry is so complex that in each context it can have several connotations. This metalogy, like some others, is one of those that formed the core of her early poetry, which she preserved in all periods of her creative work.

The poet is fascinated by the language of birds, for they seem to voice the texts and resemble poets. The lyrical «self» is identified with the poet and the bird. The specific names of birds deserve particular attention, for instance, the swallow, which acquires an additional meaning, referring to the little-known fact from the poet's life – her imprisonment by the People's Commissariat of Internal Affairs (secret police) in Chernivtsi.

The etymological modifications of the lyrical «self», which exemplify an intertextual dialogue with Franz Kafka's works, have been studied in the research. The analysis of Kafkaesque elements in her lyrical prose has facilitated the understanding of the peculiarities of the author's search for her own identity. The analysis of the images of animate and inanimate nature in R. Ausländer's works suggests that they are an indispensable element of the process of constructing the poetic identity by the author.

The author-specific transformations of the lyrical «self» in transitive images, as well as their functions in Rose Ausländer's poems, have been considered in the dissertation. The Biblical images and motifs that are most representative from the point of view of the reception of biblical material as an intertext and by which the poet constructs her identity have been analyzed. R. Ausländer's poems under investigation are characterized by metaphorical shifts, the appearance of new elements and characters different from the source, the reappraisal of the values embedded in the text of the Bible.

Eve's biblical image in R. Ausländer's poetry acquires new features and is described from a variety of perspectives: Eve offers a new creation of Eden, which contains both the critique of the old model of the world and the possibility of a renewal of history; Eve takes over the functions of the Lord and creates Adam, which means a radical change in biblical

history in favor of a woman who subdues her man; Eve reinterprets the value of the apple as a symbol. The female physical fertility is altered by the use of the language into the spiritual one – the female word gives rise to everything new. According to the concepts of Hasidism about the improvement and extension of God's creation through human actions, R. Ausländer saw the essence of the role of women in the continuation of creation through the art of poetry. We have identified the peculiarities of R. Ausländer's use of the ambiguous Biblical hero, who for the first time in the history of humanity deliberately committed a crime: he malignly killed his younger brother Abel. The images of cursed, persecuted, and victimized Jewish rebels like Cain or Ahasuerus were dear to the poet. She saw their destiny as a symbol of exile, eternal wanderings and suffering of the Jewish people. She makes her persona a member of this inherently tragic community.

The analysis of the image of a fictitious daughter of Moses shows the author's search for her own Jewish identity. The lyrical «self» traces its lineage to the Hebrew leader and the biblical prophet who delivered his people from the Egyptian slavery. The daughter of Moses appears in the female incarnation of the Wandering Jew Ahasuerus, whose image in the twentieth century context takes on a new tragic meaning and perception. His destiny is the personification of the collective fate of the Jewish people, persecuted and deprived of their homeland. R. Ausländer's shared the fate of the Wandering Jew and was forced to roam until she was confined to bed by sickness.

Rose Ausländer's career is marked by the traumatic experience of the Holocaust she witnessed and the loss of her homeland, therefore it is not surprising that her poetry includes images associated with the cycle of ancient myths of Odysseus. In human mind, the image is linked with such archetypal themes as the loss of homeland, the eternal search for it, and the moment of return. We have analyzed the fairy-tale elements in R. Ausländer's poetry, borrowed from the European and world traditions, in particular the plots, motifs and images, which mainly have the author's content, reflect the worldview and the moral principles of the author. In her works, the poet constructs a fairy-tale magic sphere, using famous fairy-tale images and motifs, interlacing them into one composition with local topoi. Thus, Snow White, Cinderella, and Scheherazada are the sisters of Ausländer's persona. This again entails the existential meaning of the poetic word for the

author. Just as, for example, Scheherazade escapes execution by telling stories, Rose Ausländer gets rid of the Holocaust traumatic experience with the help of poetic language.

The identification of the lyrical «self» with literary characters reveals the literary figures which in the context of the events of the twentieth century and the consequences of national socialist domination acquire new meaning and perception in R. Ausländer's works. What is meant here is the role of the Cervantes' hero, who became the symbol of human idealism and heroism. In the poet's work, he represents a certain meaningful complex, which accumulates universal moral and ethical values. The poetic embodiment of R. Ausländer's identity as Daniel Defoe's hero has also been analyzed. The name of Robinson Crusoe, similar to any myth, causes a certain «horizon of expectations» (Hans Robert Jaub). In R. Ausländer's lyrics, it is a mythologem of a desert island that offers the transition to another reality that the poet needs to abstract away completely from the ordinary and devote her entire time to poetic creative work. It bears mentioning that the castaway's plot is exceptionally pliant, which allows for important existential issues to be raised. The dissertation also considers the image of a mother, recurrent in R. Ausländer's poetry (G. Köhl) and having many facets. In practice Rose Ausländer always connects the image of a mother with the locus of the home/homeland, the motif of memories.

Thus, the analysis of constructing the author's poetic identity in all its manifestations indicates that it is an integral phenomenon, a testament of complex mental activity, containing various levels of consciousness, individual and collective, ontogenetic and sociogenetic, ethnic and gender-role components. Consequently, the identity becomes an interlink between the author's subjective experiences and the historical, social and cultural contexts in which she exists. In the research of Rose Ausländer's creative work we managed to study thoroughly the poet's literary legacy, taking into account her biography. Such a systematic analysis of various periods in the poet's creative work seems to be the most productive considering a dynamic life-long process of organization of life experiences in the individual «self».

The aforementioned suggests that the outline of the ways of constructing a poetic identity by the author, their identification in Ausländer's poetry and prose, reveal the

literary, historical, biographical and genetic background of the poet's creative intentions, and affirm the ontological integrity of the author's poetry.

Key words: Rose Ausländer, biography, poetic identity, image, symbol, motif, the lyrical «self», metamorphosis, literary tradition, transformation.

НАУКОВІ ПРАЦІ, В ЯКИХ ОПУБЛІКОВАНІ ОСНОВНІ

НАУКОВІ РЕЗУЛЬТАТИ ДИСЕРТАЦІЇ

1. Кравчук О. Проблема мовної кризи у творчості Рози Ауслендер та спроба її подолання після подій Голокосту. *Питання літературознавства: науковий збірник / гол. ред. Червінська О. В.* Чернівці: Чернівецький нац. ун-т, 2012. Вип. 86. С. 79-85.
2. Кравчук О. Генеза постапокаліптичної свідомості у ліриці Рози Ауслендер. *Від бароко до постмодернізму. Збірник наукових праць / відп. ред. Т. М. Потніцева.* Дніпропетровськ: Видавництво ДНУ, 2013. Вип. XVII. Т.2 С. 94-99.
3. Кравчук О. «Чотири мови вживаються вкупі, голублять повітря»: мовні інтерференції у ліриці Рози Ауслендер. *Вісник Львів. ун-ту. Серія філологічна.* Львів: Львів. нац. ун-т, 2014. Вип. 60. Ч. 2. С. 160–166.
4. Кравчук О. «Ландшафт, що створив мене»: формування ідентичності Рози Ауслендер під впливом культурно-історичного простору Буковини. *Питання літературознавства: науковий збірник / гол. ред. Червінська О. В.* Чернівці: Чернівецький нац. ун-т, 2014. Вип. 90. С. 227-237.
5. Кравчук О. Нью-Йорк як урбаністичний простір у творчості Р. Ауслендер. *Новітня філологія: науково-методичний журнал / гол. ред. Науменко А. М.* Миколаїв: ЧНУ ім. Петра Могили, 2016. №. 51. С. 69-80.
6. Кравчук О. Трансформація старозавітних жіночих образів у ліриці Рози Ауслендер. *Питання літературознавства: науковий збірник / гол. ред. Червінська О. В.* Чернівці: Чернівецький нац. ун-т, 2017. Вип. 96. С. 94-106.

Статті у фахових виданнях України, що входить до Міжнародної наукометричної бази Index Copernicus

7. Кравчук О. Образ-концепт зірки в ліриці Рози Ауслендер. *Молодий вчений: Науковий журнал.* Київ: Видавничий дім «Гельветика», 2017. № 4 (44). С. 150-154.
8. Кравчук О. «Чекаю на мого воскреслого лицаря» – інтерпретація образу Дон Кіхота у ліриці Рози Ауслендер. *Наукові праці Кам'янець-Подільського*

національного університету імені Івана Огієнка: збірник наукових праць: Філологічні науки. Кам'янець-Подільський: Аксіома, 2017. Вип. 45. С. 124-129.

Статті у періодичних іноземних виданнях

9. Kravchuk O. Poetische Sprachinterferenzen bei Rose Ausländer. Jews and Slavs. Galicia, Bukovina and Other Borderlands in Eastern and Central Europe: Essays on Interethnic Contacts and Multiculturalism. Jerusalem; Siedlce, 2013. Vol. 23. S.57-69.
10. Kravchuk O. Rose Ausländer – În cautarea identitatii pierdute. *Glasul Bucovinei*. Cernăuți; București, 2017. An. 24. Nr. 96. S. 39–45.

ЗМІСТ

| | |
|---|-----|
| ВСТУП | 18 |
| РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ВИВЧЕННЯ | |
| ТВОРЧОСТІ РОЗИ АУСЛЕНДЕР | 24 |
| 1.1. Рецепція творчості поетеси в зарубіжному та вітчизняному літературознавстві..... | 24 |
| 1.2. Проблема ідентичності в дискурсі гуманітарних наук..... | 32 |
| 1.3. Обґрунтування методологічного комплексу роботи | 42 |
| Висновки до розділу 1 | 53 |
| РОЗДІЛ 2. ВТІЛЕННЯ ІДЕНТИЧНОСТІ РОЗИ АУСЛЕНДЕР | |
| У ПОЕТИЧНИХ ОБРАЗАХ ПРИРОДИ | 55 |
| 2.1. Специфіка природного універсуму в творчості Р. Ауслендер | 55 |
| 2.2. Реалізація поетичної ідентичності в астральній символіці | 61 |
| 2.3. Флористична образність у творчості буковинської авторки..... | 72 |
| 2.3.1. Образ-символ дерева як спосіб вираження ліричного «я» | 72 |
| 2.3.2. Квіти як поетичні символи | 85 |
| 2.4. Орнітологічні мотиви й образи | 96 |
| 2.5. Символіка ентомологічної тематики у поетичних текстах Р. Ауслендер..... | 105 |
| Висновки до розділу 2 | 113 |
| РОЗДІЛ 3. РЕАЛІЗАЦІЯ ПОЕТИЧНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ | |
| У ТРАНЗИТИВНИХ ОБРАЗАХ І МОТИВАХ | 115 |
| 3.1. Втілення ліричного «я» в біблійних сюжетах | 116 |
| 3.1.1. Інтерпретація образу Єви..... | 117 |
| 3.1.2. Образ Каїна як ідентифікаційна модель..... | 123 |
| 3.1.3. Створення фіктивного біблійного персонажа: донька Мойсея..... | 128 |
| 3.1.4. Уособлення ліричного «я» в образі дружини Лота | 132 |
| 3.1.5. Символічне наповнення образу Рут | 136 |

| | |
|--|------------|
| 3.2. Античний матеріал як джерело образотворення: авторська інтерпретація міфу про Одісея..... | 140 |
| 3.3. Реалізація поетичної ідентичності за допомогою казкових мотивів..... | 148 |
| 3.4. Ототожнення ліричного «я» із літературними персонажами..... | 160 |
| 3.4.1. Образ Дон Кіхота в поезії Р. Ауслендер..... | 160 |
| 3.4.2. Робінзон Крузо як конструкт поетичної ідентичності | 168 |
| 3.5. Значення архетипного образу матері у конструюванні поетичної ідентичності | 174 |
| Висновки до розділу 3 | 182 |
| ВИСНОВКИ | 185 |
| СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ | 192 |
| ДОДАТОК А | 215 |
| ДОДАТОК Б | 217 |

ВСТУП

Роза Ауслендер (Розалі Рут Беатріс Шерцер, 1901 – 1988) належить сьогодні, поряд із Паулем Целаном, до найвідоміших німецькомовних поетів повоєнної доби – вихідців з Буковини. Власне, своїм поетичним доробком вони й надали німецькомовній літературі цього регіону високого рангу й широкого розголосу, яким вона славиться у світі. Літературознавець Р. Шнелль зауважує, що їхній внесок у розвиток німецької мови настільки значущий, що не має аналогій. Трагедія та історичний парадокс їхнього творчого шляху полягають у тому, що вони народилися далеко за межами Німеччини, пережили страхіття війни, дивом врятувалися і стали репрезентантами німецької культури, творцями європейського гуманізму [261, с. 23]. Творчість поетеси суголосна з лірикою таких німецько-єврейських поетес, як Е. Ласкер-Шюлер, Г. Кольмар, Н. Закс, Г. Домін та ін.

Перша поетична збірка Р. Ауслендер «Der Regenbogen» («Райдуга») з'явилася 1939 р. в чернівецькому видавництві «Literaria». І хоча вона отримала високу оцінку з боку таких видатних письменників, як А. Цвайг, Г. Гессе і Т. Манн, проте, як книга єврейської авторки, вона вже не мала шансів дійти до широкого кола читачів. Через історичні події середини ХХ століття Р. Ауслендер тривалий час залишалася осторонь німецького літературного процесу. Після чвертьстолітньої перерви у Відні вийшла друга поетична збірка «Blinder Sommer» («Незряче літо», 1964), що ознаменовує вихід авторки на літературну сцену загальнонімецького культурного простору. Поступово вона стає знаменитою в літературних та читацьких колах ФРН й отримує численні нагороди. Серед них – медаль Розвіти міста Бад Гандерсгайм (1980), Літературна премія Баварської академії мистецтв (1984), Великий хрест за заслуги ФРН (1984), Літературна премія Спілки євангелістських книгарень (1986). У видавництві S. Fischer починає з 1981 р. виходити перше повне видання її поезій у восьми томах.

Актуальність та новизну теми дослідження аргументовано, передусім, потребою розширити наявний в українському та зарубіжному літературознавстві

дискурс творчості Р. Ауслендер загалом та проаналізувати такий важливий аспект її лірики, як пошуки поетичної ідентичності зокрема. Теорія ідентичності перебуває сьогодні на вістрі наукових інтересів спеціалістів багатьох гуманітарних галузей (істориків, філософів, соціологів, етнологів та ін.), в тому числі й літературознавців. Серед перспективних дослідницьких напрямів на особливу увагу заслуговує постановка проблеми конструювання поетичної ідентичності авторки, що уможлиблює поглиблений структурний аналіз її творчої діяльності з урахуванням біографії та історико-культурного контексту.

Центральна проблема дисертації – конструювання поетичної ідентичності у творчості Р. Ауслендер – дотепер перебувала поза увагою літературознавців. Складність ідентичної проблематики постає визначальним аспектом формування художнього стилю авторки, для якого характерне використання спогадів, інтертекстуальних посилань, алюзій, мовних ігор. У дисертаційній роботі здійснено аналіз модифікацій ліричного «я» у процесі пошуку поетесою власної ідентичності. У контексті обраної для дослідження проблеми структуровано й визначено основні трансформації ліричного «я», що суттєво різняться між собою за кількістю та якістю поетичних інтерпретацій. Розкрито та проаналізовано особливості їх конструювання крізь призму космічного, астрального контексту, феноменів живої та неживої природи. Проблему ідентичності розглянуто в річищі засвоєння транзитивних мотивів та образів біблійного, античного, фольклорного й літературного походження, що дало змогу глибше осягнути природу, особливості еволюції, становлення поетичної ідентичності авторки.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертацію виконано на кафедрі зарубіжної літератури, теорії літератури та слов'янської філології Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича в контексті комплексної науково-дослідної теми «Актуальні літературознавчі інтерпретаційні стратегії тексту в гуманітарному дискурсі» (номер державної реєстрації 0116U001437). Тему дисертації затверджено на засіданні вченої ради Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича (протокол № 2 від 23 лютого 2012 року).

Мета дисертації полягає у тому, щоб виявити й проаналізувати особливості конструювання поетичної ідентичності Р. Ауслендер як на рівні еволюції поетичної творчості, так і на мікрорівні окремих текстів. При цьому одним із поставлених завдань є встановлення найважливіших якісних характеристик окремих періодів та висвітлення основних аспектів кожної аналізованої поезії. Ще одне завдання – комплексна інтерпретація, розкриття специфіки створення поетичних текстів, встановлення естетичних, стилістичних, поетологічних засад творчої діяльності буковинської авторки.

Досягнення мети передбачає виконання таких **завдань**:

1) розкрити теоретико-методологічні засади дослідження способів конструювання поетичної ідентичності та запропонувати їх декодування крізь призму аналітичного прочитання ліричної спадщини поетеси;

2) проаналізувати передумови становлення і формування ідентичності авторки на основі її біографії;

3) простежити творчу еволюцію поетеси в контексті історичних подій ХХ століття, що спричинили докорінні зміни у всіх сферах суспільно-політичного та культурно-мистецького життя Європи й позначилися також на індивідуальному світосприйнятті митців та їхніх творах;

4) дослідити мовностильову репрезентацію поетичної ідентичності у віршах та ліричних мініатюрах у прозі, у тому числі шляхом аналізу домінантних принципів її конструювання в різні періоди творчості авторки;

5) систематизувати різновиди та форми конструктів поетичної ідентичності;

6) проілюструвати філософсько-світоглядні та естетичні особливості конструювання поетичної ідентичності в досліджуваних віршах та ліричних мініатюрах у прозі.

Об'єктом дослідження дисертації стали поезії та ліричні прозові мініатюри Р. Ауслендер, опубліковані в 16-томному виданні її творів. До аналізу залучено також кореспонденцію, есе, інтерв'ю, рукописи з особистого архіву поетеси. Більшість джерел німецькомовні.

Предметом дослідження є принципи та способи конструювання авторкою поетичної ідентичності у різні періоди її творчості.

Теоретико-методологічну основу дослідження складають здобутки *історичної поетики та компаративістики* (М. Бахтін, С. Бройтман, О. Білецький, О. Веселовський, В. Жирмунський, Д. Наливайко, І. Тен, О. Фрейденберг, О. Червінська та ін.), *засади біографічного дискурсу* (С. Ш. О. Сент-Бев, О. Лосєв, Ю. Лотман та ін.) *праці з герменевтики* (Р. Барт, Г.-Г. Гадамер, М. Гайдеггер, З. Лановик, П. Рікер, Ф. Шлеєрмахер та ін.), *студії з антропології* (М. Бубер, В. Ізер, К. Леві-Стросс, Р. Ніч, В. Подорога, К. Ясперс та ін.), *наукові виклади з імагології* (С. Андрусів, С. Аверинцев, Г. Гачев, В. Ізер, Д. Наливайко та ін.), *постулати теорії інтертекстуальності* (праці У. Еко, Ж. Женетт, Ю. Крістева, П. Рихло та ін.), *напрацювання з теорії традиційних сюжетів та образів* (А. Волков, А. Нямцу, Ю. Попов, Е. Френцель та ін.). Наскрізно у роботі використано теоретичні та прикладні здобутки наукових студій, присвячених проблематиці *ідентичності* – психоаналітична концепція особистості Е. Еріксона, концепції творчості З. Фрейда, колективної ідентичності Е. Сміта, гібридної ідентичності П. Мендес-Флора, палімпсестної ідентичності З. Баумана, художньої ідентичності Т. Гавриліва, теорія наративної ідентичності П. Рікера, а також дослідження, присвячені певним аспектам творчості Р. Ауслендер (Г. Браун, М. Гайнц, М. Ганс, М. Іваницька, М. Кланська, Г. Кьоль, Ю. Крістенсон, А. Леманн, О. Матійчук, П. Рихло, Г. Фогель, Ж. Фіргес та ін.).

Для виконання поставлених завдань застосовано ряд базових **методів наукового дослідження**, серед яких – біографічний, порівняльно-історичний, герменевтичний, метод системно-цілісного й формально-структурного аналізу, а також елементи теорії інтертекстуальності, традиційних сюжетів та образів, літературознавча методика «пильного читання».

Наукова новизна отриманих результатів. У дисертаційній роботі *вперше* цілісно й багатоаспектно проаналізовано та систематизовано способи конструювання поетичної ідентичності в поезіях Р. Ауслендер. Під час аналізу поетичної творчості *вперше* у вітчизняному та зарубіжному літературознавстві взято до уваги також ліричні мініатюри авторки, які можна розглядати як вірші у прозі.

Багата ідентичнісна метафорика зумовила їх включення до дисертаційного дослідження.

Практичне значення отриманих результатів роботи полягає в можливості використання матеріалів дослідження для подальшого вивчення творчості Р. Ауслендер у контексті німецько-єврейської лірики ХХ ст. та німецькомовної поезії Буковини. Матеріали дисертації можуть використовуватися в курсах зарубіжної літератури ХХ століття, при розробці спецкурсів, присвячених німецькомовній літературі Буковини, дослідженні проблем поетичної ідентичності, укладанні навчальних посібників та при написанні курсових і магістерських робіт.

Джерельною базою дослідження стали фонди Наукової бібліотеки ЧНУ, Філологічної бібліотеки Вільного університету м. Берлін (Німеччина) та матеріали із Центру дослідження творчості Р. Ауслендер у Педагогічному університеті м. Людвігсбург (Німеччина).

Апробація результатів дисертації здійснювалася на аспірантських семінарах і засіданнях кафедри зарубіжної літератури, теорії літератури та слов'янської філології Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича, а також на таких науково-практичних заходах, як Всеукраїнська науково-теоретична конференція «Література на пограниччі: амбівалентність, гібридність, долання кордонів» (Львів, 2012), X Міжнародна наукова конференція «Література у літературознавчому континуумі» (Чернівці, 2012), Міжвузівська наукова конференція «Функціонування літератури в культурному контексті епохи» (XII Шрейдерські читання) (Дніпропетровськ, 2013), Міжнародна наукова конференція «Сприйняття мистецтва й мистецтво сприйняття: мистецька практика й теорія Б. Брехта у багатовимірній рецепції» (V Брехтівські читання) (Житомир, 2013), літні школи для молодих германістів Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України (Судак, 2012, 2013), Міжнародна наукова конференція «An den Rändern der Fiktion» (Київ, 2013), Науковий семінар для молодих дослідників «Rumäniendeutsche Literatur und Biographien» (Єна, Німеччина, 2016), XIV Міжнародна літературознавча конференція «Пасіонарність другорядного» (Чернівці, 2017), XXIV конференція Асоціації українських германістів «Sternstunden der deutschen Sprache in

der Ukraine» (Чернівці, 2017), VIII Міжнародна наукова конференція «Актуальні проблеми історичної та теоретичної поетики» (Кам'янець-Подільський, 2017), II Міжнародна конференція «Slawisch-deutsche Begegnungen in Literatur, Sprache und Kultur» (Осієк, Хорватія, 2017), Міжнародна науково-практична конференція «Україна – Німеччина: горизонти освіти і культури» (Київ, 2017).

Публікації. Основні положення дослідження відображено в 10 одноосібних публікаціях, із них – 6 статей у фахових збірниках, 2 – у виданнях України, що входять до Міжнародної наукометричної бази Index Copernicus, 2 – в іноземних періодичних виданнях.

Структура та обсяг дисертації визначені її метою і завданнями. Робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел (288 позицій) і двох додатків. Загальний обсяг дисертації – 218 сторінок, із них 175 – основного тексту.

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ВИВЧЕННЯ ТВОРЧОСТІ РОЗИ АУСЛЕНДЕР

1.1. Рецепція творчості Рози Ауслендер у вітчизняному та зарубіжному літературознавстві

Творчість Рози Ауслендер репрезентує складну й суперечливу долю німецько-єврейської поетеси, що характерна для ХХ ст. В її ліриці знайшли відображення дитинство в багатомовному середовищі, де поєднувалися кілька культур, а відтак – чужина, інтолерантність, переслідування, жорстокість і геноцид у час гетто, втрата вітчизни, почуття відчуженості на новій батьківщині, в останні десять років життя – внутрішня еміграція, свідомо відмова від контакту із суспільством заради власної творчості. Буковинська авторка, яка «здобула ранг і славу великої німецько-єврейської поетеси» [225, с. 190], з'явилася на літературній сцені ФРН у середині 70-х років. У цей час вона інтенсивно працює, майже щорічно видає нові книги віршів, отримує літературні премії, її творчість привертає до себе увагу критиків. Із деякими з них Р. Ауслендер підтримує контакти. Про це свідчить листування авторки з Ю. П. Вальманом, П. К. Курцем, К. Кроловим, П. Йокострою.

Проте справжній науковий інтерес дослідників до творчості німецькомовної буковинської поетеси з'являється тільки після того, як наприкінці 80-х – на початку 90-х рр. ХХ ст. побачили світ два повні зібрання літературної спадщини Р. Ауслендер¹. Літературознавчі розвідки, статті, монографії, окремі праці про її творчість починають виходити після 1990 року. Засноване розпорядником спадщини Гельмутом Брауном Товариство ім. Р. Ауслендер у Кьольні (Німеччина) започатковує серію публікацій «Schriftenreihe der Rose-Ausländer-Stiftung», у якій до цього часу друкуються матеріали наукових досліджень, конференцій, симпозіумів, листування поетеси.

¹ Rose Ausländer. Gesammelte Werke in 8 Bänden. – Hg. vom Helmut Braun. – Frankfurt a. M.: Fischer Verlag 1984-1990; Rose Ausländer. Werke in 16 Bänden. Hg. von Helmut Braun. – Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag 1992-1996.

1999 р. у Римі був організований перший науковий симпозіум, присвячений творчості Р. Ауслендер, після якого відбулися й інші симпозіуми, конференції, наукові колоквиуми в Дюссельдорфі, Людвігсбургу, Чернівцях, Відні, Бухаресті, Берліні, Парижі, Мюнстері. Результати цих літературознавчих дискусій і досліджень оприлюднено, передусім, у виданнях товариства ім. Р. Ауслендер: «Ich fliege auf der Luftschaukel Europa-Amerika-Europa. Rose Ausländer in Czernowitz und New York» («Я ширяю на піднебесній гойданці Європа – Америка – Європа. Р. Ауслендер у Чернівцях і Нью-Йорку», 1994), «Mutterland Wort». Rose Ausländer 1901-1988» («Материзна слово». Р. Ауслендер 1901-1988», 1999), «Gebt unseren Worten nicht euren Sinn». Rose Ausländer Symposion Düsseldorf, 2001» («Не надавайте нашим словам вашого значення». Симпозіум Р. Ауслендер в Дюссельдорфі, 2001), «Meine geträumte Wortwirklichkeit. Römisches Symposion 1999 und andere Texte» («Моя вимріяна словесна дійсність. Римський симпозіум 1999 та інші тексти», 2004).

У 2001 році з нагоди сторіччя Р. Ауслендер у Чернівцях і Людвігсбурзі, де при Педагогічному університеті створено центр дослідження літературної спадщини поетеси, засновано своєрідну літературознавчу науково-дослідну лабораторію (<http://www.ph-ludwigsburg.de/7332.html>), відбулися два ювілейних симпозіуми. Наступного року видрукуване укладене Г. Фогелем і М. Гансом двотомне видання під назвою «Wörter stellen mir nach. Ich stelle sie vor». Dokumentation des Ludwigsburger Symposiums 100 Jahre Rose Ausländer» («Слова женуться за мною. Я ставлю їх перед собою. Документація симпозіуму в Людвігсбургу до 100-річчя Рози Ауслендер» 2002), а також «Immer zurück zum Pruth». Dokumentation des Czernowitzer Symposiums 100 Jahre Rose Ausländer» («Завжди назад до Пруту». Документація симпозіуму в Чернівцях, 2002).

З-поміж літературно-критичних праць про життя та творчість Р. Ауслендер можна виділити такі тематичні блоки:

1. Біографічні розвідки: Г. Браун [167], С. Гельфріх [207].
2. Праці, присвячені вивченню поетичної спадщини авторки, мотивів її творів: Г. Фогель і М. Ганс [195, 196], М. Бере [160].

3. Праці, пов'язані з тематичним комплексом втрати батьківщини: Дж. Ґуцу [202], К. Вернер [282, 283, 284], Г. Фогель [277], К. фон Тіппельскірх [274], М. Гоупвуд [211], Й. Крузе [230].
4. Розвідки, в яких розкриваються питання американського екзилу та англомовного періоду авторки: Ф. Арцені [138], Ю. П. Вальман [279], Б. Айхман-Лаутенегер [184], К. фон Тіппельскірх [274], М. Бауер [157].
5. Дослідження, в яких розглядається біблійна тематика: Ю. Крістенсон [229], Ж. Лажаріж [232], М. Кланська [219; 220; 221].
6. Літературознавчі студії, присвячені ролі мови й поезії: Г. Меркт [240; 241], А. Ешель [187], С. Кандіда [173], Г. Фогель і М. Ґанс [196; 197], Г. Кьоль [225].

Детальніше розглянуто комплексні дослідження творчості письменниці, а також праці, дотичні до нашої теми. Так, у 2000 р. з'явилася монографія Ю. Крістенсон [229], в якій аналізується пошук ідентичності Р. Ауслендер крізь призму пережитого під час Голокосту й варіанти рецепції лірики після Шоа. Дослідниця досліджує переважно пізню лірику авторки.

У діахронічному розрізі тему Голокосту від віршів з ґетто до пізніх творів висвітлює також К. Ругарт [255]. А. Леманн досліджує аспекти поетичної та мовної кризи в позначених тавром Шоа поезіях Р. Ауслендер та Н. Закс [234] і доходить висновку, що «мотивація і легітимація поетичної творчості про Освенцім і життя після нього полягає для них [...] у двох цілком відмінних один від одного способах давати свідчення» [234, с. 8].

У компаративному ключі аналізують творчість Р. Ауслендер і Г. Домін літературознавці Г. Фогель і М. Ґанс [278]. Розглядаючи вірші про пережите під час Голокосту в Р. Ауслендер та про досвід вимушеного проживання в екзилі у Г. Домін, науковці вдаються до порівняльного аналізу поезій про екзистенційну роль слова і письма, оскільки значення рідної мови й потребу творити нею, всупереч усім несприятливим обставинам, для них обох навряд чи можна перебільшити. Так, літературознавець Г. Меркт доходить висновку, що «поезія стала внутрішнім

екзилем» для авторки [240, с. 355], для якої написання віршів було свого роду терапією і дозволило пережити події минулого століття.

Що стосується досліджень поетичної спадщини авторки в текстово-генетичному аспекті, то слід назвати, передусім, єдиний у своєму роді, розроблений на базі Педагогічного університету м. Людвігсбурга у співпраці з фахівцями-інформатиками літературно-дидактичний гіпермедійний проект, який передбачає використання текстово-генетичних матеріалів для навчальних цілей, зокрема, для аналізу художнього тексту, процесів письма, психології творчості тощо із застосуванням спеціально розробленої комп'ютерної програми. М. Ганс і Г. Фогель визначають завдання інноваційного проекту як «моделювання навчальної ситуації, під час якої можна встановити, описати й випробувати процесуальне становлення тексту» [198, с. 13]. Аналізуючи рукописні архівні матеріали, науковці говорять про «літературну майстерню» поетеси (нім. *literarische Werkstatt*). Зауважимо, що у 2017 році розпочато укладання електронного каталогу копій манускриптів і типоскриптів поезій авторки, що дасть змогу дослідникам творчості поетеси працювати з архівними матеріалами на відстані.

Ще одним важливим тематичним комплексом, що привертає увагу літературознавців, є теми батьківщини, Буковини, рідних Чернівців і болісної втрати рідного краю. Поетеса неодноразово підкреслювала виняткову роль цього особливого культурно-історичного простору в її формуванні як особистості. Так, І. Шпюрк вважає, що Р. Ауслендер транспонує цей «міфічно-містичний субстрат у свою поезію» [268]. Інший дослідник, Ж. Фіргес, що цікавився, завперш, релігійними мотивами в поетичних творах Р. Ауслендер [186], наголошує на особливому впливі хасидизму, вважаючи, що «з хасидських дитячих спогадів вона до останніх років життя черпає матеріал й архетипні образи свого поетичного світогляду» [188].

Біблійні мотиви в поезіях Р. Ауслендер є предметом вивчення французького дослідника Ж. Лажаріжа, який звертається, зокрема, до мотивів відродження й воскресіння [232]. Польський літературознавець М. Кланська при вивченні біблійного інтертексту у творчості буковинської поетеси [220; 221] класифікує

кілька груп мотивів і вважає одним з найважливіших «мотив ангела» [219]. Дослідниця також приходиться до висновку, що «у всій своїй творчості Р. Ауслендер – ані ортодоксальна прихильниця мозаїчної релігії, ані християнка; вона вибудувала власну світоглядну систему» [221]. Дана система світосприйняття авторки базувалася на філософських засадах монізму і пантеїзму Б. Спінози, які розвинув К. Бруннер, сучасник Р. Ауслендер, з яким вона була знайома особисто. У підрозділі 3.1 «Втілення ліричного «я» у біблійних сюжетах» проаналізовано біблійні мотиви, важливі для конструювання ідентичності Р. Ауслендер.

Румунський літературознавець Дж. Гуцу подає комплексну інтерпретацію ландшафту як багатозначної метафори, що займає важливе місце не тільки у поетичній спадщині Р. Ауслендер, а й у творчості багатьох інших німецькомовних буковинських поетів [202]. К. Вернер також аналізує ландшафт як метафору та розглядає її еволюцію в часовому аспекті, порівнює ранні вірші міжвоєнного часу та пізні поезії авторки: «Буковинські природа й ландшафт, збережені раніше як прекрасний символ, могли вважатися життям, непідвладним смерті. Та лихоліття історії зруйнувало ці поетичні мрії» [284, с.137].

Австрійський дослідник М. Гайнц пропонує в монографії «Entgöttertes Leid» («Знебожене страждання», 2008) прочитання поезій Р. Ауслендер із застосуванням критично-деконструктивного методу, спираючись на поетологічні й філософські принципи Т. Адорно, П. Сонді та Ж. Дерріди [204].

У 2015 р. польська дослідниця М. Кланська видала монографію про життєвий і творчий шлях авторки «Między pamięcią a wyobraźnią. Uniwersum poezji Rose Ausländer» [222], що дає змогу польським читачам ознайомитися з поетичним космосом буковинської поетеси.

Варто відзначити, що особливої уваги заслуговує дослідження та популяризація творчості Р. Ауслендер білоруською літературознавицею Г. Синило, яка, починаючи з 2010 року, активно публікує наукові розвідки про Голокост, символіку троянди, топос саду у творчості поетеси [110].

У 2018 році 214 том серії «Єврейські мініатюри» було присвячено життю та творчості Р. Ауслендер. Укладачем підбірки поезій та автобіографічних даних

авторки став дослідник Г. Браун [169]. У цьому ж році М. Бере опублікувала книгу «Rose Ausländer. Lesebuch», в якій хронологічно презентовано життєвий та творчий шлях авторки, публікуючи не лише поезії авторки, а й цитати з листування та ліричні мініатюри в прозі [160].

Отже, як бачимо, у зарубіжному ауслендерознавстві наявні різноманітні вектори дослідження, що аналізують питання впливу біографії, подій Шоа та американського екзилу на творчість авторки. Представлені також порівняльний, текстово-генетичний, релігійний, постструктураліський аспекти. Поява нових праць і досліджень в останні роки свідчить про зацікавлення творчістю Р. Ауслендер не лише в німецькомовному просторі, а й далеко за його межами, що вкотре підтверджує масштаб особистості буковинської поетеси.

У вітчизняному літературознавстві творчість Р. Ауслендер ще недостатньо досліджена, хоча за останні роки тут помітні суттєві зрушення. 1998 р. у чернівецькому видавництві «Молодий буковинець» з'явилася перша двомовна збірка віршів Р. Ауслендер, «Phönixzeit. Час фенікса» упорядкована й перекладена П. Рихлом. У 2011 році вона вийшла розширеним і доповненим виданням. Досліднику німецькомовної літератури Буковини належить також ряд літературно-критичних розвідок про життя і творчість поетеси, а також аналітичних наукових статей. Варто згадати, що літературознавець встановив сенсаційний, невідомий доти факт арешту поетеси радянською службою НКВС та її ув'язнення у 1940 р. «за підозрою у шпигунстві», який був оприлюднений під час симпозіуму в Людвігсбургу [257, с. 164-165]. Таємні кримінальні матеріали, які засвідчують цей епізод з життя поетеси, були розсекречені та передані Службою безпеки України в Чернівцях до фонду Музею історії та культури євреїв Буковини у вересні 2010 року.

У 2010 році чернівецька дослідниця О. Матійчук захистила першу в Україні дисертаційну роботу про авторку «Генеза поетичного тексту в творчості Рози Ауслендер». Вона проаналізувала поетичний доробок авторки, встановила філософсько-естетичні підвалини творчості Р. Ауслендер і вперше у вітчизняному літературознавстві структурувала основні етапи її творчого шляху. Літературознавиці вдалося простежити творчу еволюції поетеси, зокрема, в

контексті історичних подій ХХ ст., що спричинили докорінні зміни у всіх сферах суспільно-політичного та культурно-мистецького життя Європи і позначилися на індивідуальному світосприйнятті митців та їхніх творах. О. Матійчук здійснила комплексну інтерпретацію вибраних поезій з урахуванням біографічного, історичного та текстово-генетичного матеріалу [71; 72; 73].

М. Іваницька розглядає мотиви Чернівців та Буковини в ліриці Р. Ауслендер, а також акцентує їхнє значення для ідентичності проблематики авторки [216]. Дослідниця провела порівняльний аналіз поезій «Biographische Notiz» («Біографічна нотатка») і «Buchenblatt» («Буковий листок»), звернувшись до попередніх редакцій текстів з архіву Р. Ауслендер.

На особливому значенні рідного краю для формування особистості поетеси наголошує Т. Гаврилів: «Знову і знову буде це повернення до Пруту, ітеративне повернення у вчорашній світ, який продовжує жити в сьогоднішній спогаду» [21, с. 94]. У монографії «Ідентичності в австрійській літературі ХХ століття» [205] науковець побіжно розглядає також питання ідентичності Р. Ауслендер та деяких інших видатних сучасників (П. Целан, І. Бахман, Т. Бернгард), яких об'єднує австрійський культурний простір. Вартою уваги вважаємо також порівняльну студію Т. Гавриліва про лінгворефлексії в поезіях Р. Ауслендер та Г. Домін [21].

Мотив Одиссея в поезіях буковинської авторки досліджувала Л. Цибенко, позиціонуючи його у контексті, передусім, літератури ХХ століття, у якій «міф про Одиссея, зазнаючи найрізноманітніших змістовних та формальних варіацій, залишається виразно інтертекстуальним [176]».

Особливості англомовної поетичної спадщини Р. Ауслендер з'ясовує І. Вікирчак, аналізуючи тематику, ідейний зміст і художні особливості написаних в американській еміграції поезій [19].

Як бачимо, українська рецепція творчості Р. Ауслендер доволі інтенсивна і в багатьох моментах суголосна зі світовою: текстово-генетичні дослідження, тема батьківщини та екзилу, порівняльні студії. Проте опрацювання творчої спадщини поетеси у вітчизняному літературознавстві поки що не набуло системного характеру.

У методологічному річизі даної розвідки варто брати до уваги не лише наукову, але й культурологічну рецепцію творчості Р. Ауслендер. Одним із маловивчених на сьогодні залишається питання художньої та музичної інтерпретації ауслендерівських текстів. У творчості поетеси композиторів приваблює особлива ритмомелодика та інтонаційне розмаїття її поетичних творів, що сприяє їхньому втіленню в музиці. У Німеччині вірші поетеси були покладені на музику Н. Брассом ще за її життя. У 2007 р. композитор Д. Філіп створив на тексти поетеси цикл пісень «Rosenblätter» («Трояндові пелюстки»), а К. Біккемберкс у 2017 р. написав концерт для дитячих та молодіжних хорів. Зазначаємо, що в Україні вірші Р. Ауслендер покладені на музику Л. Тельнюк в 2009 році.

Серед мистецьких інтерпретацій німецької художниці Г. фон Льовеніх, присвячених німецькомовній літературі Буковини, знаходимо картини та колажі до поезій Р. Ауслендер. У 2014 р. у Чернівецькому художньому музеї вперше відбулась її виставка в Україні під назвою «Пізніше на сім троянд шумить джерело. Мотив криниці у німецькомовній поезії Буковини». Малярський діалог із творами буковинських митців слова знаходить своє втілення, насамперед, в акварелях, колажах та інших художніх техніках. Своїми творами мисткиня показує нам різні грані ліричних творів буковинських поетів, їх метафоричну складність і символічні площини. Для кожного вірша вона знаходить основний кольоровий тон із багатьма відтінками, щоб наблизити до нас діалектичні суперечності артикульованих у віршах ідей та образів.

2014 р. у німецькому місті Дюссельдорф, де Р. Ауслендер проживала з 1962 р. до своєї смерті, одну з трьох нових вулиць названо на її честь. У травні 2018 року в Чернівцях урочисто відкрито перший пам'ятник поетесі неподалік від будинку, де вона народилася.

Отже, наукова та культурологічна рецепція творчості Р. Ауслендер в Україні набирає обертів. Сподіваємося, що наша робота також стане внеском у розвиток цього напрямку досліджень, адже Р. Ауслендер – знакова постать німецькомовної літератури, яка заслуговує бути гідно представленою в українському літературознавстві.

1.2. Проблема ідентичності в дискурсі гуманітарних наук

Проблема ідентичності в сучасному науковому дискурсивному просторі поліваріантна й надзвичайно складна. Її вивчення вимагає поглибленого аналізу принаймні кількох аспектів, які в сукупності становлять концентроване поле, у фокусі якого знаходиться ядро конструювання ідентичності. Поняття ідентичності належить до форм самоусвідомлення особистості, її суспільно-психологічної саморефлексії, яка виникає, щойно з'являється потреба досягнути власну чи чужу сутність. Як наукове уявлення поняття ідентичності з'явилося в античній філософії стоїків і означало внутрішню узгодженість суб'єкта із самим собою, яка забезпечує його екзистенційну цілісність. У працях Платона та Арістотеля ідентичність розглядається як тотожність Космосу та людської душі [90, с. 38]. Проте з розщепленням цієї цілісності в модерністську та постмодерністську добу, коли вона піддається сегментації та фрагментації – аж до зміни статті – поняття ідентичності стає вельми проблематичним [105, с.17]. Отже, постановка проблеми ідентичності важлива не лише у зв'язку із кризою ідентичності сучасної людини.

Проблематика ідентичності в найширшому понятійному вимірі стало зберігати свою значущість та актуальність попри тривалу еволюцію в підходах і поліфонію інтерпретацій. Теоретичне осмислення порушеної проблеми базоване на існуючих напрацюваннях у різних царинах гуманітаристики. Так, історична еволюція досліджень ідентичності на різних її рівнях й у багатьох аспектах простежується в працях класиків філософії, психології та соціології, зокрема Е. Еріксона, З. Фрейда, Е. Фромма. Значну роботу щодо дослідження ідентичності проведено в межах антропологічної традиції (Ф. Ар'єс, Р. Бенедикт, Р. Босс, М. Еліаде А. Кардінер, К. Леві-Строс, Б. Малиновський, Е. Б. Тейлор) та пов'язаних з нею історичних і культурологічних векторів (Ф. Бродель, Ж. Ле Гофф, А. Тойнбі, О. Шпенглер). Альтернативну теорію ідентичності пропонує соціальна феноменологія в особі таких авторів, як Е. Гуссерль, Б. Вальденфельс, Д. Уолш, М. Шелер. Різні виявлення феномену ідентичності безпосередньо або опосередковано знайшли висвітлення в розвідках таких авторів, як Т. Адорно, Дж. Алмонд, У. Бек, З. Бауман, П. Бергер,

М. Валлерстайн, Ю. Габермас, С. Гантінгтон, М. Гібернау, Е. Гофман, Е. Гідденс, Р. Дарендорф, П. Краус, М. Крепон, Т. Лукман, І. Нойман, Е. Райтер, К. Рамфорд, П. Рікер, Р. Робертсон, Е. Сміт, М. Сорес, Ч. Тейлор, Д. Якобс та ін.

Проблематика ідентичності актуальна в наукових викладах українських дослідників (С. Андрусів, Ю. Барабаш, Є. Баран, Ю. Бача, Т. Бовсунівська, Т. Гаврилів, Т. Гундорова, І. Денисюк, І. Дзюба, В. Дончик, М. Жулинський, Н. Зборовська, М. Зубрицька, М. Ільницький, С. Квіт, Ю. Ковалів, М. Легкий, Т. Мейзерська, Д. Мельник, Б. Мельничук, В. Моренець, Л. Мороз, М. Мушинка, М. Наєнко, Д. Наливайко, В. Нарівська, С. Павличко, М. Павлишин, Я. Поліщук, В. Працьовитий, О. Пронкевич, П. Рихло, І. Руснак, Т. Салига, Г. Сивокінь, Л. Скупейко, Л. Тарнашинська, А. Ткаченко, І. Фізер, К. Фролова, С. Хоменко, В. Шевчук, О. Яровий та ін.).

Дослідження ідентичності в усіх її проявах сформувало її визначення як інтегрального феномену, складної психічної діяльності, що вміщує різні рівні свідомості, індивідуальні та колективні, онтогенетичні та соціогенетичні, етнічні та статево-рольові складові. Зазначимо, що використання ідентичнісної проблематики та оперування її системою понять надзвичайно продуктивне для літературознавчого прочитання та інтерпретації творчості авторів, оскільки така постановка проблеми є не лише центральною в ідейно-тематичному аспекті, але й творить її поетологічне підґрунтя. Теорія ідентичності пропонує при цьому категоріальний апарат, чітко структуроване поле взаємозв'язків, у системі якого творчість письменника набуває нового звучання та виявляє недоступні в інший спосіб механізми її функціонування. Отже, дослідження питання ідентичності набуває міждисциплінарного спрямування, оскільки для цього неодмінно використовуються психологічні, філософські, культурологічні концепції.

Віру в самототожну структуру цілісності особи вперше похитнув психоаналіз З. Фрейда, який вплинув не лише на розвиток науки про людину, а й на всю літературу ХХ століття. Саме Фрейд уперше вживає термін «ідентичність» («Тлумачення сновидінь», 1900). Свої теорії ідентичності він виклав у книзі «Das Ich und das Es» («Я і воно», 1923) [192].

У психоаналізі цілість «я» формується з трьох чинників: «воно» (es), «я» (Ich) та «над-я» (Über-Ich) та означає їх узгодженість. Порушення конкордансу веде до проблем з ідентичністю. «Воно» репрезентує сферу несвідомого й охоплює інстинкти. «Я» ж, навпаки, репрезентує раціональне, розум і пам'ять, критичне мислення і знаходиться в пошуці компромісу між «воно» і «над-я». «Над-я» репрезентує суспільні відношення «я», соціальні функції, сумління й етичні питання [193]. Найрозвиненішу концепцію ідентичності подав послідовник Фрейда, американський психоаналітик Е. Еріксон. Він визначає ідентичність як «суб'єктивне відчуття і об'єктивну рису особистої тотожності та тривалості, які пов'язуються із відчуттям тотожності та тривалості картини світу» [186, с. 16]. Він виділив три аспекти, що впливають на відчуття ідентичності: інтегрованість суб'єкта у часі, просторі та суспільстві. Дослідник вважає, що становлення особистісної ідентичності триває все життя і завершується «з останнім подихом» [186, с. 75] людини. Тож поняття ідентичності дещо суперечливе, позаяк включає в себе як сталу структуру (індивід залишається тотожним собі на кожному етапі розвитку), так і можливість постійної її зміни (індивід інший на кожному новому етапі порівняно з попереднім).

Поняття «ідентичність» у працях Еріксона вказує, передусім, на факт постійного перебування тим самим, буття кимось, хто тотожний з собою в минулому, хто тотожний зі своїми колишніми ідентифікаціями, діями, переживаннями. Інакше кажучи, це поняття вказує на безперервність у часі, самототожність і цілісність свого існування в часі, безперервність певних психологічних характеристик та особливостей. Ідентичність не є чимось сталим, а навпаки – це постійно поновлюваний рух і взаємодія з іншими. Художня література також звертається до проблеми ідентичності та вводить її в тематику художніх творів, в яких відбувається пошук, апробація та обговорення нових художніх концепцій, що опираються на проблематику ідентичності.

Е. Еріксон розумів термін ідентичність як процес організації життєвого досвіду в індивідуальне «я», що, безумовно, передбачало динаміку протягом усього життя. А відтак ідентичність постійно змінюється і конструюється як особистістю,

так і нацією, залежно від історичних та соціальних змін. Як слушно зауважує С. Куцепал, ідентичність «ніколи не може бути чимось сталим та завершеним, це процес створення нового простору для буття особистості, яка завжди існує в умовах недостатнього рівня самоусвідомлення та самоздійснення, а тому прагне чимраз нових вчинків, які вважає уреальненням особистої ідентичності» [56, с.14], що можна побачити в творчому доробку Р. Ауслендер, яка сміливо експериментує з різними конструктами поетичної ідентичності.

Як робоче визначення ідентичності в межах роботи приймаємо дефініцію Е. Еріксона, який у книзі «Ідентичність: юність та криза» (1967) охарактеризував ідентичність як «суб'єктивне натхненне відчуття тотожності і цільності [...]. Формування ідентичності передбачає процес одночасного відображення та спостереження, процес, що відбувається на всіх рівнях психічної діяльності, завдяки якій індивід оцінює себе з точки зору того, як інші, на його думку, оцінюють його порівняно із собою і в межах значимої для них типології; водночас він оцінює їх судження про нього з точки зору того, як він сприймає себе порівняно з ними та з типами, що є значимими для нього [...] Описаний процес відбувається в постійній зміні та розвитку» [186, с. 28, с. 31-32]. Саме такий підхід видається найбільш продуктивним, якщо мова йде про ідентичність автора.

У 80-х роках ХХ століття у філософських та соціальних науках спостерігається так званий «нарративний поворот», який супроводжувався переконанням, що функціонування різних форм знання можна зрозуміти тільки через розгляд їх нарративної, розповідної природи. Саме в нарративі французький філософ П. Рікер вбачає можливість подолання амбівалентності поняття ідентичності (сталості та зміни) і вводить у науковий обіг поняття нарративної ідентичності, тобто такої, до якої суб'єкт здатен дійти через розповідну діяльність: «Справжня природа нарративної ідентичності розкривається лише у діалектиці самості та тотожності. В цьому сенсі згадувана діалектика є основним внеском нарративної ідентичності у формування «Я» [106, с. 171]. Філософ має на увазі не лише розповідання власної біографії, а й будь-якого фікційного тексту. Я – сам,

вважає П. Рікер, шукає свою ідентичність у різних наративах упродовж цілого життя.

З цього приводу дослідниця Н. Барабанова зазначає: «Ідентичність формується у процесі оповідання – це діяльність, що спрямована на створення та збереження певної визначеності свідомості та зовнішніх форм буття особистості героя. У послідовності актів формування ідентичності створюються та змінюють один одного різні образи героя, що поновлюються та пізнаються читачем на основі повторюваності окремих моментів свідомості персонажа, які утворюються різними суб'єктами оповідання, мотивів, інших позасуб'єктних форм побудови образу» [6, с. 5]. Не можна не погодитись, що водночас з розвитком дії у творі відбувається зміна образу, «... ідентичність героя отримує максимальну визначеність, будь-яке її наступне збагачення пов'язано з частковою руйнацією первинної заданості, кожний наступний крок у порушенні цієї вже сформованої даності стимулює подальше розгортання оповіді, подальшу її розробку» [6, с. 5]. Отже, розглядаємо сам хід оповіді як процес створення ідентичності героя, бо саме в такий спосіб формуються не тільки форми його ідентичності, але й цілісність усього образу.

Ідентичність є свого роду зв'язною ланкою між суб'єктивним досвідом людини та історичним, соціальним і культурним контекстами. Таким чином, постановка проблеми конструювання поетичної ідентичності уможливорює поглиблений структурний аналіз художньої діяльності автора із урахуванням його біографії та історико-культурного контексту. Проблема ідентичності тісно пов'язана із темою особистості та питанням меж людського Я².

У літературі ХХ ст. досить багато уваги приділяється вивченню питання впливу інших на процес ідентифікації особистості. Водночас пам'ятаємо, що для появи будь-якого типу колективної або особистої ідентичності має з'явитися образ «іншого», на тлі якого і відбувається процес самоідентифікації. Саме «іншість» постає поштовхом для формування ідентичності. Культурні ідентичності завжди є гетерогенніші та складніші, ніж передбачає їх інструменталізація. «Немає

² Тут і далі Я буде використовуватися для позначення Я суб'єкта, а «я» - на позначення ліричного героя у творчості Р. Ауслендер.

ідентичності, яка визначала б себе інакше, ніж через свій зв'язок із численними іншостями, які вона успадковує, і до яких вона, з огляду на це, належить» [53, с.96], зауважує сучасний французький філософ М. Крепон.

Як стверджував М. Бахтін, Я завжди існує для *іншого* і за допомогою *іншого*. Він також вважав, що інший бере участь у формуванні самоусвідомлення («Я ховається в *інше* й *інших*, хоче бути тільки іншим для інших, увійти до кінця у світ інших як інший, скинути із себе тягар єдиного у світі я (*я-для-себе*)» [12, с. 351–352]), хоча, подивившись на себе очима іншого, ми в житті завжди повертаємось до самих себе. Р. Ауслендер приміряє різні маски, щоб подивитися під іншим кутом на власний життєвий шлях.

Т. Гаврилів стверджує, що «уявлення Я про себе, уявлення Інших про Я, уявлення спільнот про Себе чи Інших про спільноти еволюціонує, але навіть в одному часовому стані зазвичай не збігається» [22, с. 17]. Ідентичність формується всередині певного дискурсу й постійно ним конструюється, непостійна та прив'язана до певного історичного контексту, особливо в поєднанні з існуючими структурами влади. При цьому факторами, що визначають ідентичність, є класова, статева належність, етнічне чи національне походження.

Однак не тільки якісні ознаки ідентичності та індикатори їх оцінювання підпадають під знак питання. Сам феномен ідентичності, його очевидність теж стають наріжним каменем інтелектуальних дискусій у широкому колі сучасних європейських мислителів. Так, У. Еко у праці «Коли на сцену приходять Інший» (1996), з'ясовуючи, чи існують елементарні поняття, що загальні для всього людського роду, з відповідниками в будь-якій мові, зазначає, що «у багатьох культурах відсутні поняття, що здаються нам очевидними: наприклад, поняття субстанції, що має певні властивості (як у виразі «яблуко – червоне»), або поняття ідентичності» [129, с. 11-12]. Таким чином, концепт ідентичності не є ані очевидним, ані гомогенним конструктом, що має беззаперечний смисл і цінність у різних соціокультурних контекстах.

Це вимагає конкретизації того, що саме ми маємо на увазі під ідентичністю як феноменом соціального світу. Саме через опанування репертуару соціальних ролей

індивід відкриває можливості розуміння себе в ролі «Іншого», разом з тим примірює Іншості стосовно власного Я. Такого роду соціальна драматургія є вагомим фактором формування відкритого суспільства, орієнтованого на солідарність та консенсус як вищі цінності суспільно-політичного життя. З. Бауман, посилаючись на К. Леша, зауважує, що «ідентичності, до яких прагнуть у наші дні, уявляються чимось, що можна вдягнути та зняти на кшталт костюма; якщо вони вільно обрані, то вибір ніяк більше не пов'язаний із обставинами та наслідками, і тим самим свобода вибору зводиться на практиці до утримання від вибору» [10, с. 187]. У випадку Р. Ауслендер доцільно також говорити про поетичну ідентичність як частину гардеробу, яку можна приміряти відповідно до настрою.

Дослідник У. Бек переконує, що «люди самі конструюють власну ідентичність. Люди повинні залежати від себе, щоб організувати власні ідентичності. Життя сприймається як індивідуальний проект» [158, с.10]. Протягом життя людина формує власну картину світосприйняття, де цінності суспільства аналізуються та зіставляються з уявленнями про своє Я. Співіснування Я та Іншого в межах однієї особи, подвійні людські ідентичності – те, на чому постійно наголошує автор.

Незаперечним складником конструювання образу залишається ментальний чинник, який впливає на одне із ключових питань імагологічного дослідження – художню зумовленість образу «чужого», «іншого» в національній літературі. Вибудовуючи його, письменник зазвичай реалізує певну ідею. Вона може проектуватися як на сучасні митцю події, так і на минуле, що «в той чи інший спосіб і добудовує сучасне, найчастіше профанне, буття» [31, с. 234]. С. Андрусів зауважує, що «дім-держава – це житло, що захищає народ, націю від хаосу небуття, а нація, народ теж повинні захищати його своєю присутністю, не тільки фізичним, а й метафізичним проживанням і переживанням цього простору оживляти його, не давати йому стати мертвим» [1, с. 98]. Новий невідомий простір викликає почуття страху та невпевненості. При переході до нього герої втрачають опору у вигляді старого простору з його якостями, їх огортає жах, який є елементом пізнання, відчуттям дисгармонійності світу. Так, «життя емігранта – це подвоєне буття або

інобуття: у зовнішньому, реальному, фізично присутньому просторі чужої культури. Р. Ауслендер, як нікому іншому, відомо, що відчуває людина на чужині, адже поетеса дві третини життя провела за межами батьківщини. У своїй поезії вона проживає й оживлює цей простір, повертаючись у спогадах в часи щасливого дитинства та юності. У даному випадку ми можемо говорити про палімпсестну ідентичність авторки. Тобто така ідентичність змінює режими пам'яті й забуття. Тут варто визначити поняття палімпсесту як філологічної метафори, що виявляє паралелі до геологічної метафори напластування [137, с. 40]. Події минулого неможливо видалити з пам'яті, вони простежуються в текстах авторки, яка рефлектує пережите. Дослідник З. Бауман вбачає в ідентичності витвір мистецтва, «який ми прагнемо створити з крихкого «матеріалу» життя» [10, с. 82]. Окрім того, ідентичність створюється як певна фікція, вигадка (fiction) [11, с. 20] (яскравим прикладом слугує образ доньки Мойсея у підпункті 3.1.3, що є свого роду історією «ідентичностей» від народження до смерті. Таким чином, доцільно розглядати ідентичність не як одне ціле, а як суму частин, що впливає з фрагментарності та розрізненості життя людини. На думку Баумана, метафорою сучасного індивідуума є палімпсест, з безліччю нашарувань, а спосіб життя людини – це постійне перебування в дорозі. Мислитель наголошує, «що в сучасному світі мало що може вважатися тривким і надійним, що нагадувало б щільно зіткану основу, в яку можна було б вплести маршрут власного життя» [10, с. 120]. Багатий образами ідентичнісний світ Р. Ауслендер, який вона формувала впродовж життя, підкріплює дане твердження.

Походження Р. Ауслендер із майже взірцевої єврейської родини, в якій тісно переплелися східно- й західноєвропейські корені, також відіграє важливу роль у її творчості. Німецький літературознавець Г. Бауман вважав, що єврейський елемент є для авторки есенцією. У дослідженнях, присвячених німецько-єврейській літературі, проблема ідентичності – одна із центральних тем. Літературознавець В. Яспер доходить висновку, що саме визначення «німецько-єврейська література» можна інтерпретувати по-різному: німецька література єврейських авторів, єврейська література німецькою мовою або література німецько-єврейського культурного

синтезу [217, с. 12]. Пошуки власної ідентичності німецько-єврейських авторів прочитуються також в їхніх творах, в яких відображається ця дилема. Чітко виражена подвійна ідентичність (німецька та єврейська) проявляється в багатьох авторів єврейського походження першої половини ХХ ст., що знайшло своє вираження у багатьох творах. Така ідентичність постає результатом поєднання власного та зовні нав'язаного іншими сприйняття [208, с. 76]. При цьому неабияку роль відігравали віджилі кліше й стереотипи, є хоча й негативним, але водночас і невід'ємним компонентом формування єврейської ідентичності [217, с. 14].

П. Мендес-Флор вважав культурну ідентичність німецьких євреїв «гібридною» [239, с. 31–32], німецько-єврейський культурний симбіоз він пояснює тим, що на початку ХХ ст. для німецьких євреїв однаковою мірою були доступні як німецька культура, так і єврейські релігійні традиції [239, с. 43]. Прикметно, що асиміляція євреїв досягла досить високого рівня, вони прийняли німецькі культурні цінності, проте все ж не були прийняті німецьким суспільством. Аналізуючи творчість Р. Ауслендер, можна також говорити про гібридну ідентичність, оскільки поетеса конструювала власний світ, в якому єврейський та німецький компоненти однаково важливі. В основі ідентичностей спільнот, які ми зазвичай називаємо ідентичністю «ми» (при цьому йдеться про національну, культурну, релігійну ідентичності), лежить ідентичність «я», яка опинилася в центрі уваги сучасної літератури [254, с. 233], що відбувається на ширшому тлі гострої актуалізації проблеми ідентичності.

Одним з таких важливих аспектів, поряд із походженням Р. Ауслендер, є її творча діяльність. Важлива в цьому контексті праця Ч. Тейлора «Джерела себе. Творення новочасної ідентичності», де дослідник розглядає різні види ідентичності, зосібна ідентичність митця. Питання ідентичності Ч. Тейлор формулює як «Хто я?». Філософ розглядає ідентичність у руслі платонівської традиції і виводить від системи ототожнень, тобто розглядає ідентичність як феномен відношень: «Моя ідентичність визначається зобов'язаннями та ототожненнями, що створюють рамку або обрій, в яких я можу намагатися щоразу визначити, що є для мене благо чи цінність, або що належить зробити, або що я схвалюю чи заперечую. Інакше кажучи,

це обрій, в якому я здатний зайняти позицію» [117, с.44-45]. Ч. Тейлор окреслює ідентичність як мінімальний смисл життя і орієнтацію щодо блага [117, с.69]. Ідентичнісна проблематика стає маркером ідентичності сучасності, зокрема німецькомовної ідентичності.

У дослідженні звертаємося також до праці Т. Гаврилів «Форма і фігура. Ідентичність у художньому просторі» [22], де дослідник серед іншого окреслює поняття художньої ідентичності. Як зауважує літературознавець, художня ідентичність мислиться як 1) ідентичність художнього простору, 2) ідентичність художнього жанру та 3) ідентичність художньої фігури [22, с. 22]. Зосередимо увагу на останньому пункті, продуктивному для цього дослідження. Т. Гаврилів наголошує, що для художніх текстів загалом чинне розмежування між формальною ідентичністю «я» як художньої фігури і посутньою ідентичністю «я» як особи. Ідентичність «я» як художньої фігури пропонується називати фігуральною ідентичністю, ідентичність «я» як особи – персоналістською [22, с. 35], яка репрезентує особу автора. Увага до персоналістичної ідентичності окреслює ідентичнісний портрет «я». Зазначаємо, що ідентичність художнього «я» формується з цих двох рівноважливих ідентичностей.

Поряд із концепцією художньої ідентичності, представленою на прикладі прозових творів, Т. Гаврилів розглядає також поетичну ідентичність, яку він називає ідентичністю ліричного «я» [205]. Дослідник аналізує серед іншого також лірику П. Целана та Р. Ауслендер, зосереджуючи свою увагу в основному на досвіді Шоа та відображенні пережитого в їхній творчості. Відтак видається за доцільне увиразнити вузьке смислове використання концепту «поетична ідентичність», усвідомлюючи умовність будь-яких поділів. Під цим поняттям ми розуміємо ідентичність автора, яка ототожнюється з ліричним «я» і є його формалізованим виявом.

Базовим положенням міркувань вважаємо, що поетична ідентичність – тимчасовий, відносний, незавершений конструкт, що має онтологічний статус проекту чи постулату. Літературознавець Р. Кьонен вважає, що сучасне ліричне «я» не має себе безпосередньо, а опиняється в стосунку до себе або ж розуміє, що може бути інженером самого себе [226, с. 9]. Отже Р. Ауслендер стає інженером своєї

ідентичності, яка заснована на грі уяви та вдаваних «гіпотетичних» перевтіленнях, на різного роду фантастичних метаморфозах і містифікаціях, спроектованих на ліричне «я».

Г. Кьоль у дослідженні «Значення мови у ліриці Рози Ауслендер» уперше звертає увагу на принцип конструювання поетичних текстів у творчості авторки. Дослідниця аналізує вірші, в яких Р. Ауслендер по-новому опрацьовує певні події свого життя та реалізовує їх у поезії [225, с. 239]. Вихідним матеріалом стає життєвий досвід авторки. Г. Кьоль використовує твердження Б. Вальденфельса про мережу повсякденного та особливого світів (*das Netz der Lebens- und Sonderwelten*), в яких відображується дійсність. Р. Ауслендер використовує у своїх поетичних конструктах «децентровані поля», тобто у багатьох поезіях вона повторює певні образи, але виділяє при цьому їхні різні аспекти. Відтак поезії, вирізняються водночас багатьма спільними та відмінними рисами. В автобіографічних текстах Р. Ауслендер доповнює свій життєвий шлях новими поетичними елементами. Техніка конструювання [225, с. 308], на думку Г. Кьоль, викристалізовується з часом у творчості авторки, що яскраво демонструють її вірші, де вона в поетичній формі опрацьовано власне життя, події, помисли, які можуть містити елементи фікціоналізації, проте такі, які сприяють структуруванню художнього простору авторки.

1.3. Обґрунтування методологічного комплексу роботи

Дослідження проблематики ідентичності у вимірах загальної культури словесності вимагає чіткого усвідомлення теоретико-методологічних меж проблеми. На сьогоднішній день, поряд із часто згадуваним термінологічним плюралізмом, побутує й методологічний, який також постає «закономірним наслідком інформаційної неузгодженості наукових позицій» [126, с. 244]. Методологічні пропозиції не випадково подекуди сприймаються як руйнівні внаслідок суперечностей у різноманітних підходах до аналізу тексту [7, с. 5]. Тому, з огляду на обрану проблематику, неабияк важливо досягнути актуальні методологічні позиції.

Конструювання поетичної ідентичності Р. Ауслендер у даному разі було розглянуто головним чином крізь призму біографічного методу, літературознавчої герменевтики, структуралістського підходу, компаративістики, інтертекстуальності, антропології й імагології. Дане теоретичне підґрунтя доповнено доволі продуктивною методикою «close reading» (пильне читання поетичного тексту).

Важливе для дослідження тлумачення понять «ліричний герой» та ліричне «я», що є важливими категоріями під час інтерпретації ідентичнісних конструктів поетеси. Ось деякі загальноприйняті визначення поняття «ліричний герой» в літературознавстві: «Ліричний герой – друге ліричне «я». Alter ego поета, форма відображення його духов, світу. Категорія ліричного героя стала художньою реалією в добу романтизму, але, отримавши термінологічне ім'я в 20 ст. (Ю. Тинянов), ліричний герой набуває функціонального значення внутішнього двійника поета, являючи собою персоніфікований зміст ліричної рефлексії автора, художню надбудову (конструкцію другого ступеня над дійсною життєвою ситуацією)» [16, с. 294]; «Ліричним героєм називається специфічний розповідач, в особі якого знаходить свій вияв підкреслена співвіднесеність з авторським «я» [25, с. 151]; «Ліричний герой – друге ліричне «Я» поета, умовне літературознавче поняття, яким позначається коло ліричних творів певного автора, форма втілення його осяянь, думок, переживань...» [62, с. 394]. Наукова категорія ліричного героя теоретично обґрунтована на початку 20-х рр. ХХ століття формальною школою літературознавства, зокрема Ю. Тиняновим і Б. Томашевським. Під час аналізу літературно-критичних і мемуарних праць після смерті О. Блока, Ю. Тинянов дійшов висновку, що в більшості цих відгуків місце біографічної постаті поета заступає, власне, та лірична біографія і те поетичне «я», яке відтворив у своїй ліриці О. Блок і яке не в усьому збігається з його реально-біографічним, людським «я». Своє бачення даного питання подає Л. Гінзбург. Вона не заперечує сублимативний взаємозв'язок між поетом і ліричним героєм, визнає важливе значення останнього. Але, в її розумінні, у більшості випадків цим поняттям зловживали і воно не підходить для кожного поетичного тексту. Для літературознавиці головне – це стійкість у творчості поета біографічних, психологічних і сюжетних рис [27, с. 161].

Проте на сьогодні в теоретичній поетиці питання ліричного героя з'ясоване не до кінця (автор і ліричний герой, характер і внутрішній світ ліричного героя, спосіб його зображення, місце ліричного героя в структурі твору) і потребує додаткових досліджень.

Значення біографічного методу в аргументації специфіки конструювання ідентичності. Хоча біографічний метод тривалий час був головним підходом до тлумачення літературних явищ у багатьох літературознавчих розвідках, що викликало численні скептичні судження щодо нього, сучасна постнекласична методологія активно звертається до цієї методики аналізу тексту. Розгляд специфіки становлення поетичної ідентичності неможливий без застосування біографічного методу, позаяк у даному разі біографія і особистість письменника постають не лише визначальними факторами творчості, але й призмою, крізь яку потрібно сприймати літературний текст, щоб цілісно проінтерпретувати той чи інший твір.

Біографія Р. Ауслендер неодноразово ставала предметом літературознавчих розвідок і дискусій чимало разів [165; 207]. Різноманіття окреслених ідей сфокусувало і нашу дослідницьку увагу на особливостях становлення її *поетичної* ідентичності (див., зокрема, розділ 2), усупереч загальній тенденції, згідно з якою, за Г. Винокуром, «поетичне слово в його істотних і об'єктивних моментах <...> не потребує тлумачення за допомогою біографії, оскільки біографія не набуває тут значення реального коментаря» [18, с. 13].

У контексті біографічного методу чималої ваги набувають фізіологічні процеси пам'яті (запам'ятовування, зберігання, відтворення і впізнавання) [119, с. 20]. Зауважимо, що даний ракурс артикульований Платоном у діалозі «Менон», позаяк давньогрецький філософ у річищі «свідомо чистого і логічного трансцеденталізму» [67] пропонує використовувати термін «пригадування» («Будь-яке знання є пригадуванням»). О. Лосев, який докладно проаналізував платонівську концепцію, висновує: «Якщо між знанням і буттям може бути синтез, то знання та буття повинні перетворитися в світлі цього синтезу. Тут ми бачимо, як знання модифікується під дією такого синтезу. Саме воно трактується як пригадування» [67].

Конструювання поетичної ідентичності Р. Ауслендер через пригадування постає важливим принципом творчого методу авторки. Логіка нашої дисертаційної розвідки продиктована досвідом попереднього споглядання природних феноменів і явищ її батьківщини (Буковина): дерева, квіти, птахи, комахи, нежива природа; єврейських релігійних традицій та образів, хасидських легенд, літературних творів та образів. Звісно, поетеса повертається і до дитячих спогадів, трансформуючи їх у поезіях і ліричних мініатюрах у прозі (див. 2-й і 3-й розділи).

Засновник біографічного методу Ш. О. Сент-Бев зауважив: «Якщо ви зуміли зрозуміти поета в критичний момент його життя, розв'язати вузол, від якого простягнуться нитки до його майбутнього, якщо вам вдалось відшукати, так би мовити, таємну ланку, що з'єднує два його буття – нове, сліпуче, сяюче, величне, і те – минуле – тьмяне, замкнуте, приховане від людських поглядів, яке він вважав за краще б навіки забути, – тоді ви можете сказати, що знаєте цього поета, що пізнали саму суть його, проникли з ним в царство тіней, немов Данте з Вергілієм; і тоді ви гідні стати рівноправним і невтомним його супутником» [109, с. 49]. Запропонована ідея дослідника стала базовою для підпункту 2.5 нашої розвідки (Орнітологічні мотиви в поезії Р. Ауслендер), де інтерпретується маловідомий факт про ув'язнення поетеси органами НКВС, реалізований в образі ластівки.

При дослідженні конструювання ідентичності в поезії Р. Ауслендер наскрізно важливою для нас постала ідея Ю. Лотмана про типологічні співвідношення тексту й особистості автора. Так, учений наголошує: «Біографія автора стає постійним – незримим або експлікованим – супутником його творів» [68], додаючи згодом, що в таких текстах має місце й біографічна міфологізація. Екстраполюючи дану тезу на творчість Р. Ауслендер, зауважимо наступне. По-перше, авторка певний час приховувала справжню дату свого народження, применшуючи свій вік. По-друге, в її поетичному доробку є тексти (наприклад, лірична мініатюра у прозі «Mein Sohn» («Мій син»)), де Р. Ауслендер намагається доповнити свою біографію та перенести нездійсненне материнство в реальному житті у вимір художнього тексту. Проте, як зауважує сучасна українська дослідниця Ю. Павленко, письмо про Себе в ролі

«фікційного суб'єкта як предмет аналізу передбачає поєднання різних методологій» [87, с. 45].

На наш погляд, сама Р. Ауслендер, конструюючи власну поетичну ідентичність, більше акцентувала не на зовнішніх моментах своєї біографії, а насамперед апелювала до біографії духовної. Аналізуючи маркери її втілення, ми послуговувалися, зокрема, розвідками Т. Потніцевої [93], що дало можливість розглянути втілення в поетичних текстах філософських (Спіноза, К. Бруннер) і релігійних (хасидських) ідей та впливів, а також знакових для Р. Ауслендер літературних постатей: Г. Гейне, Г. Тракля, Ф. Кафки, М. Мурр, П. Целана та ін. Це стало методологічним фундаментом другого та третього розділів роботи.

Герменевтичне тлумачення поетичного спадку. Завдання даного методу полягає в осягненні не змісту, а сенсу тексту, закладеного в «авторське письмо» (за Р. Бартом). Отож послуговуємося окремими ідеями в руслі літературної герменевтики та рецептивної поетики Р. Барта, М. Гайдеггера, Г.-Г. Гадамера, У. Еко, В. Ізера, Р. Інгардена, З. Лановик, О. Червінської, Ф. Шляєрмахера, Г.-Р. Яусса.

Так, цінним для тлумачення творчості Р. Ауслендер вважаємо широко відомий принцип «герменевтичного кола» Ф. Шляєрмахера. Науковець помітив взаємозв'язок у русі досконалого в уявному колі, де кожен елемент може бути зрозумілим тільки із загального і навпаки [128, с. 65]. Тому, поряд з урахуванням життєвого шляху письменниці, при прочитанні її прози в контексті післявоєнного суспільства по відношенню до історичної епохи як такої слід брати до уваги і специфіку її текстів, які окреслюють дану спрямованість. Це дозволяє по-новому поглянути на біографію авторки, осмислену в конструюванні власної ідентичності. Даний підхід акцентуємо в більшості підрозділів другого та третього розділів.

Під час дослідження враховано також твердження про історичну дистанцію між появою твору та його інтерпретацією (за Г.-Г. Гадамером) (див. дет. [2]). Дослідник вважав, що «завдання герменевтики полягає у прокладанні шляху крізь суспільний чи історичний простір, який ізолює один дух від іншого» [24, с. 7]. Співзвучним видається також висловлювання одного з засновників рецептивної естетики Г. Р. Яусса про те, що «тільки історичне розуміння дає змогу збагнути

минувшину в її іншості, і то тією мірою, якою інтерпретатор уміє відокремити чужий горизонт від власного» [136, с. 464]. Отож при аналізі творчої спадщини Р. Ауслендер ми прагнемо максимально наблизитися до авторського задуму, незважаючи на нашу часову відстороненість від моменту написання текстів авторки.

У роботі враховано також «герменевтичні» розробки Ю. Габермаса, який розглядає мову в процесі її функціонування: залежно від того, як її вживають учасники комунікації, щоб досягти розуміння якоїсь проблеми чи загального погляду на речі [124, с. 40], що апробовано у третьому розділі.

П. Рікер підкреслював зосередженість герменевтики на реконструкції всього ланцюга операцій, «завдяки яким практичний досвід отримує у своє розпорядження твори, авторів і читачів» [95, с. 66]. Згідно зі сказаним ним, сприйняття реалізує матрицю всіх «позицій» [97, с. 217], а «слухач або читач осягають світ відповідно до власної здатності сприйняття», що визначається ситуацією, обмеженою горизонтом світу й одночасно відкритою йому» [95, с. 95]. У дотику до цього методологічного рівня актуальною постає ідея множинності сенсу, за якою певне висловлювання, позначаючи одну річ, водночас може позначати й іншу, не перестаючи при цьому позначати перше» [96, с. 102]. Завдання герменевтики – не лише аналіз конфліктів інтерпретацій, а й досягнення розуміння себе та пізнання себе через текст. Людське Я знаходиться у центрі усіх досліджень П. Рікера. Найбільш комплексне дослідження людини філософ здійснює в останній своїй праці – «Я – Сам як інший», в якій розкриває герменевтику людського Я, а «інакшість» Я розкривається як «інакшість» тіла, іншого й совісті [96, с. 23-24]. Застосування рікерівських студій відбувається у другому та третьому розділах роботи.

Сьогодні спостерігається значне посилення інтересу до класичної герменевтики загалом та її біблійної парадигми зокрема: вона мислиться як надійна методологія для осягнення феноменів буття та самоусвідомлення. Так, на думку З. Лановик, найновішим вагомим словом в утвердженні принципів «чистої герменевтики» є праця В. Ізера «Межі інтерпретації» (2000). Філолог, відомий як засновник рецептивної критики, в опублікованій праці виступає апологетом класичної герменевтики в її давньому вияві. Уже в передмові автор вказує на те, що,

хоча літературна наука виробила багато підходів і принципів текстового аналізу, які давно вже не асоціюються з герменевтикою [58], проте остання дотепер залишається основою усіх процедур розуміння тексту, а тим більше нетекстових культурологічних явищ.

Культурно-історичні параметри вивчення поетичної ідентичності. Поряд з біографічним і герменевтичним методами, важливими щодо перспективи теми стали надбання культурно-історичного методу в інтерпретації І. Тена. На відміну від Ш. О. Сен-Бева, який розглядав твір як відображення авторської психології, культурно-історична школа бачила в ньому відображення психології народу в певний період його історичного розвитку. Суголосна думка Д. Затонського про «іманентність мистецтва, його неупереджену *паралельність* соціальній історії» [38, с. 186], що також лягла в основу культурно-історичної методології нашого дослідження. При вивченні постаті Р. Ауслендер у німецькомовній літературі особливого змісту набуває тріадна детермінанта розвитку кожного народу [122, с. 82–86] (див. 2-й та 3-й розділи). Маємо на увазі расу – особливості єврейського народу, середовище – Буковину як мультикультурний та багатомовний топос, момент – події Голокосту та життя після нього. Усе це і формує контекст особистості Р. Ауслендер.

Загалом практика культурно-історичного методу в аспекті дослідження поетичної ідентичності Р. Ауслендер виявляє ряд суттєвих узагальнень, які проявляються при залученні інших методологічних зрізів нашої тематики.

Компаративістичний вектор долідження. Особливості конструювання ідентичності Р. Ауслендер, виявлені за допомогою культурно-історичного аналізу, конкретизує й доповнює компаративістика, яка, за переконанням Д. Наливайка, «є своєрідною метамовою літературознавства» [115, с. 5]. У нашому дисертаційному дослідженні враховуються основні засади порівняльно-історичного методу, розроблені О. Веселовським, А. Волковим, Д. Дюришиним, Д. Наливайком та ін.

У компаративістиці одним із найсучасніших векторів постає *імагологія*, яка визнається нині важливим «міждисциплінарним» профілем. За дефініцією О. Папілової, імагологія «досліджує образи «інших», «чужих», націй, країн, культур

тощо, інородних для сприймаючого суб'єкта» [88, с. 32]. Інтертекстуальний вектор тексту покликаний передати інтелектуальні привілеї автора читачеві, впливати на нього через приховані рудименти чужого досвіду, тому, в ідеалі, реципієнт має навчитися розпізнавати в тексті й декодувати лаконічні «алюзовані» мотиви, епізоди, інші тексти. О. Веселовський свого часу зазначав: «І мотиви, і сюжети входять в обіг історії: це форми для вираження наростаючого ідеального змісту. Відповідаючи цій вимозі, сюжети варіюють: у сюжети вриваються деякі мотиви, або сюжети комбінуються один з одним» [17, с. 305]. Фактично, у наведеному зауваженні видатного вченого проглядають ідеї, які сьогодні пов'язуються з поняттями національних «образів світу» (Г. Гачев [26]), що актуалізували сучасний імагологічний вектор. В Україні його локалізацію можна побачити в теорії транзитивних образів (див. праці В. Антофійчука [3], А. Волкова [121], А. Нямцу [84]). На думку А. Волкова, «трактування традиційного матеріалу може виходити за рамки протообразу або протосюжету» [121, с. 95], саме тому традиційні сюжети й образи є постійними учасниками інтертекстуального процесу. Ми апелюємо до теорії традиційних сюжетів та образів у третьому розділі, в підрозділі «Ототожнення ліричного «я» із літературними персонажами».

Ще один концептуальний підхід у нашому методологічному комплексі – **антропологічний**, що займається філософським осмисленням життя людини і є невід'ємним аспектом при дослідженні проблеми ідентичності, оскільки включає в себе знання про антропологічні виміри та особливості літературних структур і категорій.

За теорією М. Бубера, антропологія літератури передбачає своєрідне «діалогічне життя», яке змушує героя відмежуватися від ролі деміурга світу, проте наблизитися до суті того суб'єкта, котрий у своєму гармонійному зв'язку з природою творить нове мистецтво на рівні неповторної художньої сфери. [172, с. 300] (підрозділи 2.2 – 2.5).

Антропологічне літературознавство, на думку Л. Тарнашинської, перебуває на початку шляху набуття «себе-досвіду», проходить непростий період ініціації, метою якого є вироблення методики, за допомогою якої можна було б побачити людське Я

в різних проєкціях: літературознавчих (В. Ізер, Ж.-П. Рішар, Р. Нич, М. Бахтін, В. Подорога), філософських (Л. Фейєрбах, М. Шелер, Х. Плеснер, А. Гелен, М. Бубер, Г. Сковорода, П. Юркевич), соціальної антропології (Л. Морган, Д. Фрезер, Л. Леві-Брюль, Е. Дюркгейм, К. Леві-Строс, Е. Фромм), антропології християнської (Св. Августин, Григорій Богослов, В. Соловйов, П. Флоренський та ін.) [116, с. 455]

В основі антропологічної теорії людина визнається унікальною істотою, яка володіє креативним потенціалом, що надає їй змогу змінювати світ навколо себе або творити власний світ, вдаючись до сфери культури. Прихильники літературної антропології вважають, що художня література вимагає осібної оптики дослідження, оскільки в ньому в незвичайний спосіб поєднуються ті категорії, які по-різному беруться до уваги в інших наукових парадигмах [70, с. 491–492].

На думку польського дослідника Р. Нича, через читання й письмо в літературі відкриваються парадокси «засвідчення» переходів зовнішнього й внутрішнього: світ, Інший, які закликають до пізнання, захоплюють, підпорядковують і водночас – піддаються означуванню, завдяки якому стає можливою автономія особи. Вивчення емпірії літератури відкриває «прототипну фабулу засвідчення»: від зовнішнього – до внутрішнього позначення тропами (образами), і знову – зовні, й цим урівноважується асиметричне протистояння людського й позалюдського буття [83, с. 29].

Антропологія літератури запропонувала новий підхід до інтерпретації словесності, взявши за основу суб'єктивний характер творчості, з одного боку, та суб'єктивність читацької рецепції – з іншого. Її провідний постулат відображає теза В. Ізера: «Художня література – не тільки постійне відтворення світу, в якому ми живемо, але й роздум про те, ким є ми самі» [40, с. 20], що допомагає краще зрозуміти автора. Дослідник безпосередньо пов'язує репрезентацію (*Darstellung*) і пошуки самовизначення. Саме тому література повинна бути вигадкою (*fiction*), адже її завдання – «мислити немислиме, зображувати недоступне, поєднувати непоєднане, комбінувати взаємовиключаюче». В. Ізер проголошує літературну антропологію «іншою формою евристики» для людської самоінтерпретації. Саме

через аналіз літератури можна знайти антропологічні характеристики, властиві як людській повсякденності, так і літературі.

Для нашого дослідження актуальними видаються також міркування Ф. Боаса, що культура – це сукупність моделей поведінки, які людина засвоює в процесі дорослішання і прийняття своєї культурної ролі. Дослідник вважає, що не тільки наша мова, знання і вірування, а й навіть наші емоції є результатом суспільного життя та історії народу, до якого люди належать [15]. Підтверджують цю думку другий і третій розділи нашої роботи.

В. Подорога вважає, що саме «техніка антропологічного аналізу дозволяє розглядати літературу передусім з об'єктивних позицій». На його думку, «ми маємо дати відповідь на питання, чому ми щось не впізнаємо та щось не розуміємо, щось відштовхуємо, чому твір неможливо перекласти на мову іншого часу та інших творів...». Герої, події розглядаються з точки зору їхньої оцінки, розуміння, переживання людиною (автором, оповідачем, розповідачем, персонажами) [89, с. 51], що допомагає зрозуміти особливості пошуків власної ідентичності авторкою в антропологічному ключі.

Чимало літературознавців, дослідників творчості Р. Ауслендер (А. Ефель, О. Матійчук, К. Кельнер, П. Рихло, Ж. Фіргес), вважають, що філософські орієнтири авторки сформували її світогляд і залишалися незмінними впродовж усього життя. Ще студенткою Р. Ауслендер почала цікавитися філософією. Її великими духовними наставниками були Платон, Б. Спіноза і сучасний їй філософ К. Бруннер. Філософська антропологія, що була профільним інтересом Б. Спінози, сформувала, як стверджує О. Матійчук, поодинокі міркування Р. Ауслендер. Зокрема, ідеї про природу як причину самої себе і людину як її частину. Ідеї пантеїзму та монізму, які розвивали обидва філософи, знаходять подальшу художню інтерпретацію і в поезіях Р. Ауслендер. Варте уваги визначення поняття творчості, яке дав Спіноза: «... Творчість є діяльністю, що не має жодних причин, окрім тієї, що діє» [267, с. 302]. Його визначення суттєво відрізняється від інших філософських вчень про джерело творчості, в яких творчим началом визнавалися то натхнення (Демокрит), то форма (Арістотель), то ідея (Платон), то воля (Августин), то розум (Фома Аквінський), то

інтуїція (Дунс Скотт). Філософ інтерпретує творчість як діяльність, а її джерело – як діючу причину. Отже, спінозівська ідея сутності творчості дозволила по-іншому глянути на процес творчості, що уможливило також конструювання ідентичності за допомогою творчого процесу.

Інтертекстуальна специфіка текстів. Важливий для розуміння ідентичнісних конструктів також інтертекстуальний аспект ауслендерівської поезії. Сучасна теорія інтертекстуальності звертає увагу на багатоманітні сюжетні складники конкретного твору, що залучаються з інших текстів. Згідно з Ю. Крістевою, саме інтертекстовий аналіз «дозволяє встановити співвідношення між письмом і мовою в тексті» [54, с. 138]. Нині практично кожне літературознавче дослідження з інтертекстуальності, посилаючись на відомі дослідження (див.: М. Бахтін [12], Р. Барт [8], Ж. Женнет [35], Д. Наливайко [115], Ю. Крістева [54], Н. П'єге-Гро [94], П. Рихло [101] та ін.), запозичує «технологію» та інструментарій цієї методології до власних концепцій.

У вітчизняній науці студіювання ідей інтертексту відбувається досить активно. На думку Д. Наливайка, «в інтертекстуальній теорії вихідним, засадничим є концепт інтертексту як універсальної іманентної категорії, позбавленої статусу «авторства»: це простір сходження всіляких цитатій, які не є цитатами із чужих творів» [115, с. 36]. Інтертекстуальність, як вважає знаний компаративіст, «ставить під сумнів автономність тексту і доводить, що він реально існує й може існувати лише в полі інших текстів і через них укорінюватися в історії і культурі» [115, с. 36]. П. Рихло наголошує на існуванні глобального універсуму текстів із закодованою історією, міфологією, філософією, культурою, в межах якого, за його словами, «все вже так чи інакше колись було сказано, тому претензії на якусь особливу новизну, оригінальність тощо наперед приречені на невдачу (синдром *déjà vu*). Жоден текст не починається з якогось нульового пункту» [101, с. 22]. За В. Москвіним, у сучасних інтерпретаціях інтертекст трактується як «переплетення цитат» (Р. Барт), «перечитаний текст» (Ф. Соллер), «немає іншого тексту, крім інтертексту» (Ш. Гривель), «усі тексти гіпертекстуальні» (Ж. Женнет), «інтертекстуальність – основа текстуальності» (М. Ріффатер), «кожен текст знаходиться поверх старого»

(Д. Фоккема), «наша мовна діяльність – порядок цитатій» (Б. Гаспаров) [79, с. 33–34].

Інтертекстуальний підхід при аналізі віршів та ліричних мініатюр у прозі Р. Ауслендер застосований у підпунктах 2.2, 2.5, 2.6, 3.1 – 3.3. Наприклад, безпосередню рецепцію Кафки засвідчують вірші Р. Ауслендер, в яких наявні ремінісценції з Кафки, що стали своєрідними парафразами його біографії та творів: «Prag» («Прага»), «Kafkas Hungerkünstler» («Голодомайстер Кафки»).

Отже, з огляду на вищевикреслений ряд методологічних практик, особливо значущим постає дослідження ідентичнісної проблематики у творчості Ауслендер, що визначається пошуками авторки власного Я в поетичній формі.

Висновки до розділу 1

1. Творчість Р. Ауслендер належить до найважливіших явищ німецькомовної поетичної літератури повоєнного часу і є її невід’ємною складовою. Поряд з Н. Закс і Г. Домін поетеса з Буковини репрезентує покоління митців, яким довелося зазнати переслідувань з боку націонал-соціалістичного режиму і стати свідками Голокосту. Відтак вони намагалися донести до майбутніх поколінь страшний досвід європейської цивілізації, сподіваючись, що подібне варварство більше ніколи не повториться.
2. Тематичний діапазон поетичної спадщини Р. Ауслендер дуже широкий. Серед найважливіших тематичних комплексів, які привертають увагу дослідників, можна виділити, передусім, поезії після Голокосту, досвід пережитого; поетичні рефлексії про екзистенційне значення мови; мотиви батьківщини – Буковини і Чернівців, біль від втрати вітчизни і ностальгійні спогади про довоєнну батьківщину; вірші про власну ідентичність та єврейство; релігійні мотиви – від біблійних до хасидських. Проаналізовано ряд досліджень, присвячених окремим періодам творчості авторки, які дуже різняться між собою в якісному та кількісному планах.

3. У ході дослідження проблеми ідентичності у творчості Р. Ауслендер у всіх її проявах визначено основні життєві складові, що відіграли важливу роль у її формуванні: походження з мультикультурного простору, приналежність до єврейського народу та німецька мова. Ідентичність віддзеркалює суб'єктивний досвід людини та історичний, соціальний і культурний контексти. За основу було взято психоаналітичну концепцію особистості Е. Еріксона та концепцію художньої ідентичності Т. Гаврилів, на які будемо опиратися у практичній частині нашого дослідження.
4. Постановка проблеми конструювання поетичної ідентичності уможливорює поглиблений структурний аналіз художньої діяльності автора із урахуванням його біографії та історико-культурного контексту. Проблема ідентичності тісно пов'язана з темою суб'єкта, особистості, проблемою меж людського Я. Розгляд самоідентифікації як філософського і особистісного дискурсу вказує на простір рефлексії, який утворюють міркування про світ, особистість та її самовизначення в ньому. Художня творчість відображує складний процес самоідентифікації, що дозволяє пізнати особливість людського «я».
5. Питання потенціалу ідентичнісної проблематики сформувало методологічний контур дисертації. Нами виокремлено найбільш продуктивні методи. Зокрема, біографічний, герменевтичний, культурно-історичний, антропологічний, компаративістичний та інтертекстуальний вектори інтерпретаційних методів, що стали важливою методологічною основою нашої роботи. Основні результати цього розділу опубліковані в таких статтях [48; 51; 228].

РОЗДІЛ 2

ВТІЛЕННЯ ІДЕНТИЧНОСТІ РОЗИ АУСЛЕНДЕР У ПОЕТИЧНИХ ОБРАЗАХ ПРИРОДИ

2.1. Специфіка природного універсуму в творчості Р. Ауслендер

Давньоримський стоїк Сенека у відомому трактаті «Про природу» (I ст. н. е.) слушно зауважив, що людина здебільшого не помічає речей у звичному стані й порядку. Однак, якщо щось спалахне у незвичайному місці, говорить філософ, тоді ми «дивимось, ставимо запитання, показуємо пальцями». Подібною цікавістю аргументуються способи пояснення людиною світу, починаючи з міфологічного його сприйняття. Проте, літературна практика, а надто поетика текстів Рози Ауслендер демонструє потужний зв'язок із навколишнім світом, який ще у вченні Арістотеля вважався специфічним початком руху (фюсис) і пов'язувався із народженням речей.

Світ природи, на наш погляд, є найважливішим джерелом натхнення поетеси. В її образах Р. Ауслендер черпає снагу до життя, а також багатий матеріал для своїх віршів. Власне, ця прониклива заглибленість у топографію і ландшафт червоною ниткою проходить через усю творчість німецькомовної авторки. Навколишній світ вона наділяє творчою силою, яка формує її як людину, що постає специфічною проекцією в антропологічний вимір. Подібну антропоморфізацію природи акцентувала польський літературознавець М. Кланська: «Людина втрачає в її системі своє виняткове місце, вона є лише тим створінням, що найдосконаліше мислить ідею Бога, але й дерева, річки, зірки, каміння і тварини наділені душею і можуть говорити своєю мовою, незрозумілою для людини. Людина духовно розвинута, зокрема поет, може цю мову зрозуміти чи відгадати» [221, с. 135]. Яскравими поетичними зразками в даному аспекті постають вірші «Keine Beweise» («Жодних доказів»), «Papier II» («Папір II»), «Aus einem heißen Traum» («З гарячого сну»), «Zurück IV» («Назад IV»), «Auch so etwas» («І таке»), «Neu» («Сіно») та ін.

Природа, навколишні ландшафти, сформовані горбистим рельєфом міста та околиць, річкою Прут та лісами, – органічна складова поетичних рефлексій авторки.

Тут варто підкреслити, що тема природи посідала особливе місце в буковинській поезії міжвоєнного часу загалом, про що також знаходимо чимало свідчень у літературознавчих джерелах. Приміром, німецький літературознавець К. Вернер, якому належить низка статей про творчість Р. Ауслендер, зазначає: «Поезія, що слугувала прихистком від <...> загрозливих незрозумілих подій, які відбувалися у світі, зводилася в основному до магічного діалогу з консистентними речами, алегоричних описів природи й ландшафтів, до утвердження надій і прагнень у країні мрій» [285, с. 8]. На переконання вченого, подібні опозиційні пари «природа – суспільство, мрія – дійсність пронизують собою пропорційно побудовані, прикрашені епітетами тексти, які місцями прохромлені сміливими метафорами й візіонерськими проривами.

Внутрішнє буття речей, їхня сутність, тобто те, що, за Гераклітом, приховане від чуттєвого сприйняття, реалізується в ліричному «я» Р. Ауслендер у специфічній єдності з природою. Авторка почуває себе невіддільною від природи, а тому вірить, що безсмертна і може в будь-який час ставати іншою істотою. До того ж вона також наділяє людськими рисами різні природні явища, рослини. Так, у лаконічному вірші зі збірки «Ich spiele noch» («Я ще граю») знаходимо універсальну спорідненість людини із квіткою:

| | |
|---------------|-----------------------|
| Komm Engel | Прийди янголе |
| treib uns | зажени нас |
| ins Paradies | в рай |
| | |
| Dort sind wir | Там ми |
| zwei winzig | дві малесенькі |
| kleine Blumen | квіточки ³ |

[135, с. 29]

Поетеса прагне бути хоча б малесенькою квіткою в раю, якщо не можна далі бути людиною.

³ Усі переклади з німецької тут і далі наші, якщо не зазначено інакшого.

У ліричній мініатюрі в прозі «Das Doppelleben» («Подвійне життя») авторка згадує, як ще в дитинстві ототожнювала себе з найрізноманітнішими речами та істотами: *«Я вела тоді подвійне життя. Вдень я була собою... Але вночі, в ліжку я втрачала свою ідентичність: споріднювалася із людьми, істотами, речами... Я проживала багато перетворень ... Я була молоком у дерев'яній мисці.... І смертельно боялася, що мене вип'ють... Я була ще довгий час під враженням іншого перетворення. У сусідському саду перед моїм вікном чарівливо пах бузок з червонясто-фіолетовими зонтиками... Це було моє найпрекрасніше перевтілення: його гілочки були моїми руками, його гілочки – моїми пальцями, темно-лілові зонтики – багатьма, багатьма очима»* (курсив наш. – О. К.) [140, с. 48-49]. Подібні змальовані вище перевтілення можна, безумовно, пов'язати із кризою ідентичності авторки.

У контексті дослідження необхідно, передовсім, конкретизувати, який зміст вкладаємо в термін «мініатюра». Теоретичне визначення жанру сформулював Л. Левицький: це твір «невеликий за обсягом, але композиційно і змістовно завершений, який містить у собі думку або образ широкого узагальнення» [60]. Цю дефініцію, на нашу думку, не можна вважати вичерпною і точною, оскільки поза авторською увагою залишилися важливі ознаки жанру. Мініатюра ХХ ст. стала якісно іншою, як формально, так і змістовно, і якщо вона свого часу і відштовхувалася від «Поезій у прозі», то згодом переросла їх, а подекуди стала й антиподом. Письменники 60–80-х років трактують і реалізують мініатюру як жанр епічно і публіцистично наповнений, хоча ауслендерівські мініатюри тісно пов'язані саме з ліричною тенденцією. В рамках дослідження послуговуватимемося визначенням «лірична мініатюра в прозі».

Світогляд поетеси реалізує подібні мотиви завдяки поетиці трансформації. У ранньому вірші «Amor Dei» юна поетеса висловлює ідею перетворення за допомогою етапів розвитку метелика:

<...>

Wir sind Verzauberte in fremder Stadt,
uns ewig Wandelnde von Ding zu Ding,

Нас зачакловано в чужому місті,
нас вічно змінювали з істоти в істоту,

| | |
|---|--|
| bald grünend, bald verwelkend | то зазеленілих, то вже зів'ялих як |
| wie ein Blatt, | листок, |
| bald Larve, Raupe, bunter Schmetterling | то як личинка, лялечка, метелик яскравий |

[137, с. 7].

Авторка зображує циклічність розвитку, назвавши всі етапи, які проходить личинка, поки стане дорослою істотою – метеликом. Аналогічні приклади перетворення ліричного «я» знаходимо також у поезії «Aber ich weiß» («Але я знаю»):

| | |
|-----------------------|---------------------|
| War ich ein Falter | Була я метеликом |
| Von meiner Geburt | до свого народження |
| ein Baum oder | деревом чи |
| ein Stern | зорею |
| ich habe es vergessen | я це забула |

| | |
|----------------|------------|
| Aber ich weiß | Але я знаю |
| dass ich war | що була |
| und sein werde | і буду |

| | |
|--------------|----------|
| Augenblicke | Миті |
| aus Ewigkeit | вічності |

[142, с. 79]

Як бачимо, лише за допомогою поетичного слова Р. Ауслендер може переміщатися в інші сфери життя. Мотив перетворення в її текстах пов'язаний із мотивом містики, позаяк поетеса, як видається, легко трансформується в будь-яку істоту:

| | |
|----------------------|----------------------|
| Im Zauberraum | В чарівному просторі |
| als Vogel im Flug | як птах у польоті |
| fange ich Sterne auf | ловлю зорі |

[143, с. 111]

| | |
|-----------------|-----------------|
| Rolle als Stern | Кочусь як зірка |
|-----------------|-----------------|

in der Milchstraße

Молочним шляхом

[143, с. 185]

Отже, об'єктом перетвілень може бути птах, зірка, квітка та інші природні образи. На думку Г. Коль, метаморфози в поетиці Ауслендер покликані усунути конфлікти та антагонізми зовнішнього світу, стати свого роду прихистком [225, с. 46]. Тож поетеса вірить, що після смерті людина може перетворитися на іншу матерію, пережити при цьому нове народження і знайти в цьому втіху. Проте вона переконана, що буття людини є найкращою формою життя. Підтвердження нашої тези знаходимо у вірші «Wunsch II» («Бажання II»), в якому ліричне «я» прагне стати деревом магнолії, солов'єм, горою, але згодом, формуючи притаманне її поезії лексичне кільце, повертається у свій теперішній стан: «Я хочу бути собою» («*Ich will ich sein*») [142, с.20]. У «Die Verwandlung» («Перетвілення») [140, с.72] Р. Ауслендер бачить себе фонтаном, хмарою, дощем, блискавкою і зрештою – воскреслою людиною.

На думку О. Матійчук, поетеса наближається до природи не зі зверхньою позицією людини – вінця Божого творіння, а благоговійно, з пієтетом, намагаючись відчитати приховану ідею Бога, що міститься в кожному Його творінні, живому чи неживому об'єкті світу [71, с. 58]. Це пов'язано із філософією монізму Б. Спінози, в якій Р. Ауслендер знайшла знайомі їй ідеї, які доповнили хасидські уявлення її дитинства і дозволили по-новому їх переосмислити. Як відомо це релігійне вчення було добре знайоме поетесі з дитинства від батька Зигмунда, який до 17-ти років виховувався при дворі вундеррабі в Садгорі, що тоді була одним із найважливіших центрів хасидизму в Східній Європі. Дослідниця вважає найголовнішим спільним елементом, що властивий філософії Б. Спінози й ідеям хасидизму, уявлення голландського філософа, що Бог є іманентною, а не зовнішньою причиною всіх речей, що усе існує у Богові, так, як це стверджував Святий Павло... » [267, с. 410]. Воно апелює до хасидського вчення, що «Бог присутній у всьому суцюзному у формі божественних «іскор», що є частинами Його, і завдання хасида – розпізнати ці часточки» [71, с. 59]. Поетеса відчуває себе частиною природи, а її ліричний герой з легкістю може набуває різні образи з природного універсуму.

У пізній ліриці Ауслендер знаходимо не менше рядків, пов'язаних з природою, ніж у період ранньої творчості. Зауважимо, що у пізніх віршах образи та мотиви природи, що тісно пов'язують світ природи із внутрішнім світом авторки, набувають різноманітних значень, викликаючи багато асоціацій, які, у свою чергу, формують відповідне рецептивне тло.

Оригінальність версів Ауслендер виникає у формі незвичних аналогій, які їй вдається майстерно виразити у лапідарній формі. Її творчим кредом можна назвати рядки:

| | |
|---------------|------------|
| Schweben | Ширяти |
| mit dem Vogel | із птахами |
| mit der Sonne | із сонцем |
| leuchten | сяяти |
| rollen | кружляти |
| mit der Erde | із землею |
| <...> | |
| [141, с. 96] | |

У цих версах прочитується власне ауслендерівська позиція щодо ролі поета, озброєного словом, що летить до читача, а його творіння може зрівнятися з сонцем. Як наслідок, у віршах і ліричних мініатюрах у прозі Ауслендер можна декодувати метафори та порівняння, які поетеса випробовує для того, щоб віднайти своє Я та представити його іншим в особливій формі тропу. Справжні або ж вигадані зустрічі зі світом природи, навіть спогади про такі зустрічі, є свідченням пошуків поетесою власної ідентичності.

Особливу увагу приділяємо індивідуально-авторській трансформації та аналізу функцій образів природи, які трапляються в системі ідейно-художніх і виражальних засобів поезії Р. Ауслендер. Тут варто виділити образи *живої* (квіти, дерева, тварини, птахи, комахи) та *неживої* (зірки, місяць, вітер) *природи*, (за допомогою яких поетеса автотрансформує своє ліричне «я», шукаючи власну ідентичність.

У ході нашого дослідження найперше звертаємося до образу *зірки*, що з'являється в ранній ліриці поетеси й поступово змінює свою метафорику, набуваючи нових інтерпретацій. Важливу роль у творчості поетеси відіграють також *рослини*: квіти та дерева. Авторка охоче приймає той чи інший образ природи і промовляє до читача вустами то дерева, то троянди. Р. Ауслендер дуже часто споріднюється з *птахами*, більшість яких знаходяться в постійному русі: залежно від пори року вони змінюють місце проживання у пошуках домівки. Значно рідше знаходимо відображення ліричного «я» в образах *комах* (бджоли, сонечка) та *тварин* (собаки, сарни).

2.2. Реалізація поетичної ідентичності в астральній символіці

Образ зорі постає одним з ключових у творчості Рози Ауслендер, позаяк наявний на всіх етапах творчого шляху поетеси. Символіка зір в її поезії дуже промовиста. Це – недосяжні та безсмертні божества, символ животворчої природи, дівчини-красуні, кохання, доброї душі, світлого духу, охоронці Бога.

Образ небесних тіл часто зустрічається в найдавніших міфах різних народів. У давньогрецькій і давньоримській культурах зірки прирівнювалися до божества. Зірки належали до символіки небесних богинь, яких часто зображували в короні із зірок. Астрологи, міфологи світу трактували зорю як символ світлого духу, що бореться проти сил п'їтьми. Існують різні види зірок, які розрізняються за формою. Єгиптяни надавали величезного значення п'яти- і шестикутним зіркам, як видно з тексту, що зберігся на стіні похоронного храму Хатшепсут. П'ятикутна зірка, або пентаграма, написана однією лінією, — це найдавніший з усіх відомих символів, якими ми володіємо. Вона тлумачиться по-різному, символізує радість і щастя. Це також емблема семітської богині Іштар в її войовничому втіленні. У масонів п'ятикутна зірка символізує містичний центр. З часом додається нова символіка – чоловіче й жіноче начала, виражені п'ятьма точками, гармонія, здоров'я і містичні сили. Пентаграма є також символом перемоги духовного над матеріальним, символом безпеки, охорони, благополучного повернення додому. Для символіки цієї зірки характерна зміна значення з позитивного на негативний при його

перевертанні. П'ятикутна зірка з одним кінцем вгору і двома вниз є знаком білої магії, відомим як «нога друїда»; з одним кінцем донизу, двома вгору вона іменується так званим цапиним копитом й рогами диявола [179, с. 18].

Гексаграма – фігура, складена двома полярними трикутниками, шестикутна зірка. Це складна й цілісна симетрична форма, в якій шість маленьких окремих трикутників групуються навколо великого центрального шестикутника. У результаті утворюється зірка, хоча початкові трикутники зберігають свою конфігурацію. Оскільки звернений вгору трикутник – небесний символ, а звернений вниз – символ земний, то разом вони – символ людини, що об'єднує ці два світи. Це символ досконалого шлюбу, який пов'язує чоловіка й жінку. Шестикутна зірка – це також знаменита магична печать Соломона чи зірка Давида (Маген Давід). Джерел її походження дуже багато. Основна її назва пов'язана з царем Давидом, який використовував зірку як особистий символ та зображував її на щитах свого війська. Верхній трикутник в її зображенні — білий, а нижній — чорний. Під час Голокосту євреї були змушені носити жовту зірку на своєму одязі як розпізнавальний знак їх приналежності до єврейського народу.

У християнстві зоря – символ оборони живих людей. Кожна людина отримує при народженні «свою зірку, що й стає на небі» (Ангел-Охоронець). «Віфлеємська зоря» провістила чудесне народження Ісуса Христа. Восьмикутна зірка є також символом Христа. Діва Марія як небесна цариця носить корону із зірок. Дванадцять зірок вважають уособленням 12 ізраїльських народів та апостолів. У багатьох культурах досі збереглося переконання, що саме в зірках записана доля людини і що вони впливають на перебіг земних подій, а коли людина помирає – її зірка гасне.

Зірка може бути також символом закоханих, які наче світяться зсередини, і це відрізняє їх від інших людей. У літературній традиції вони часто носять назву *Stella* (з лат. зірка). Яскравим прикладом слугує збірка сонетів англійського письменника Ф. Сідні «Астрофель і Стелла» (1580-1584), в якому імена головних героїв мають особливе смислове наповнення. Ім'я закоханого юнака перекладається з грецької як «закоханий в зірку», а ім'я його коханої латинською означає «зірка». Стеллою звати

також головну героїню драми Й. В. фон Гете «П'еса для закоханих» (1776), яку він пізніше перевидасть і перейменує на «Стеллу» (1816), переписавши фінальну сцену.

У ранній творчості Рози Ауслендер образ зорі з'являється спершу в її любовних сонетах, де вона оспівує красу зоряного неба, що є супутником кожної закоханої пари:

Sternstrahl und Nachigallied

alles was erdet und blüht

[151, с. 27];

Vom fernen Äther springt ein Stern herab

und eine Silberlinie Zauberstaub

[151, с. 61];

Und die scheunen Sterne kommen

liebender aus sich heraus

[151, с. 37].

Промінчик зорі й солов'їний спів

все що бує й цвіте

З далекого Ефіру падає зірка

срібна лінія чарівного пилу

Сором'язливі зірки

розходяться люблячи

Проте в ліриці поетеси, передовсім у віршах після досвіду життя в гетто та Голокосту, присутній образ зірки з іншим семантичним навантаженням. Варті особливої уваги вірші, в яких ліричне «я» ідентифікує себе із зіркою: «Identität» («Ідентичність»), «Aber ich weiß» («Але я знаю»), «Einen Augenblick» («На одну мить»), «Verehrter Gott» («Вельмишановний Боже») та ін. У вірші «На одну мить» (збірка «Мій подих», 1981) ліричне «я» прагне стати хоча б малесенькою зіркою на нічному небі:

Laß es geschehen

Himmlicher

daß ich an Deiner Herrlichkeit

teilhabe

einen Augenblick

Дозволь

Небесний

щоб я Твоєї величі

торкнулася

на мить

Laß mich

ein winziges Sternchen sein

und die Erde schauen

Дозволь

малесенькою зірочкою стати

і глянути на Землю

| | |
|---------------------------|-------------------|
| in ihrer Unvollkommenheit | в її недосконалій |
| Vollkommenheit | досконалості |
| einen Augenblick | на мить |

[142, с. 197]

Вірш складається лише з двох строф, на початку та в кінці яких поетеса використовує синтаксичний паралелізм: рядки першої та другої строф розпочинаються дієсловом «lassen» (дозволяти) у 2-й особі однини в наказовій формі. Ліричне «я» спочатку просить дозволу долучитися до Господньої величі, використавши при цьому для позначення Бога субстантивований іменник – Небесний. Відтак ліричне «я» просить перетворити його хоча б на маленьку зірку, щоб поглянути зверху на Землю. Обидві строфи закінчуються однаковим часовим позначенням – на мить. Як бачимо, Р. Ауслендер, яка була змушена через хворобу весь час проводити в кімнаті пансіонату, прагне хоча б на секунду піднятися з постелі, щоб осягнути силу Божого творіння.

У наступному вірші, текст якого нагадує молитву, ліричне «я» кореспондує з Богом:

| | |
|---------------------|--------------------------|
| Verehretet Gott | Вельмишановний Боже |
| Gib mir ein Zeichen | подай мені знак |
| daß gar nichts | що взагалі нічого |
| ohne dich geschieht | без тебе не відбувається |

| | |
|--------------------------|------------------------|
| Ich möchte | Я б хотіла |
| einem Sternbild gleichen | бути схожою на сузір'я |
| das sanft | що ніжно |
| mir leuchtet | мені світить |
| wie ein Lied | як пісня |

[148, с. 177]

Вірш опубліковано за життя поетеси в збірці «Ich zähl die Sterne meiner Worte» («Я рахую зірки моїх слів», 1985 р.), назва якої також дуже символічна. Образ зірки супроводжував авторку все її життя. На схилі літ Р. Ауслендер дедалі частіше

розмірковує над сенсом буття, що знаходить відображення у її поезії. Отож ліричне «я» у першій строфі просить Бога подати знак доказу його існування і того, що у світі нічого не відбувається без його волі. У наступній строфі ліричне «я» прагне бути схожим на сузір'я, тобто мати добре окреслений контур і форму. Поезія Р. Ауслендер, після пережитого, залишається життєстверджувальною, на відміну від текстів її земляка, П. Целана, який так і не зміг подолати травму пережитого.

Походження Рози Ауслендер та її приналежність до єврейського народу відіграли велику роль у творчості поетеси. Досвід перебування в чернівецькому гетто, коли кожен день означав уперту боротьбу за життя, наклав особливий відбиток на творчість Р. Ауслендер. У поезіях, в яких авторка тематизує цей страшний період у своєму житті та в житті її народу, дуже часто зустрічаємо образ жовтої зірки. Сама авторка зізнається в поетичному есе: «Зорі – я не змогла видалити їх з моєї повоєнної лірики – з'явилися в іншій констеляції [140, с. 93]».

Поетеса підкреслює, що хоч у її творчості після пережитих подій Голокосту і відбулася кардинальна стилістична переорієнтація, проте деякі мотиви, зокрема «зорі», залишилися незмінними. На думку Л. Тарнашинської, в періоди спокійного розвитку людства і, відповідно, філософії людина осягає себе як частину світу, пояснює себе з іншого, об'єктивізує себе, а в нестабільні, кризові періоди, коли руйнується образ світу і образ людини, вона «стає для себе проблемою і намагається зрозуміти себе із себе самої, через власну індивідуальність, із власної повноти і цілісності» [116, с. 71]. Тобто можемо говорити про один із константних мотивів у творчості авторки, що символізує сталість у часи, коли все навкруг руйнується.

У вірші «Biographische Notiz» («Біографічна нотатка») авторка в максимально сконцентрованій і стислій формі передає всю сутність свого буття. Поетеса з болем згадує про часи Голокосту, втрату батьківщини та своє існування – без сталого місця проживання:

| | |
|--------------------------|-----------------|
| Ich rede | Мову веду |
| von der brennenden Nacht | про палаючу ніч |
| die gelöscht hat | яку загасив |
| der Pruth | Прут |

| | |
|----------------------------|-----------------------|
| von Trauerweiden | про верби плакучі |
| Blutbuchen | криваві буки |
| verstummten Nachtigallsang | змовклий спів солов'я |

| | |
|---------------------------------------|------------------------------------|
| vom gelben Stern | про жовту зірку |
| auf dem wir | на якій ми |
| stündlich starben | щогодини вмирали |
| in der Galgenzeit [...] [144, с. 204] | у часи шибениць [...] [98, с. 155] |

Вважаємо, що в першій строфі йдеться про цілком конкретну подію, свідком якої стала поетеса: 6 липня 1941 р. війська СС під командуванням О. Олендорфа зайняли Чернівці, підпалили частину єврейського кварталу та вчинили різню єврейського населення. Ця подія стала початком Шоа на буковинській землі, про яку сьогодні нагадує пам'ятний знак на високому березі Пруту, куди в перші дні війни було зігнано та розстріляно сотні єврейських громадян. Р. Ауслендер, називаючи у вірші річку, однозначно окреслює просторовий вимір подій, про які говорить ліричний герой, і відсилає читача до своєї батьківщини – Буковини. В цьому випадку правомірно вести мову про культурну пам'ять, що, на думку Я. Ассманна, перетворюється в певну символічну фігуру, до якої приєднуються моменти з минулого, і яка покликана їх зафіксувати [5, с. 54].

Найбільше у цьому вірші привертає увагу третя строфа, в якій з'являється образ «жовтої зірки», що відразу викликає асоціацію з розпізнавальним знаком, який змушені були під час війни носити всі євреї як свідчення національної належності. У кінці строфи Я-перспектива змінюється на Ми-перспективу: *ми щогодини вмирали*. Мова йде про увесь єврейський народ, долю якого розділяє ліричне «я» та з яким авторка, без сумніву, себе ідентифікує.

Розпізнавальні знаки для євреїв з'явилися ще в середні віки в мусульманських та християнських країнах і були частиною антисемітської політики тих часів. Так, вперше такі знаки ввів у IX ст. халіф із династії Аббасидів, Гарун ар-Рашид, який

розпорядився, щоб євреї носили жовтий пояс. Приблизно через чотириста років, на Латеранському соборі у 1215 р. було прийнято рішення, що євреї, які живуть в католицьких державах, повинні носити розпізнавальний знак на одязі – жовтий круг [118, с. 103].

У рамках антиєврейської політики уряду Третього рейху було відроджено практику сегрегації євреїв на основі расових критеріїв. Одразу після подій «Кришталевої ночі», першої спланованої нацистами акції фізичного насилля та терору проти єврейського населення Німеччини, шеф поліції безпеки СС Райнгард Гейдріх запропонував використовувати розпізнавальний знак для євреїв. У вересні 1939 року, після вторгнення Німеччини на територію Польщі, нацисти оголосили, що крамниці, які належать євреям, повинні бути відмічені особливим знаком. Згодом було видано указ про обов'язкове носіння на одязі «зірки Давида»: всі євреї старше 12 років повинні були носити на рукавах білі пов'язки з голубою шестикутною зіркою. Якщо єврея зупиняли без такого знака, його чекало суворе покарання або навіть розстріл.

Ця ідея поширилася з території Польщі на всі окуповані нацистами землі. В залежності від території та країни, використовувалися різні варіанти розпізнавального знака. Так, у 1941 р. за наказом СС, євреї були змушені носити жовту шестикутну зірку на лівій стороні грудей та на спині. На окупованих радянських територіях євреїв також змушували носити розпізнавальні знаки у вигляді зірки Сіона. Символ, що виник тисячоліття тому і мав глибоке значення для народу Давида, був осквернений і прирівняний до тавра, до безликого «порядкового номера», який випалювали в'язням концтаборів.

У творчості Рози Ауслендер є ціла низка поезій, в яких вона звертається до образу жовтої зірки, апелюючи до власного трагічного досвіду в гетто та до досвіду людей, які пережили концентраційні табори смерті: «Auch so etwas» («І навіть так»), «Du vergißt» («Ти забуваєш»), «Biographische Notiz» («Біографічна нотатка»), «Damit kein Licht uns liebe» («Щоб світло нас не кохало»), «Die Formel» («Формула»).

Найперший такий вірш заходимо у збірці «Wo ist die Heimat?» («Де батьківщина?») під назвою «Zur Ruh gebracht» («В спокої»). Оскільки до цієї збірки

ввійшли поезії з періоду 1927-1947 рр., можемо припустити, що даний вірш було написано в повоєнні роки. Доходимо висновку, що ліричне «я», з яким поетеса себе, безперечно, в цьому тексті ідентифікує, розповідає в минулому часі про ідилію місячної ночі в передчутті лиха:

| | |
|------------------------------------|-------------------------------------|
| Der letzte Vollmond schmeckte süß | Останній повний місяць був солодким |
| wie eine saftigjunge Nuß. | як ніжно-молодий горіх |
| Ich naschte ihn von Traum zu Traum | Я смакувала ним від сну до сну |

| | |
|-----------------------------------|--------------------------------|
| Es fiel ein Stern auf meine Stirn | Зірка впала на моє чоло |
| eh ich ihn spürte war er fort: | поки я відчула вже її не було: |
| die Freundin steckte ihn ins Haar | подруга заколола її у волосся |

| | |
|-------------------------------------|----------------------------------|
| Ein schlankes Wasser war erwacht, | Тиха вода сколихнулася |
| da schwammen alle: Stern und Blatt, | там плавали всі: зірки та листя, |
| von meinem Mond zur Ruh gebracht | вгамовані моїм місяцем |

[137, с. 17]

Вірш належить до ранньої творчості поетеси. Строфи почасти римовані: у першій строфі римуються два перші верси: süß – Nuß (ааб), а в останній – перший з третім: erwacht – gebracht (аба). Авторка частково зберігає пунктуацію.

Цікаво, що у збірці «Die Musik ist zerbrochen» («Музика розкололася») знаходимо вірш «Der letzte Vollmond» («Останній повний місяць»), майже ідентичний із попереднім. Авторка змінює назву, повністю прибирає розділові знаки. У цьому тексті також змінено епітет до слова «вітер». Якщо в першій редакції вірша використано вищий ступінь порівняння від прикметника weich (м'який) – weicher (м'якший), то в другій редакції вітер – ніжний (zärtlich). Чернівецька дослідниця творчості авторки О. Матійчук, наголошує, що вона дуже ретельно працювала над своїми поетичними текстами, і кількість редагованих варіантів поетеси могла сягати 25 [72, с. 103]. На прикладі цих двох редакцій одного вірша можемо частково простежити генезу поетичного стилю авторки.

У вірші «Vater unser» («Отче наш») зі збірки «Die Sonne fällt» («Сонце падає», 1981-1982) авторка ставить під сумнів всемогутню силу Отця небесного та Його імені. Вірш, що є свого роду парафразою Господньої Молитви, змушує задуматися про заплутані зв'язки єврейства та християнства, про кризу мови та кризу віри після Голокосту:

| | |
|--------------------------|-----------------------------|
| Vater unser | Отче наш |
| nimm zurück deinen Namen | забери назад ім'я своє |
| wir wagen nicht | ми не сміємо |
| Kinder zu sein | бути твоїми дітьми |
| Wie | Як |
| mit erstrickter Stimme | вимовляти Отче наш |
| Vater unser sagen | здавленим голосом |
| Zitronenstern | Зірку цитрини |
| an die Stirn genagelt | прицвяхувавши до свого чола |
| <...> | |
| [140, с. 86] | |

Отець Небесний через своє відсторонення та відсутність втратив довіру свого народу. У третій строфі, в якій з'являється зірка Давида як розпізнавальний знак євреїв, християнство переплітається з юдейством. Це також символ, що нагадує нам терновий вінець Ісуса. Євреї – обраний народ, але вибраний для жорстокого поводження та ненависті інших народів, як Ісус Христос. Це свого роду злиття Старого та Нового Заповітів.

Характерна для цієї поезії присутність ліричного «ми», що символізує групу покинутих і наляканих дітей, розчарованих у своєму небесному Отці. Авторка не індивідуалізує страждання, адже йдеться не тільки про її власні відчуття і біль. Ліричне «ми» підкреслює почуття приналежності до спільноти, у цьому випадку – до спільноти зраджених.

Узагалі, саме ця форма першої особи множини, тобто ліричне «ми», притаманна абсолютній більшості поезій, які відносимо до циклу лірики про Голокост. Це стосується як поетичних творів Р. Ауслендер, так і віршів інших єврейсько-німецьких поетів.

В астральній символіці авторки наявні поезії, в яких Р. Ауслендер використовує образ падаючої зірки – метеора: «Wir Meteore» («Ми – метеори»), «Augen I» («Очі I»), «Meteor» («Метеор»), «Gleichgewicht» («Рівновага»). Даний образ має багато можливостей для інтерпретування, позаяк ще з давніх часів люди з цікавістю спостерігали, як падають зірки, й намагалися знайти пояснення цьому явищу. За християнськими легендами, падаюча зірка означає праведну душу, яка в цей час померла, або навпаки – грішну душу, яку не приймають небеса. Сьогодні відомо, що це не зовсім «зірки», а «метеори». Це тверді тіла космічного походження, які, рухаючись в космічному просторі, можуть часом з величезною швидкістю потрапляти в атмосферу Землі. Під час цього в небі залишається яскравий слід, виникаючий у результаті тертя поверхні метеора об повітря. Певний час вважалося, що ці зірки приходять до нас з інших світів. У цьому явищі вбачали певне лихо, що невдовзі має статися (війна, голод тощо). Образ падаючої зірки часто розглядається також у контексті Апокаліпсису: «І зараз, по скорботі тих днів, сонце затьмиться, і місяць не дасть свого світла, і зорі попадають з неба, і сили небесні порушуються [Від Матвія 24:29]». В даному разі образ негативно конотований.

У літературі образ метеора яскраво представлений в однойменній п'есі Ф. Дюрренматта «Метеор» (1966), в якій автор на прикладі падаючої зірки іронічно висміює власну творчість. Погоджуємося з думкою З. Кучер, що особливість філософської концепції Ф. Дюрренматта, яка сформувалася в пізній творчості, полягала в тому, що стосунки між людиною та суспільством займають другорядні позиції, акцент чимраз більше переноситься на саму природу людської особистості [57, с. 26].

У творчості Р. Ауслендер образ метеора несе на собі також навантаження соціально загострених подій Голокосту, коли люди згасали, як зірки. Насамперед варто відзначити вірш «Wir Meteoren» («Ми – метеори»), що увійшов до збірки

«Музика розкололася» й належить до «перехідного» для поетеси періоду, 1957 - 1965 рр., коли вона намагалася оновити манеру свого письма, експериментувала із формою віршів. У текстах цього періоду переплітаються колишні елементи довоєнної лірики з новаторськими, які Р. Ауслендер лише засвоювала. Авторка наполегливо працює в пошуках нових можливостей поетичного самовираження, щоб надолужити те, що вона певною мірою пропустила. І це їй вдається, хоча її лірика й зберігає відгомін минулого. Дана поезія, зокрема, яскраво демонструє, як поетеса експериментує та поєднує зорові та літературні елементи в одне художнє ціле. Слова цього поетичного тексту вибудовані так, що в читача виникає враження справжнього метеоритного дощу на папері. В архівній спадщині поетеси знаходимо також варіанти цього вірша, який написаний у звичайний спосіб та складається з чотирьох строф. Порівнявши обидва варіанти, ми дійшли висновку, що останній варіант оптично підсилює вплив на читача і був вдалим рішенням авторки. Згаданий вірш є також зразком візуальної поезії. За допомогою каліграми Р. Ауслендер не лише оздоблює літературний текст, а й створює в ньому в такий спосіб додаткові естетичні та смислові рівні.

Поетичний текст розпочинається словами: «Wir / gestorbenen stürzend / Sterne wir / Meteore» («Ми / загиблі зірки / ми метеори / велично падаючі») [142, с.103]. Якщо уважно придивитися до тексту, то можна також помітити, що дана поезія ніби складається з п'яти строф. Хоча це суб'єктивне рішення, оскільки на основі поетичного тексту ми не можемо їх чітко розмежувати. У порівнянні з іншими строфами, помічаємо, що поетеса виділила останній рядок першої строфи: «велично падаючі», утворивши при цьому ніби ще одну строфу.

У другій строфі авторка для цілісності зорового сприйняття розділяє слово «загиблій», записуючи його у двох рядках: *gestorb / nen*. Те саме рішення поетеса приймає в останній строфі, поділивши слово «воскреслі» – *auf / erstandnen*. Розділяючи дані слова графічно, використавши при цьому антитезу, Р. Ауслендер підсилює їх значення в цілому тексті.

У аналізованому вірші адресант формально виражений граматичною формою «ми». Перетворення «я» на «ми» в ліриці Ауслендер у більшості випадків

відбувається в ситуації, коли адресант звертається від імені певної людської спільноти. Метеор у цьому поетичному тексті не тематизується як суто оптичне явище, а є знаком посередництва між життям і смертю. Авторка вербалізує та візуалізує картину смерті, створюючи концептуальні метафори та синтезійні поєднання («давно покійну, знову роздмухану смерть», «воскреслі метеори»), які вона накладає на образ падаючої зірки.

Третя строфа вірша звучить як «Wir / stürzenden / nicht oben / nicht unten» «*Ми / падаючі / ні вниз / ні вгору*». Цим немовби стверджується, що в просторі немає кінцевої межі. Валентний рух метеорів, слід, який вони залишають після себе на небі. У результаті в останній строфі метеори воскресають і виникає свого роду градація. Даний вірш можемо інтерпретувати як намагання поетеси зобразити долю єврейською народу після подій Шоа. Багато людей було вбито. Деякі з них, перед тим, як канути в Лету, встигли залишити яскравий слід на життєвому обрії. Авторка ототожнює себе також зі своїм народом і описує стан багатьох євреїв, які змушені були покинути свої рідні домівки і довгий час не знали, де їм зупинитися і де їх наступне пристанище. Проте вірш закінчується оптимістично: метеори воскресають і, можемо припустити, – продовжують свій вічний рух.

Образ зірки у творчості Р. Ауслендер увібрав у себе багато конотацій, Це не лише частка нічного неба, яким милується поетеса в юнацькі роки, а й образ жовтої зірки, що в роки Голокосту був ознакою національної належності євреїв, як об'єкта винищення. Авторка вибудовує власну семантику даного символу, яка зазнає трансформацій у різні періоди її творчості.

2.3. Флористичні мотиви й образи у творчості буковинської авторки

2.3.1. Образ-символ дерева як спосіб вираження ліричного «я». Найдавніші образи-символи близькі сучасній людині, одним із них є дерево. Людина завжди відчувала спорідненість із рослинами та деревами. У ліриці Р. Ауслендер художній образ дерева фактично завжди має певне символічне навантаження і потребує спеціальної інтерпретації, враховуючи специфіку художнього світобачення поетеси. Знання символіки фітонімів формуються авторкою переважно на підсвідомому рівні

під впливом міфів, легенд, пісень, фразеологізмів, літературних творів, звичаїв, обрядів, ритуалів тощо.

Рослинні символи виникли з найдавніших міфологічних уявлень про світобудову й виражають загальнолюдські та національні архетипи. Цікавий приклад порівняння людини з деревом знаходимо в Біблії. У Євангелії від Марка описується зцілення Ісусом сліпого чоловіка: «І взяв Він сліпого за руку, та й вивів його за село. І послинивши очі йому, поклав руки на нього, і питався його, чи що бачить. І, зиркнувши, сказав той: Я бачу людей, які ходять, немовби дерева...» [Від Марка 8:23, 24]. Тобто чоловік, який зцілювався, приймає людей, що його оточують, за дерева. Ще один приклад порівняння людини з деревом знаходимо у вірші німецькомовного поета та перекладача з Буковини А. Маргул-Шпербера «Die Brücke» («Міст»), який був другом і ментором Р. Ауслендер. Автор зображує, як дерево здатне тримати життя у власних руках, балансує між небом і землею:

| | |
|--|----------------------------------|
| Mit zwei Händen faßt der Baum das Sein: | Обіруч дерево трима своє буття: |
| Die eine, groß geöffnet, greift das Licht, | Одна рука сьйливо рветься в лет, |
| Die andere gräbt sich tief ins Dunkel ein. | а друга вглиб пірна, у забуття. |
| [36, с. 82] | [36, с. 82] |

А. Маргул-Шпербер вважав, що його сучасники надавали перевагу незвичним та приголомшливим ідеям та виразам у текстах і забували, що найбільше натхнення можна знайти в природі [266, с. 16]. Автор намагався знайти особливі образи в буденних речах та звичному оточенні.

Літературознавець Е. Марш, аналізуючи роль дерев у літературі порівняє людину з деревом: «Людина, як дерево: вкорінена в землю, залежна від погоди, прагне світла, ламка з віком, крихка і зрештою повертається назад у землю» [238, с. 101]. Р. Ауслендер була знайома також із уявленнями про Світове Дерево, образ якого став наскрізним у всіх міфологіях світу. Як міфологічний образ, воно уособлює універсальну концепцію світобудови, своєрідну модель Всесвіту, де для кожної істоти, предмета чи явища знаходиться своє місце. Цікаво, що Світове Дерево майже у всіх культурах, незалежно від географічного розташування, зображувалося однаково, усі його елементи ідентичні. Причиною

такої подібності дослідники вважають, перш за все, шанування культу родючості, що був основою життя для кожної прадавньої людини та являє собою вертикальну тріаду (коріння, стовбур, крона) кожна частина якої співвідноситься з певним видом живих істот та символами [120, с.189]. У верховітті можуть бути птахи, сонце, місяць, що пов'язане з ідеєю народження і плодючості, моделі шлюбних стосунків. Це цілком закономірно, оскільки дерево – проекція макрокосмосу, воно відображає Всесвіт як живий організм, у якому загальні закони життя і закони людини перебувають в єдності. В основі такої моделі буття – екзистенціальна концепція М. Бубера, який постулював єдність людини і природи, коли людина прирівнюється *«до бога і рослини, тварини і каменя»* [161, с.76]. Отже, поетеса активно втілювала ідею діалогу людини та світу у природному вимірі.

У ліриці Р. Ауслендер зв'язок між ліричним «я» та різними видами дерев дуже часто зумовлює алегоричне поєднання ліричного «я» з певним топонімом, що відіграв важливу роль у житті поетеси:

| | |
|---------------------------|--------------------------------|
| Mein Papiertempel | Паперовий храм |
| aus Palästina | у Палестині |
| wo ich ein Dattelbaum war | де я зростала фініковим гіллям |

[150, с. 77]

Види дерев виступають у ролі ландшафтних стереотипів: італійські кедри («Du erfährst» / «Ти дізнаєшся»), пальми («Israels Wüste» / «Пустеля Ізраїля») та кедри в Ізраїлі («Israel II» / «Ізраїль II»), буки та сосни на Буковині («Worte» / «Слова») і буковий листок із батьківщини («Buchenblatt» / «Буковий листок»). Вони асоціюються із певними місцевостями та певним періодом в її творчості. У 1972 р., під час перебування у Бад Наугаймі, Р. Ауслендер, спіткнувшись, впала й зламала шийку стегна. Після тривалого лікування стало очевидним, що відтепер вона потребуватиме постійного догляду. Поетеса змушена була переселитися у геріатричний пансіонат ім. Неллі Закс, що належав єврейській громаді міста Дюссельдорфа. У віршах після 1976 року, коли авторка не покидає більше свою кімнату, з'являється образ тополь, які вона бачить через вікно. Тополя стає супутником авторки і символом її зв'язку із природою, так потрібного поетесі, яка

виросла біля підніжжя Карпат. Цікавим прикладом образу цього дерева у літературі є вірш Б. Брехта «Die Pappel vom Karlsplatz» («Тополя з Карлсплатцу»). Автор оспівує дерево в зруйнованому Берліні, яке символізує силу природи, що здатна протистояти катастрофам історії. Інші дерева зрубали взимку холодного 1946 року, а ця тополя зеленіє досі:

| | |
|--|-------------------------------|
| Doch die Pappel dort am Karlsplatz | Та тополя на Карлсплаці |
| Zeigt uns heute noch ihr grünes Blatt: | Ще й сьогодні зеленіє: |
| Seid bedankt, Anwohner vom Karlsplatz | подякуйте, жителі Карлсплацу, |
| Dass man sie noch immer hat | що вона досі майоріє |

[170, с. 295]

Тополя у даному випадку відображає здатність природи не піддаватися історичним змінам, а залишатися на своєму місці й жити далі звичним життям.

Знаходимо поезії, які характеризуються особливо довірливим ставленням дерев до ліричного «я», очевидно, дерево отримує тут роль партнера. Образ дерева персоніфікується й набуває ознак живої істоти: може дивитися, реагувати на запитання, розмовляти і навіть жалітися. Ліричне «я» ідентифікує себе із деревом у вірші «The Forbidden Tree» («Заборонене дерево»), що дав назву збірці поезії авторки [150], куди увійшли вірші 1948-1956 років, коли Р. Ауслендер писала лише англійською мовою. Дерево, що зростає в Едемському саду, покалічене на понівечене війною. І. Вікірчак зазначає, що це єдиний відомий вірш, в якому поетеса називає винних у Голокості. Для називання нацистів Ауслендер використовує спершу безособове «вони», а потім метонімію з авторським неологізмами «гітлеровані очі» (hitlered eyes) та «гітлерований подих» (hitlered breath) [19, с. 112]. Цікаво, що у вірші наявний також мотив коріння, яке, незважаючи ні на що, продовжує рости від кордону до кордону та символізує незламність духу єврейського народу.

Окрім коріння, прикметною частиною дерева є листок – омонім, що може означати також аркуш паперу. Тому в літературі часто листок дерева стає символом процесу створення поетичного тексту. Ця метафора з'являється у текстах багатьох авторів та слугує прикладом інтертекстуального діалогу. Наприклад, Б. Брехт у

своєму посланні «До нащадків», яке написано в 1939 р. у данському вигнанні та є його своєрідним духовним «заповітом», звертається до майбутнього покоління з вірою, що нащадки житимуть у кращі, демократичніші часи:

| | |
|------------------------------|------------------------------|
| Was sind das für Zeiten, wo | Що це за підлі часи, за яких |
| Ein Gespräch über Bäume fast | Навіть бесіда про дерева |
| ein Verbrechen ist | злочинна, |

| | |
|-------------------------------------|------------------------|
| Weil es ein Schweigen über so viele | Оскільки вона замовчує |
| Untaten einschließt! | тьму лиходійств! |

[102, с. 135]

Даний фрагмент, в якому автор вірить, що «темні часи» нацистського панування будуть засуджені історією, після чого настане доба гуманності й соціальної справедливості, в яку «бесіда про дерева» більше не буде злочинною. Саме ці три віршовані рядки, сформульовані як риторичне запитання, викликали згодом цілу хвилю «віршів-відповідей», до яких належать «Сад Феофраста» П. Гухеля, «Розмова про дерева» Е. Фріда, «Розширення» Г. М. Енценсбергера чи пісня «Брехте, твої нащадки» В. Бірмана. [104, с. 135] Гостро відреагував на ці рядки й земляк Р. Ауслендер – П. Целан у вірші «Ein Blatt, baumlos für Bertold Brecht» («ЛИСТОК, бездеревний, Бертольту Брехту»):

| | |
|----------------------------|----------------------------|
| Was sind das für Zeiten | Що це за підлі часи, |
| wo ein Gespräch | коли невинна розмова |
| beinah ein Verbrechen ist, | є майже злочином, |
| weil es soviel Gesagtes | позаяк вона містить в собі |
| mit einschließt? | стільки сказаного? |

[104, с.135]

[104, с.135]

При цьому, як зауважує П. Рихло, у Целана є дві важливі концептуальні зміни Брехтових рядків. По-перше, брехтівська «розмова про дерева» в Целана – просто «розмова», безвідносно до дерев, себто будь-яка розмова. Поет принципово відкидає «дерева», його вірш починається словами: «Листок, бездеревний, Бертольту Брехту». Слово «листок» можна розуміти тут у його подвійному значенні – як

листок без дерева, тобто як щось, що раніше цілком органічно належало до дерева, але тепер насильно відділене, відірване від нього, отже, є самотнім і загубленим, як, скажімо, людина без вітчизни. Дослідник відзначає, що це ж слово може означати також аркуш паперу, і постпозиція епітета «бездеревний», як і уточнення «Бертольту Брехту», свідчить на користь того, що це друге значення тут, напевне, навіть важливіше: адже це послання Брехтові, написане на папері. По-друге, розмова В Целана «є майже злочином, / позаяк вона містить в собі / скільки сказаного» [104, с. 135]. З цього випливає, що мовиться вже не про замовчування лиходійств, а про надто багато сказаного, про безперервну «барвисту балаканину», що в результаті призвело до знецінення мови як такої.

Проблематика дерева має тут глибші інтертекстуальні виміри. У біблійній традиції «дерево» насажене багатими конотаціями – як «дерево життя» й «дерево пізнання добра і зла». На нашу думку, саме цей біблійний аспект брехтівських рядків розвиває у своєму вірші Р. Ауслендер «Über Bäume» («Про дерева»), що стає інтертекстуальним діалогом авторів:

| | |
|-------------------------|----------------------|
| Das Gespräch über Bäume | Розмова про дерева |
| Wird nie beendet | нескінченна |
| Solange es Worte und | допоки існують слова |
| Bäume gibt | і дерева |
| Wer mag leben | Хто може жити |
| ohne Trost der Bäume | без розради дерев |
| Den Baum der Erkenntnis | Дерева пізнання |
| hat keiner | не розпізнав |
| erkannt | ніхто |
| [98, с. 272] | [98, с. 273] |

Авторка вважає за потрібне не мовчати, а говорити про Шоа і належить до тих, хто обирає мову, незважаючи на те, що остання була мовою вбивць. М. Кох наголошував, що Р. Ауслендер – поетеса, для якої «поезія після Освенціма була не

тільки можливою, а й необхідною: можливою, бо вона належить до жертв; необхідною, бо вона мусить згадувати своїх загиблих братів і сестер» [224, с. 23].

Образ дерева в ранній ліриці Р. Ауслендер слугує лише для опису природи. тільки в пізній ліриці з'являються тексти, в яких авторка ідентифікує себе з деревом, рефлектуючи при цьому свій життєвий досвід. У біблійно-алегоричному розумінні дерево є символом надії. Так, Йов розмірковує, що «дерево має надію: якщо буде стяте, то силу отримає знову, і парост його не загине; якщо постаріє в землі його корінь і в поросі вмре його пень, то від водного запаху знов зацвіте, і пустить галуззя, немов саджанець!» [Йов 14:7-9]. У збірці «Den Drachen reiten» («Осідлати дракона», 1981) з'являється вірш під назвою «Der Baum» («Дерево»), з яким ліричне «я» ідентифікує себе:

| | |
|-----------------------|----------------|
| Ich bin ein Baum | Я – дерево |
| voller Vögel | повне птахів |
| trinke ihren Gesang | я п'ю їх спів |
| | |
| Aus den Wurzeln | З коріння |
| wächst mein Schicksal | росте моя доля |
| | |
| Schmerz und Sprache | біль і мова |
| ins Staunen | у здивування |
| [140, с.18] | |

На початку вірша бачимо, що ліричне «я» дотримується оптимістичної, сповненої надії, позиції, такої, як і Йов. Роза Ауслендер доповнює образ співом птахів, що вказує на небесно-трансцендентну сферу. У другій строфі з'являється коріння, що уособлює життєвий шлях, супутниками якого є біль і мова.

Цікавим видається спостереження Г. Кьоль, що у вірші всі іменники (за винятком іменника «біль»), які одночасно є важливими частинами тексту, стоять у кінці рядків. [225, с. 96] Дерево, що постає також ліричним «я» вірша, стоїть одразу наприкінці першого рядка. У першій строфі воно вбирає в себе мову птахів, їхній спів, а в другій його власна мова проростає з коріння. Зі співом птахів асоціюється

легкість, яка відчутна навіть на фонетичному рівні вірша завдяки асонансу голосного «і», чого ми не можемо сказати про другу строфу, що містить різні голосні – ä, a, au. Оскільки мова проростає з коріння, можемо ідентифікувати її з деревом, долею якого вона стає.

Завдяки полівалентності символіки дерева та коріння з'являється можливість зображення внутрішніх конфліктів, що виражаються в образі, його контексті та динаміці. У дерева поступово формуються нові напрямки росту, які повільно (як кільця) накопичуються навкруг ядра і змінюють його під вагою пережитого.

Варто відзначити, що рух і дерево є протилежними поняттями, оскільки дерево, як і місцевість, де воно росте, залишаються завжди на одному і тому ж місці. Гегель, приміром, у своїй праці «Ästhetik» («Естетика») говорить про те, що дерево, ландшафт уже самі по собі є такими, що існують [206, с. 666]. Запорукою цієї прив'язаності до місцевості є коріння, що проростає глибоко в землю, символізуючи одночасно і місце народження людини. Сучасниця авторки, Г. Домін, яка теж була змушена 14 років провести на чужині, у своїй творчості тематизує тему вкорінення в певну місцевість на прикладі дерева:

| | |
|---------------------------------|------------------------------|
| Man muss weggehen können | Треба вміти йти геть |
| und doch sein wie ein Baum: | і все ж таки бути як дерево: |
| als bliebe die Wurzel im Boden, | ніби коріння в землі |
| als zögte die Landschaft | ніби змінюються ландшафти, |
| und wir ständen fest | а ми стоїмо на місці |
| [181, с.14] | |

Г. Домін відзначає, що навіть коли людина починає жити на новому місці, вона не повинна втрачати зв'язку з рідним краєм. Країни і місця проживання можуть змінюватися, але потрібно завжди «стояти ногами» на рідній землі.

Підтвердженням думки про те, що коріння в ліриці Р. Ауслендер в основному символізує єврейське походження з буковинського краю, слугують такі рядки:

| | |
|----------------------------------|--------------------------|
| Wir ... aus dem Nichts gewachsen | Ми ... проросли з нічого |
| Bäume mit | дерева із |
| Wurzeln aus Sternen | зірковим корінням |

[140, с. 12]

Авторка відсилає нас до історії зірки Давида, символічної для вічно переслідуваного єврейського народу. Знаходимо пояснення, чому через «коріння», що вказує на походження та двоїсті й суперечливі світи, виникає біль. Дане відчуттями можна пояснити біографією авторки, власним гірким досвідом Другої світової війни та жахів Шоа.

Для Рози Ауслендер значення дерева не вичерпується його природністю. Це свого роду також символ наближення до батьківщини, рідного краю. У своїй поетичній творчості вона часто звертається до образів саду, лісу, Карпат – гір, укритих лісом. Так, міфологема лісу – це імпліцитна модель батьківщини як духовного осердя поетів, історії і культури. Взагалі поняття «дерево» інколи втрачає свою сугестивність, і центр ваги переноситься на загальне поняття лісу. Відтак образ лісу в поезії Ауслендер набуває значення універсального символу колективного минулого, народного духу чи пам'яті. Загалом таке розуміння дає підстави трактувати семантику цього засобу як своєрідну шкалу цінностей. Ліс та дерева належать до поетичного «інвентаря» майже всіх її поезій, в яких тематизується вітчизна та туга за рідним краєм. Дереву найпевніше доводять існування батьківщини, оскільки завжди залишаються незрушними сигналами розпізнавання на одному й тому самому місці, де їх колись посадили і де вони пустили коріння. Завдяки своєму безперервному буттю, своїй «*stabilitas loci*» вони стають для поетеси ідеалом, про який вона може лише мріяти у своєму кочівному житті емігрантки: «*Wir haben keinen Zutritt zu den Wurzeln*» (У нас немає доступу до коріння). Коріння дерев сягають до глибин землі й можуть таким чином символізувати сталість життя, живу традицію та батьківщину:

| | |
|------------------|-----------------|
| Ich bin ein Baum | Я – дерево |
| und atme mein | вдихаю моє |
| flüsterndes Laub | шепітливе листя |
| | |
| Vom Himmel | З неба |
| kommt ein Engel | зринає янгол |

| | |
|---------------|-------------|
| und küßt | і цілує |
| meine Wurzeln | моє коріння |
| [140, с.18] | |

Зацитований вірш, що увійшов до збірки «Ich zähl die Sterne meiner Worte» («Я рахую зірки моїх слів», 1985), уперше опублікований у газеті «DIE ZEIT» (від 7.10.1983 р). У даному випадку значення коріння та дерев йде набагато далі спорідненості з батьківщиною. У поєднанні подиху та дерева, а також і часто вживаної метафори мови дерев – «листя, що шепоче», виникає новий смисловий рівень. Оскільки Роза Ауслендер порівнює себе з деревом, то це також означає, що її коріння отримувало живлення зверху і «проросло». Уявлення авторки про мову включає в себе поняття батьківщини, легітимність якої перевіряється не тільки географічним розташуванням Буковини. Образ дерева, що дихає, в якому поетеса сама себе портретує, означає також, що батьківщина вміє розмовляти. Можна провести паралелі із хасидизмом. На думку Ф. Вайнреба, значення мови для Кабали полягає у тому, що вона є зв'язком між Богом та Землею: «... Цим зв'язком між небом і землею є мова» [280, с. 22]. Дослідник, розмірковуючи про подих та мову, звертається також до образу ангелів, які, передусім, у ранній Кабалі займали одне з центральних місць. В юдейському містичному вченні ангели є також втіленням поняття «ruach», яке зустрічається у Старому Заповіті й здебільшого перекладається як дух, подих. Ф. Вайнреб вважає, що ruach є хвилеподібним рухом янголів-вісників, що приходять і йдуть геть. Кожну звістку людина отримує із ruach і кожне слово, що вона вимовляє, йде із ruach (потік повітря під час дихання людини) [281, с. 121]. Тобто, у вірші Р. Ауслендер, яка дуже добре знала кабалістичне вчення, ангел символізує акт перенесення божої сили слова на поета. Поетів та людей, що свідомі свого спільного походження, авторка називає деревами, коріння яких утворюється із зірок.

Дослідник творчості поетеси Г. Бауманн доходить висновку, що Р. Ауслендер досить вільно ставиться до кабалістичної містики та хасидизму зокрема, не будучи строго релігійною людиною в догматичному розумінні. Проте варто додати, що, незважаючи на таке ставлення, Роза Ауслендер відчуває себе частиною єврейського

народу. Ця спорідненість проявляється в інтересі до хасидських уявлень про світ, які вона «вилучає» із суто релігійної сфери та переносить у свою поезію. Мова йде, зокрема, про лінгворефлексії, уявлення про космос та історію. У вірші «Der Vater» («Батько») можна переконатися в обізнаності доньки, якій відомо про зв'язок в хасидизмі між торою та мовою Бога. Так, учення про ім'я Бога порівнюється на прикладі коріння та дерева. М. де Леон, кабаліст, що вважається укладачем частини Кабали – Зоару, висловився з цього приводу так: «Тору називають деревом життя... Так само, як дерево складається з гілок та листя, кори, серцевини і коріння, кожне з яких може бути назване окремо як частина дерева, не будучи відокремленим одне від одного. Ти також помітиш, що Тора містить багато внутрішніх та зовнішніх складників, що утворюють одну Тору і одне дерево» [262, с. 67]. Припускаємо, що саме з огляду на це вчення Р. Ауслендер надавала такого значення символу кабалістичної єврейської містики – світового дерева життя (Оц Хіім, або Сефірот), яке, як відомо, росте згори вниз, корінням до неба, кроною до землі. На десяти його розгалуженнях розташовані десять священних посудин (чаш), в яких Бог посадив свої сили. Три верхні (Кетер – воля або корона, Хохма – мудрість, Біна – розуміння) є основою і корінням цього дерева. У трьох наступних сефіротах (Хесед – милосердя, або любов, Дін (Гебура) – строгість або суд, Тіферет – краса) втілено моральні символи. Наступна тріада (Нецах – пишність, Год – велич, Йессод – основа) завершує картину креативних божественних сил. У десятій сефірі (Малькут або Шехіна), яка є мовби вершиною світового дерева і в якій поєднано всі животворчі моменти божественних сил, зосереджена царська влада Бога. Водночас ця десята чаша є символом вічного, вона приймає в себе всі потоки, які стримуються таємними каналами (Зіннорот) із символів, що уособлюють креативне чоловіче начало [263, с. 36-37].

Г. Шолем, один із найвідоміших дослідників юдаїки в ХХ ст., підкреслює, що коли кабалісти говорять про божі атрибути та сефірот, то описують цей прихований світ за допомогою 10 аспектів. Коли ж мова йде про божє ім'я та букви, то звертаються до 21 приголосного іврити, за допомогою яких написана Тора [262, с. 54]. Р. Ауслендер у вищезгаданому вірші пише:

<...>

in den Händen hielt er den hebräischen Wald

В руках він тримав гебрейський ліс

Bäume aus heiligen Buchstaben

Дерева священних літер

streckten Wurzeln

пускали коріння

von Sadagora bis Czernowitz

від Садагури до Чернівців

<...>

[98, с. 66]

[98, с. 67]

Образ дерева Сефірот часто зустрічається у творчості поетеси, але в більшості випадків відходить на другий план. У даному вірші поетеса використовує цей образ, описуючи батька. Авторка переймає з Кабали, передусім, два вчення, які в її творчості часто набувають природно-містичного або світського характеру: про дерево та його частини як образ мови та про таємничий світ мови.

У ліриці Р. Ауслендер можна побачити зв'язок між листками дерева і написаною мовою. Вирази «таємні знаки» або «мова артерій» стосуються структури листка, які, як і лінії на руці людини, важко розтлумачити. Різниця між мовою дерева сефірот із Кабали та мовою на листках полягає в тому, що в першому випадку йдеться про однозначно Божу мову, а в другому випадку – про «мову природи».

У своїй ліриці Р. Ауслендер охоче ідентифікує себе з легендарними постатями із єврейської міфології та історії. Так, свого далекого предка вона бачить у старозавітному Леві, одному із синів Якова та Лії [Буття, XXIX, 34]. Згодом він став родоначальником левітів, які повинні були дбати про забезпечення Божого служіння у храмах і жили в 35 містах, населених левітами:

Ich bin vom Stamme Levy

Я нащадок роду левітів

mein Baum hat zehn Stämme

моє дерево

verzweigt

має десять галузок

auf den Blättern

розкрилено

steht die Thora geschrieben

на його листках

die Wurzeln

написана Тора

greifen

коріння сягає

in den Himmel

до неба

[145, с. 87]

Поряд з образом дерева зустрічаємо також образ «der Stamm», який у німецькій мові має два значення – 1) стовбур; колода та 2) плем'я; рід; коліно [182]. У вірші «Stammbaum» («Родове дерево»), написаному авторкою вже на схилі літ, було змінено, передусім, чергування слів «Baum» та «Stamm» у виразах «Stammbaum» і «Baumstamm», використовуючи омонімічне значення слова «Stamm». «Stammbaum» вказує на генеалогію ізраїльського народу. З Книги Буття відомо, що левіти – одне з 12 племен (колін) Ізраїлю, представники якого, на відміну від інших, були священнослужителями, не мали власної землі й жили серед інших племен: «Того часу Господь відділив був Левієве плем'я, щоб носило ковчега Господнього заповіту, щоб стояло перед Господнім лицем, щоб служило Йому, і щоб благословляло Його Йменням аж до цього дня» [Повторення Закону 10:8, 9]. У ліричного «я» є десять стовбурів, і це викликає асоціацію з десятьма колінами Ізраїлю, які відділилися. Ці десять стовбурів нагадують читачеві також світове дерево життя, яке у свою чергу поетеса пов'язує із родовідним деревом ізраїльського народу.

У цьому поетичному тексті авторка осмислює прожитий вік й відносить себе до особливого коліна Ізраїлю. Спорідненість полягає для неї в тому, що левіти, як і вона, не мали свого земного наділу й були змушені кочувати з місця на місце у пошуках кращої долі. Це коліно займалося не земними справами, а духовними. Як і Р. Ауслендер, яка намагалася віднайти себе та свою ідентичність у поетичній діяльності.

Образ дерева постає для Р. Ауслендер важливим символом, який присутній в поезіях різних періодів її творчості. Різні види дерев стають для поетеси маркерами певних місцевостей, які були важливими для неї на її життєвому шляху. Дерево є для Р. Ауслендер живою істотою, здатною на людські почуття. Ліричне «я» виступає в ролі дерева, при цьому особливо акцентується функція коріння дерев. Коріння стає тим якорем, що тримає людину в бурхливому людському житті. Як

дерево не може жити без коріння, так і людина не здатна прожити без свого роду, своєї батьківщини.

2.3.2. Квіти як поетичні символи у творчості Рози Ауслендер. У ранніх віршах Р. Ауслендер зустрічаємо художні образи флори, які пізніше відіграватимуть неабияку роль у конструюванні поетесою її поетичної ідентичності. Юна Розалі розквітає для коханого вишнею («als Kirschenbaum entgegen»), споріднюється кровними узами із лісами («mit den Wäldern blutsverwandt, verbrüdet und verschwistert» [183, с. 159], відчуває себе часткою природи. В образах квітів поетеса намагається віднайти втрачену в реальному світі красу та рівновагу і знаходить її у вимріяних ландшафтах:

| | |
|---------------------|----------------------|
| Mein Tulpenland | Моя тюльпанова земля |
| ein Reich ohne Raum | царство без простору |
| im Regen erträumt | вимріяне в дощі |

[149, с. 150]).

Або в «заселених» словами природних ландшафтах:

| | |
|--------------------|--------------------|
| Wann ziehn wir ein | Коли ми поселимось |
| ins besamte Wort | в запліднене слово |
| Löwenzahnhaus | домівку кульбаби |

[149, с. 169].

Флористична символіка відіграє у ліриці Р. Ауслендер роль своєрідного «маркера зв'язку з біографією митця» [14, с. 197] та вимагає «декодування з огляду на життєву ситуацію автора» [14, с. 197], що підтвержує аналіз обраних поезій.

Образ квітки наявний уже в античній літературі та є супутником закоханих. Так, у Гомеровій «Іліаді» квіти стають любовним ложем для Гери та Зевса [XIV, 347], або ж здебільшого жінка порівнюється до квітки, яку коханий зриває (Гомерівські гімни. «До Деметри»). Й. В. Гете у вірші «Gefunden» («Знахідка», 1813), який він присвятив своїй дружині Крістіані з нагоди 25-ї річниці їх першої зустрічі в парку Веймара, порівнює кохану із квіткою, яку він не зірвав, а викопав з

корінням і пересадив у свій сад, щоб вона не померла, а ще довго цвіла та тішила око поета [243, с. 50].

Часто краса квітки пасоціюється із поезією. Слово «антологія» дослівно перекладається з грецької як квітковий збір і позначає збірку віршів або коротких прозових текстів. До слова, збірка віршів буковинської Анни Франк – З. Меєрбаум-Айзінгер, яку вперше невеликим накладом за власні кошти видав Г. Сегал в 1976 році, мала назву «Blütenlese» («Квітковий збір»). Варто також відзначити, що в плані функціонування рослинних символів література успадковує основний масив символічних сенсів художніх образів флори саме з античної літературної традиції, насамперед, коли жили і творили відомі представники давньогрецької монодійної лірики, як Алкей, Сапфо та Анакреонт, які символом кохання вважали троянду.

Особлива зацікавленість флористичною образністю і символікою притаманна творчості романтичних митців. На думку німецького філософа, теоретика німецького романтизму Ф. Шеллінга, причина такого інтересу полягала в тому, що в світі природи рослини найбільше схожі на людину. Оскільки лише їм та людям властиве вертикальне положення, тоді як для тварин, традиційно ближчих до людини, характерне горизонтальне положення, що виявляє всю їхню приземленість: «рослина існує не лише для себе самої, але ще й для позначення чогось іншого» [127, с. 346]. Можливо, саме через спрямованість рослин у небо, що є свого роду романтичним потягом до безкінечного, флора була близькою романтикам, котрі називали її «найбільш моральною та прекрасною формою» серед усіх природних форм [63, с. 224]. Німецькомовні поети Буковини активно зверталися до романтичної традиції в літературі, відкривали для себе продуктивні рецептивні моделі інтертекстуальних зв'язків. На думку Д. Наливайка, семантика романтичного символічного гербарію дуже широка, проте символічним сенсам, пов'язаним зі сферою інтимних почуттів людини, її емоціями та переживаннями, належить провідне місце, адже «для романтиків головним було вираження духовного і душевного змісту <...> у романтичних образах-символах є головним чином духовна чи душевна перспектива, що відкриває бездонні глибини й безмежні горизонти життя людського духу й душі» [82, с.15-16].

М. Маркова відзначає, що в плані функціонування рослинних символів література романтизму виявляє певну інертність та успадковує основний масив символічних сенсів художніх образів флори з доромантичної літературної традиції, переважно класицистичної. Тому якщо говорити про переважання в символічному гербарії епохи романтизму тієї чи іншої символічної парадигми, правомірно стверджувати, що такою парадигмою була, насамперед, греко-римська, себто епоха Алкея, Сапфо та Анакреонта. Варто зауважити, що основний лексикон Р. Ауслендер бере свої початки в романтизмі, що був близький їй «за духом [279, с. 176]», що особливо відчутно в поезіях раннього періоду авторки.

У творчості Р. Ауслендер романтичними настроями проникнуті більшість віршів, що увійшли до збірки «Der Regenbogen» («Райдуга»): у них авторка зосереджується на внутрішніх переживаннях, серед яких центральною є тема кохання. Поетеса переосмислює як власне почуття до графолога Г. Гехта і болісний розрив з ним, так і цінність кохання загалом, трактованого як вищий ступінь людського єства, шлях до усвідомлення його самоцінності. Цікавим залишається факт, що Р. Ауслендер, здобувши на схилі літ популярність у літературних колах Німеччини, дуже критично висловлювалася про свої ранні вірші, навіть, стверджувала, що весь наклад збірки «Der Regenbogen» («Райдуга»), до останнього екземпляра, загубився під час війни. Поетеса з обуренням реагує на звістку одного з рецензентів, Ю. П. Вальмана, якому вдається дістати копію її першої збірки. Вона різко висловлюється й підкреслює кожне слово в листі до нього: «Я абсолютно проти публікації тих текстів за мого життя. Вони можуть друкуватися хіба що як спадщина» [279, с. 176]. Як би критично не реагувала поетеса на свої ранні тексти, вони є беззаперечним свідченням її творчого становлення.

Серед поезій першої збірки наявні й образи квітів. Наприклад, троянда (*Rose*) як метафора належить до тих, що становили ядро ранньої поезії Р. Ауслендер і які вона зберегла у подальших періодах своєї творчості. У 1926 р. Р. Ауслендер, отримавши американське громадянство, приїжджає зі своїм чоловіком, Ігнацем Ауслендером до Чернівців, щоб відвідати рідних та знайомих. Тут поетеса знайомиться з Геліосом Гехтом та закохується в старшого від неї на 14 років графолога. Ігнац повертається

до Нью-Йорка сам. У 1928 році авторка повертається в США разом із Г. Гехтом, щоб розлучитися. Цей процес триває два роки і лише в травні 1930 р. подружжя Ауслендер розлучили, при цьому авторка залишає собі прізвище чоловіка *Ausländer*, що перекладається з німецької як іноземка та символічно відображає втрату батьківщини, її кочівний спосіб життя впродовж багатьох років.

Наступне перебування в Америці разом із коханим чоловіком суттєво відрізняється від її першого на цьому континенті. Щаслива авторка більше не відчуває себе чужою в Нью-Йорку. Поетеса, окрилена коханням, багато пише і друкує вірші та есе в німецькомовних виданнях: *New Yorker Volkszeitung* і *Vorwärts* (New York). Саме в цей період виходить друком вірш «*Rose und Schmetterling*» («Троянда й метелик»), який уперше опублікований у травні 1930 р. в нью-йоркській газеті «*New Yorker Volkszeitung*», а пізніше увійшов до першої збірки авторки. Образ троянди в цьому вірші стрижневий, довкола нього поетеса вибудовує ліричний сюжет романтичного твору. Це перший відомий дослідникам творчості Р. Ауслендер вірш, в якому ліричне «я» набуває образ природи в цілому і квітки зокрема. Не випадково цією квіткою є троянда, яка стала своєрідним символом Розалі, яка змінює своє ім'я та називає себе Розою, іменем, що стає невід'ємним компонентом ідентичності поетеси. Авторка протягом усього свого життя вибудовує найрізноманітніші метафори навколо свого імені, використовуючи всі можливі із ним асоціації. Варто зазначити, що ліричне «я» у вірші жодного разу не називає себе, і читач може лише з назви вірша дізнатися, що мова йде саме про троянду:

| | |
|----------------------------------|--------------------------------|
| Wenn das weiße Morgenlächeln | Коли біла ранкова усмішка |
| Über meinem Kelche hängt, | витає над моєю чашечкою, |
| und der Frühling leises Lächeln | і весни тиха усмішка |
| sich in meinem Haar verfängt, | губиться у моєму волоссі, |
| das mein grüner Körperstengel | до якого мій зелений пагін |
| sehnsuchtsschwer sich überneigt, | тужливо схиляється, |
| kommt ein schöner Falterengel, | прилітає гарний метелик, |
| der mit mir zum Himmel steigt. | що здіймається зі мною до неба |

У давніх греків троянда була царицею квітів і мала свою символіку. Греки носили запашну квітку на голові й на грудях як символ жалоби, нетривалості нашого життя, котре так само швидко в'яне. У квітці троянди греки вбачали символ нескінченності, що виявлялася в її круглій, без початку й кінця, формі. Саме тому на грецьких надмогильниках, пам'ятниках можна зустріти букет троянд. Якщо в Греції троянда була символом кохання й краси, ознакою глибокого смутку, то у римлян у часи республіки її вважали атрибутом суворої моралі, нагородою за видатні діяння. Із падінням Риму вона стала символом розкоші й розпусти. Окрім того, троянда для римлян першої республіки була священною квіткою й символом мовчання. В античній літературі образ троянди часто з'являється у міфах, пов'язаних із богинею кохання – Афродітою. За легендою, після народження богині з морської піни виростає колючий кущ, який боги кроплять медом, і на ньому розцвітають троянди. Троянди проростають також із крові вбитого Адоніса, коханого Афродіти [76, с. 86]. Троянда символізує також різні форми та стадії кохання, як, наприклад, залицання до коханої (лібрето Г. фон Гофманнсталь «Der Rosenkavalier» («Кавалер троянди»), 1911). В «Емілії Галотті» (1772) Г. Е. Лессінга втрата трояндою листків під час бурі є символом втрати цноти.

У даному римованому вірші супутником троянди є метелик, символ безтурботного щастя та радості. *Schmetterlinge* – метелики – з їх витонченими формами й грацією постають з одного боку, втіленням природної краси й досконалості. Та водночас ця досконало-елегантна форма комахи є й сигналом того, що вона досягнула своєї останньої фази розвитку, після якої мусить загинути. Це ж стосується й літнього буяння квітів: досягши найвищого розквіту, вони неunikно, хоча спершу тільки ледь помітно, починають в'янути. Вартий уваги факт, що слово з назви вірша *Schmetterling* авторка замінює на *Falterengel* (ангел-метелик). Знаючи рамки написання вірша, можемо цілком припустити, що мова йде про кохання Рози та Геліоса, який порівнюється з метеликом. Варто відзначити, що слова *Schmetterling* і *Falter* є синонімами, однак останнє означає німецькою передусім нічного метелика.

Цікавим прикладом кохання метелика до троянди є вірш Г. Гайне «Метелик, закоханий в троянду» (1821), де автор оспівує кохання метелика до квітки, що не відповідає йому взаємністю. В романі «Гіперіон, або Відлюдник у Греції» (1797) Ф. Гьольдерлін також піднесено звертається до образу троянди та метелика: «Mein Geist umschwebte die göttliche Gestalt des Mädchens, wie eine Blume der Schmetterling, und all mein Wesen erleichterte, vereinte sich in der Freude der begeisternden Betrachtung» («Мій дух кружляв навколо божественної постаті дівчини, як метелик навкруг троянди, а все моє єство, об'єдналося в радості захопленого споглядання») [243, с. 331] Необхідно підкреслити, що обидва названі вище автори були для Р. Ауслендер авторитетними попередниками у царині художнього слова. Авторка зізнається в одному зі своїх есе: «Я почала (як майже всі поети) з традиційної лірики. На мою ранню творчість впливали: Гьоте, Гайне, пізніше й у більшій мірі Гьольдерлін, Рільке, Тракль, Кафка. Але і в моїх ранніх поезіях я часто використовувала власні образи й метафори» [140, с. 102]. Отже, вона сама чітко окреслила коло найважливіших для неї авторів, які мали вплив, насамперед, на її ранню творчість.

Образ троянди зустрічаємо також у пізній ліриці авторки, у вірші «Ich eine kleine Blume» («Я маленька квітка»), що був спочатку опублікований у 1986 р. у відомому літературному журналі «Neue Rundschau», а пізніше ввійшов до збірки «Ich spiele noch» («Я ще граю», 1987):

| | |
|----------------------|-------------------|
| Ich | Я |
| eine kleine Blume | маленька квітка |
| Wer nannte mich | Хто назвав мене |
| Rautendelein | Раутенделейн |
| Wahrhaftig eine Rose | Справді ружа |
| sagte der Mann | сказав чоловік |
| und ging weiter | і пішов собі далі |

[139, с. 143]

Ліричне «я» позиціонує себе маленькою квіточкою, яка ні на що не претендує. Звертаючись до образу Раутенделейн, поетеса, завперш, апелює до образу головної героїні, лісової феї із драми Г. Гауптмана «Затоплений дзвін» (1897). Раутенделейн закохується, всупереч законам природи, у ливаря дзвонів Генріха і хоче покинути ліс та жити біля людей. Полюбивши чоловіка, Раутенделейн довідується, подібно до Мавки з драми Лесі Українки, що таке сльози й страждання. Генріх одружений та має двох дітей, проте він ладний відвернутися від них задля кохання золотоволосої феї. Його дружина Магда – дуже приземлена особа, вона любить Генріха як чоловіка та батька її дітей, проте їй невідомий дух творчості, що спалює Генріха. У цьому відмінність між нею та казковою істотою Раутенделейн. Трагедія ливаря-митця полягає в тому, що він не може поєднати в одній особі ці два начала: Магду, що веде приземлений спосіб життя і має відчуття реальності, та Раутенделейн, що надихає митця та дарує йому сили та енергію для досягнення його мрії.

Знаючи біографію авторки, можемо припустити, що під «чоловіком» Р. Ауслендер має на увазі Г. Гехта, своє найбільше кохання. У поетичному доробку авторки знаходимо ще ряд інших пізніх поезій інтимної лірики, які, ймовірно, імплікують саме досвід кохання до Геліуса, але в них також відсутні конкретні називання та немає прямих асоціацій. До таких належать, зокрема, вірші «Dennoch vereint» («Все-таки разом»), «Mit Habgier / ruf ich deine Seele» («Жадливо / кличу твою душу»), «Mit / Fingerspitzen rühre ich / deine Seele an» («Пучками пальців / торкаюсь твоєї душі»), «Wenn / ich dir / wiederbegegne» («Коли / я тебе / знову зустріну»), усі опубліковані у 1987 році. Ці вірші, які тематизують драматичні стосунки, що закінчилися болісним розривом з коханим, належать перу поетеси, якій виповнився восьмий десяток. Майже півстоліття відділяє її від того часу, коли вона сама рішуче поклала край стосункам з чоловіком, якого любила понад усе, але якому не змогла пробачити зраженої довіри.

Відомо, що Г. Гехт був одруженим і його дружина, Л. Гехт-Премінгер, намагалася втримати чоловіка всіма можливими способами. Тому ми цілком можемо припустити, що поетеса проектує у вірші історію Гауптмана на свою власну

і чуває себе Раутенделейн, яка змушена ділити коханого із законною дружиною. Поезія складається із чотирьох коротких строф, кожна з яких має два верси і лише третя складається з одного рядка: справді ружа. Так чином авторка виділяє його з-поміж інших. Ці слова належать чоловікові, який з'являється в останній строфі на короткий час і йде далі. Так само і Г. Гехт був присутній лише певний час в житті поетеси й у 1935 році їхні життєві шляхи розійшлися назавжди.

У вірші «Blumenklage» («Квіткова скарга») ліричне «я» виступає в образі білої нерозквітлої бруньки. Дата написання цієї поезії достеменно невідома. Варто зауважити, що в архіві зберігся екземпляр вірша, який пройшов радянську цензуру у 1945 році. Отже, даний вірш був написаний ще в ранній період творчості авторки. Найімовірніше, вже після болісного розриву в січні 1935 р. із Г. Гехтом. Підтвердженням цьому можуть слугувати наступні верси, якщо припустити, що образ коханого знову знаходить своє відображення в образі метелика. Проте він відходить на другий план і згадується побіжно:

| | |
|----------------------------------|------------------------------|
| Ach, ich bin die weiße Knospe, | Ах, я – біла брунька, |
| die das Licht nicht küssen will, | яку світло цілувати не хоче, |
| <...> | |
| eine lenzverstoßene Knospe, | відштовхнута весною брунька, |
| die kein Falter grüßen will, | яку метелик вітати не хоче |

[151, с. 173]

Ліричне «я» чувається самотньою та нікому непотрібною брунькою, приреченою на загибель. Напружено-меланхолійний тон вірша підсилений ще й вигуком «ах» на початку першої та другої строф, що цілковито змінює тональність звучання. У кінці другої строфи ліричне «я» спочатку наказує своїм заціпенілим листкам ожитися: *Regt euch, starre Blätterglieder / ein verklärter Vogel ruft!* А в кінці третьої строфи ліричне «я» вже звертається до весняного цвіту: *«Reiß mich auf, o süß Begatten, / das dem Tode mich verschwor!»* Наказовий спосіб створює ефект відстороненості ліричного героя від безпосередньої участі в дійстві; зрештою, спонукання до дії не означає того, що особа, якої стосується наказ, виконає його. Даний вірш складається з трьох строф із однаковою кількістю версів, які мають

перехресне римування абаб. У першій строфі слова *Knospe* (брунька) та *will* (хоче) повторюються, підсилюючи риму тексту. У наступних строфах – перехресне римування. У тексті вірша домінують анжамбемани.

Вартий уваги вірш, знайдений в архіві копій у Педагогічному університеті м. Людвігсбурга, який Р. Ауслендер 3 січня 1986 року продиктувала Г. Брауну, де ліричне «я» знову виступає в образі бруньки:

| | |
|-----------------------------------|-------------------------------|
| Ich bin eine Knospe | Я – брунька |
| die nicht aufblühen kann | що не може розквітнути |
| Erklähr mir warum Freund Mond | поясни мені чому друже місяце |
| hat mich ein böser Stern geküßt | мене поцілувала зла зірка |
| oder will mich der Himmel strafen | чи небо хоче мене покарати |
| für uralte Sünden ⁴ | за прадавні гріхи |

У даному варіанті брунька не має жодного кольору. Вона не може розцвісти, і це є платою за давні гріхи, що можна інтерпретувати навіть як гріхи не самої авторки, а її роду. Цікавим видається факт, що ліричне «я» звертається за поясненням до місяця, вживаючи при цьому звертання «друже». Аналізуючи інші поезії, де зустрічається слово «друг,» ми дійшли висновку, що здебільшого авторка мала на увазі свого коханого – Г. Гехта. У даному ж випадку вона свідомо доповнює звертання, щоб уникнути прямої конотації. Натяк на коханого знаходимо в першому версі другої строфи, коли мова йде про злу зірку, де авторка апелює до імені Геліоса.

Особливу увагу варто звернути на поезію «Liebe VI» («Кохання VI»), що з'явилася кількома роками раніше у книзі «Einverständnis» («Згода», 1980):

| | |
|-----------------------------|-----------------------|
| Wir werden uns wiederfinden | Ми знову зустрінемося |
| im See | в озері |
| du als Wasser | ти будеш водою |
| ich als Lotosblume | я – квітучим лататтям |

⁴ Вірш Розі Ауслендер від 03. 01. 1986. Неопублікований машинописний документ. Копія. – GD / I - J : 01 / 86 – Архів Педагогічного університету Людвігсбурга.

| | |
|--------------------------|---------------------------|
| Du wirst mich tragen | Ти будеш гойдати мене |
| Ich werde dich trinken | я тебе спиватиму спрагло |
| | |
| wir werden uns angehören | ми будем з тобою кохатися |
| vor allen Augen | у всіх на очах |
| | |
| Sogar die Sterne | Навіть зорі |
| werden sich wundern: | не надивуються нами: |
| hier haben sich Zwei | тут знову двоє |
| zurückverwandelt | перевтілилися |
| in ihren Traum | у свою мрію |
| | |
| der sie erwählte | яка їх обрала |
| [142, с. 50] | |

У цьому поетичному тексті, що є прикладом пізньої інтимної лірики поетеси, ліричне «я» виступає в образі квітучого латаття та звертається до свого коханого, уявляючи новий розвиток подій їхнього кохання в майбутньому. Латаття (водяну лілію) здавна називали священною через її красу та цілющі властивості. Її вважають символом чистоти, гармонії та цнотливості. В Овідія німфа Лотіда втікає від зухвальця Пріапа та перетворюється в дерево. У вірші «В четверту неділю адвенту» А. Дросте-Гюльсгофф лотос стає символом безгрішності у світі, повному спокус, авторка порівнює білу цнотливу квітку із брудною водою, з якої вона проростає.

Супутником квітки латаття, або ж лотоса, є вода. Її уособленням став Г. Гехт, кохання до якого поетеса пронесла крізь усе своє життя. Кохані зустрічаються в уяві поетеси через багато років. Розглянуті ніжні любовні рядки, що належить перу майже 80-річної авторки, дозволяють відчутти глибину та весь біль цього кохання. «Ми будем з тобою кохались / у всіх на очах», – бажання авторки відкрито показувати свої почуття дає змогу відчутти, якою великою була рана на серці поетеси від того, що вона змушена була приховувати своє кохання.

В останній строфі ліричне «я» звертається до образу зір, які можуть зі своєї висоти багато чого бачити, але навіть вони дивуються силі кохання щасливих обранців, які повністю віддалися своїй мрії. У згаданому вірші Р. Ауслендер перетворюється у квітуче латаття, щоб за допомогою цього образу злитися – хоча б у поетичному тексті в одне ціле зі своїм коханим.

Образ латаття або лотоса знаходимо ще в одній поезії «Wir sind zwei Lotosblüten» («Ми – дві квітки лотоса»), написаній ще у 1945 р., що ввійшла до збірки «Deiner Stimme Schatten» («Твого голосу тінь», 2007), в якій Г. Браун опублікував невідомі раніше поезії та коротку прозу Р. Ауслендер. Бачимо, що авторка знову тематизує кохання до Г. Гехта. У цьому тексті й вона, і її коханий виступають у ролі квіток латаття, які розділені водою і різняться за барвою та формою, але мають спільне коріння, а тому їх ніщо не може розлучити. Як сильно б їх не гойдали хвилі, вони залишаються поєднаними одне з одним.

Отже, семантика символічного гербарію Р. Ауслендер дуже різномітна, проте символічним сенсам, пов'язаним зі сферою інтимних почуттів авторки, належить провідне місце. У романтичних образах-символах поетеси вдається передати свій душевний стан та переживання з приводу кохання до графолога Г. Гехта. Так, квітуче латаття (лотос) у воді символізує також стосунки Р. Ауслендер із чоловіком, кохання до якого вона пронесла крізь усе життя і продовжує згадувати його навіть у глибокій старості. Графолог не виправдав довіри поетеси, але вона продовжує згадувати у своїх текстах їхні стосунки та період, коли вони були разом як один із найщасливіших часів у її житті.

Образ троянди функціонує із символічним навантаженням, він співзвучний з ім'ям авторки й має автобіографічний підтекст. Ця металогія, як і деякі інші становить ядро її ранньої поезії і зберігається в усі періоди її творчості. Вона стає своєрідним символом, що стає невід'ємним компонентом ідентичності поетеси.

2.4. Орнітологічні мотиви й образи

Поетичний універсум Р. Ауслендер багатий також образами птахів, за допомогою яких авторка конструює свою поетичну ідентичність. У давньогрецьких міфах птах, порівняно з тваринами та плазунами, посідає незначне місце. «Пташину» символіку можна зустріти найперше на емблемах богів: у Гери – це павич, в Афіни – сова, у Афродіти – голуб. Демонічних птахоподібних створінь також не так багато, з них лише стімфалійські птахи можуть вважатися саме птахами. Проміжне місце між ними посідає орел, що за наказом Зевса з його щоденно розбиває печінку Прометея та лебідь (теж Зевс) у констеляції з Ледою [113, с. 253]. У свідомості людини з птахами пов'язані стійкі метафори, які з'явилися ще у середньовічних бестіаріях. Проте варто відзначити, що в деяких літературних творах, зберігаючи відносну спорідненість з міфічними та алегоричними аспектами, образ птаха здатен трансформуватися відповідно до авторського задуму.

У своєму поетичному доробку Р. Ауслендер використовує значеннєвий стрижень символу птаха, але надає йому власну інтерпретацію, індивідуально-авторське змістове наповнення, суттєво розширюючи й збагачуючи в такий спосіб інтерпретаційне поле вживаного образу-символу. Серед віршів Ауслендер, у яких зустрічається образ птахів, серед іншого можна виділити такі поезії: «Ich war ein Vogel» («Я була птахом»), «Zeit II» («Час II»), «Sommer» («Літо»), «Bukowina III» («Буковина III»), «Vogelwort» («Пташине слово»), «Recht» («Право»), «Ohne Ziel» («Без цілі»), «Wohin ziehn wir» («Куди подамося»).

У поетеси викликає захоплення мова птахів, адже коли пернаті співають, вони ніби озвучують тексти і стають подібними до поетів:

| | |
|---------------------|--------------------|
| Ich flige zu euch | Я лечу до вас |
| mit einem Vogelwort | із пташиним словом |

[141, с. 156]

Зв'язок між співом птахів та поетичною творчістю поетеса вбачає, насамперед, у здатності птахів і людей співати. Ліричне «я» ототожнюється із поетом та птахом. Авторка, використовуючи таке порівняння, посилається на довгу традицію в літературі. Так, у Гете знаходимо: «...Поет збудований як птах, для того, щоб

пронестися над світом, звити гніздо на високій вершині, його їжа – паростки й ягоди» [201]. Недаремно, А. Маргул-Шпербер називав Розу Ауслендер «Сапфо східного ландшафту» [266, с. 15]. Пісні для поетеси поєднують у собі два мистецтва: поетичну мову і музику, які передаються акустично та слугують засобом комунікації.

У вірші «Ich war ein Vogel» («Я була птахом») наявне цікаве порівняння, в якому ліричне «я» спочатку виступає в ролі птаха, а в наступному рядку – його пером:

| | |
|---------------------------|--------------------|
| Ich war | Я була |
| ein Vogel | птахом |
| eine Feder | пером |
| war ich | була я |
| oder hat mich | чи вранішня зірка |
| der Morgenstern getäuscht | ввела мене в оману |
| | |
| oder war der Traum | чи мій сон був |
| eine Schnecke | равликом |
| in deren Haus | у чийй оселі |
| ich mich verlor | я загубилась |
| | |
| Freund | Друже |
| kennst du | ти знаєш |
| die Antwort | відповідь |

[139, с. 135]

Найперше варто визначити, ким є ліричне «я», позаяк це важливо як для інтерпретації тексту, так і для перекладу українською версів у першій та другій строфах: «Ich war ein Vogel», «war ich», «ich mich verlor». У німецькій мові, в минулому розповідному часі Präteritum, дієслово в першій та третій особах однини має однакове закінчення в чоловічому і в жіночому родах. В українській мові потрібно знати, особа якого роду виконує дію. Варто зазначити, що під час

перекладу поезії Р. Ауслендер це доволі важливо. У цьому поетичному тексті авторка ототожнює себе із ліричним «я». Аргументом для цього може слугувати третя строфа, де мова йде про друга. З біографії авторки стає зрозуміло, що звертаючись до «друга», Р. Ауслендер у більшості своїх віршів має на увазі Г. Гехта, варта уваги перша строфа, в якій авторка ідентифікує себе із птахом, а далі із пером. Така метонімія виражає творчий процес, оскільки раніше для написання чорнилом чи тушшю використовували саме загострені пера птахів.

Більшість птахів також здатні літати, і ця їхня властивість викликала захоплення у Р. Ауслендер. Адже вони можуть вільно долати відстані в тисячі кілометрів. Дуже часто це істоти, які ведуть кочовий спосіб життя і восени відлітають до теплих країв. Навесні ж вони повертаються ну батьківщини до своїх гніздечок. У вірші «Ohne Ziel» («Без цілі») ліричне «я» порівнює себе із птахом, який не має власної домівки:

| | |
|------------------------|--------------------------|
| Ich | Я |
| Vogel Ohneziel | птах без цілі |
| mein Nest | моє гніздо |
| nirgendwo | ніде |
| Flüge | Знімуся у вись |
| wenn Sonne flügge wird | коли підніметься сонце |
| im Vertrauen | Сподіваючись |
| daß Luft mich duldet | що повітря стерпить мене |
| in ihrem Atem | у своєму подиху |

[147, с. 70]

У першій строфі ліричне «я» зізнається, що є птахом без гнізда та без цілей у житті. У наступній строфі стає зрозуміло, що ліричне «я» ще не вміє літати, як дорослі птахи, і чекає моменту, коли сонце підніметься вище: wenn Sonne flügge wird. Вираз «flügge sein» означає в німецькій мові стан, коли пташенята підростають

і, зміцнівши, можуть самостійно літати, покинувши рідне гніздо [183]. В останній строфі ліричне «я» сподівається, що зможе протриматися в повітрі.

Під час дослідницької роботи в архіві копій Педагогічного університету Людвігсбурга вдалося знайти варіант даного вірша, в якому авторка експериментує із формою та записує три строфи у вигляді пташиного ключа. Така структура вірша може свідчити про бажання поетеси не бути самотньою перелітною птахою, а летіти в гурті. Загальновідомо: коли пташка змахує в ключі крилом, то забезпечує тим самим підйом для пташки, яка летить за нею, і завдяки цьому всі птахи летять разом набагато безпечніше і швидше, порівняно зі швидкістю, яку може розвинути одна пташка.

У наступному вірші «Wohin ziehn wir» («Куди подамось») ліричне «я» зізнається у передостанній строфі, що є перелітним птахом:

| | |
|---------------------|-----------------------------|
| Komm Vogelgedanke | Прилинь думко-пташко |
| niste in meinem Ohr | звий гніздечко в моєму вусі |

| | |
|--------------------------|--------------------------|
| Fürchte dich nicht | Не бійся |
| Ich brüte dich aus | Я висиджу твоїх пташенят |
| und erfinde deine Stimme | і підроблю твій голос |

| | |
|-----------------------|-------------------|
| Weißt du nicht | Хіба ти не знаєш |
| daß ich ein Vogel bin | що я також пташка |
| ein Zugvogel | перелітна пташка |
| der singen kann | яка вміє співати |

| | |
|-----------------|-----------------|
| Wohin ziehn wir | Куди нам летіти |
| mein Vogel | моя пташко |

[98, с. 185]

[98, с.186]

У першій строфі бачимо образ думки-птиці, яку авторка запрошує оселитися в незвичному місці – своєму вусі. Ліричне «я» просить думку не боятися, обіцяє подбати про неї.

У пізній ліриці авторка відмовляється від розділових знаків. Тому прочитуємо перший верс передостанньої строфи як запитання, оскільки дієслово, за правилами німецької граматики стоїть на першому місці. Ліричне «я» одночасно констатує, що є перелітним птахом та вмє співати. В останній строфі ліричне «я» запитує, куди йому з птахом податися. Тобто з пташиної думки виріс за допомогою ліричного «я» справжній птах, якого можна порівняти з поетичним текстом. Під час написання твору нерідко виникають ідеї, що мають властивість зникати, поки автор встигне їх занотувати. Саме тому ліричне «я» просить думку залишитися на довший період і обіцяє не лише виростити її, а й надати цій думці звучання – сформує готовий поетичний текст. Ліричне «я» вмє співати, тож зуміє гідно донести та сформувати думку, яка вже виросла, стала повноцінним птахом-текстом.

Під час роботи з архівними даними віднайдено неопублікований вірш «Fliegen»⁵ («Летіти»), в якому авторка сама зізнається, що стала птахом і підкреслює важливість польоту для неї:

Ich war krank

Я була хворою

Die Fee hat mich

Фея перетворила

in einen Vogel verzaubert

мене на птаха

Ich fliege

Я лечу

zu andern Vögeln

до інших птахів

die mich erkennen

що впізнають мене

Die Luft ist blau

Повітря блакитне

der Himmel ruft uns

небо нас кличе

Ich fliege

Я злітаю

höher höher

все вище і вище

⁵ Вірш Розі Ауслендер від 17. 12. 1974. Неопублікований рукописний документ. Копія. – GD / F-H : 12 / 74 – Архів Педагогічного університету Людвігсбурга.

und sing mich gesund

й виліковує себе співом

Обізнаний із біографією авторки читач з першого рядка може провести паралель до життя Р. Ауслендер, яка багато років була прикутою до ліжка. Проте цей вірш з'явився у грудні 1974 р., коли поетеса ще відносно недовго пробула затворницею у своїй кімнаті, а тому плекала надію на одужання. У другій строфі з'являється казкова фея, вона перетворює авторку на пташу, яка одразу ж лине до інших птахів, що вже знають її. Під час цього польоту ліричне «я» підноситься чимраз вище і в такий спосіб вивільняється від пут лежачого способу життя. Поетеса описує нестримне бажання покинути свою домівку і полинати ввись.

Образи птахів у ліриці Р. Ауслендер часто конкретизовані. Як відомо, в античній та християнській традиціях образи птахів мають певне смислове навантаження: голубка символізує цноту Діви Марії, соловей метонімічно співвідноситься з Орфеєм та узагальненим образом «співця», орел (птах Юпітера) уособлює небезпеку стрімкого піднесення тощо [107, с. 552].

У ліриці авторки найчастіше зустрічаються образи таких птахів, як *ластівка*, *соловей*, *дрізд*. Приміром, у вірші «Wünsche II» («Бажання II») [142, с. 20] ліричний герой хотів би стати соловейком зі співучим голосом. Вірш складається з п'яти строф. У трьох перших ліричне «я» розмірковує над своїми образами: спочатку він воліє бути деревом магнолії, у другій строфі мова йде про співучого солов'я, а в третій строфі бажає стати горою. У передостанній строфі ліричний герой заперечує всі свої попередні бажання і хоче бути лише собою, любити людей.

У вірші «Die Verwandlung» («Перевтілення») ліричне «я» з'являється перед читачем у різних образах: танцюючого фонтану, дощової хмарини, згораючої блискавки. Показово, що в останній строфі ліричний герой після всіх перевтілень знову стає людиною:

Auferstanden

Воскресаю

ein Mensch

людиною

aus Leib und Gedächtnis

з плоті й пам'яті

Та найбільше нас цікавить друга строфа, у якій ліричне «я» виступає в образі птаха-дрозда:

| | |
|---|--|
| Führe Gespräche als Amsel mit andern Vögeln [143, с.72] | Чорним дроздом розмовляю з іншими птахами |
|---|--|

Чорний дрізд має дуже мелодійний голос і вирізняється серед інших птахів саме своїм співом. Варто відмітити, що образ дрозда зустрічаємо також у популярному вірші В. Стівенса «Thirteen Ways of Looking at a Blackbird» («Тринадцять способів розглянути дрозда»). Стівенс був одним з улюблених американських авторів, сучасників Р. Ауслендер, і певною мірою її поетичним орієнтиром. Тому цілком можливо, що даний образ авторка запозичила саме у нього. Існує ще одна паралель між образом чорного дрозда та співвітчизником Р. Ауслендер, П. Целаном, який після повернення авторки до Європи познайомив її з новітніми тенденціями модерної німецької літератури. Як відзначає целанознавець П. Рихло, автор знайшов у щоденнику Ф. Кафки запис, в якому той зізнається: «Я звуся по-гебрейськи Амшель, як дідусь моєї матері по материнській лінії, якого моя мати пам'ятає як дуже побожного і вченого чоловіка з білою бородою...» [218, с.156]. Оце ім'я прадіда Кафки одразу викликає в Целана асоціації з власним прізвищем (Antschel) та німецьким словом «Amsel» (чорний дрізд), що стає для нього майже містичним знаком з небес [101, с.195]. Бачимо, як образ-символ чорного дрозда, що відіграє особливе значення у творчості улюблених авторів Ауслендер, знаходить відображення також у ліриці поетеси.

Т. Гаврилів, аналізуючи феноменологію ліричного «я» поетеси, доходить висновку, що у творчості Р. Ауслендер визначальне місце посідають лінгворефлексії й саморефлексії ліричного «я». Ліричне «я» авторки відроджується в кожному новому вірші, як міфічний Фенікс, який щоразу постає з попелу. Прикметно, що перша і єдина українська книга перекладів віршів Р. Ауслендер має назву «Час Фенікса». Словом, саме на вірш як основну одиницю поетичного мовлення вказує порівняння з Феніксом, смертю й відродженням, закінченням процесу написання одного вірша та початком творення нового. Більше того, у вірші «Phönix» («Фенікс») ліричне «я» звертається до подій Голокосту, до долі свого народу, частинкою якого воно себе відчуває. Аналізуючи дані поезії, можна завважити, що

простір пам'яті тут накладається на простір поезії [21, с. 108]. Ліричне «я» належить до свого народу, що відроджується, мов Фенікс. Даний образ може уособлювати як працю поета в цілому, так і функціонування поезії зокрема: ліричне «я» поезії помирає в кожному вірші, але відроджується знову в новому, побто є свого роду Феніксом.

У творчості Р. Ауслендер є вірші, в яких ліричне «я» набуває образу ластівки, як-от у вірші «Mensch geworden» («Стала людиною»). В поезії йдеться про вже згадуваний маловідомий у біографії авторки епізод: 5 листопада 1940 р. Р. Ауслендер-Шерцер було заарештовано радянськими органами НКВС «за шпигунську діяльність на користь іноземної держави». Про це свідчать віднайдені матеріали, що знаходяться в архіві Служби безпеки України в Чернівецькій області. Проти авторки було розпочато слідство, яке тривало майже три з половиною місяці. Увесь цей час її утримували у внутрішній в'язниці НКВС у Чернівцях, що, безперечно, було відчутною психологічною травмою. Проте через відсутність доказів 17 лютого 1941 року поетесу відпустили. Саме цей випадок, на нашу думку, допоміг їй збагнути сутність нового режиму без усяких романтичних ілюзій. Досвід пережитого Р. Ауслендер довіряє паперу, але не відображає його ні хронологічно, ні поетично:

| | |
|-----------------------------------|----------------------------------|
| Als sie mich in den Kerker warfen | Коли вони мене кинули до темниці |
| glaubte ich ihnen nicht | я не вірила їм |
| denn ich war eine Schwalbe | я була ластівкою |
| träumte Sommer und Flug | мріяла про сонце й політ |

| | |
|------------------------------|---------------------------|
| Als sie mich freiließen | Коли вони мене відпустили |
| glaubte ich ihnen | я повірила їм |
| denn ich war Mensch geworden | стала людиною |
| flugelleer hungrig allein | обезкриленою голодною |

[142, с. 34]

Упродовж усього свого життя поетеса приховувала цей випадок, нікому не розповідала про нього. Можливо, вона письмово зобов'язалася перед таємною

радянською службою мовчати про це. У вірші «Im Kerker» («У в'язниці») зі збірки «Ein Stück weiter» («Трохи далі», 1979) зафіксовано умови її тюремного буття:

| | |
|----------------------|----------------|
| Man brachte mich | Мене кинули |
| ins Verlies | до темниці |
| ich weiß nicht warum | я не знаю чому |
| [147, с. 22] | [98, с. 21] |

Вірш складається з двох строф, схожих між собою за будовою. Вони розпочинаються прийменником часу *als*, що в німецькій мові вживається для позначення одноразової дії в минулому. Особи, що скривдили ліричного персонажа, залишаються безіменними.

Ліричне «я» вживає по відношенню до них третю особу множини – вони. Світ для ліричного персонажа розділився на до і після. Спочатку ліричне «я» не вірить своїм кривдникам, відчуває себе пташкою і мріє про свободу. Воно постає ластівкою, що символізує весну та повернення сонця. Ставлення до неї в народі по-особливому тепле. У літературі образ цієї пташки можемо знайти в байці Г. Е. Лессінга «Ластівка», яка спочатку живе у селі та, як і соловейко, має мелодійний голос. Ластівка засумувала і подалася до міста, де ніхто не мав часу слухати її спів. Вона розучилася співати, але з часом навчилася будувати.

Для Р. Ауслендер ж ластівка стала уособленням вільного пересування та безжурного життя юнки. Коли дівчину відпускають із темниці, її волю зламано. Вона більше не відчуває себе птахом, здатним літати. Якщо порівняти здатність літати з поетичною творчістю, то така заборона рівносильна вбивству. Варто зауважити, що в передостанньому версі ліричне «я» стає людиною, набуває своєї природної подоби. У даному контексті це можна розцінити як негативне явище, оскільки воно означає приземлення, неможливість літати, тобто займатися поетичною творчістю.

Отже, образ птахів є також невід'ємним компонентом під час конструювання поетичної ідентичності Р. Ауслендер. Для авторки важлива здатність птахів співати, що якісно вирізняє їх з-поміж інших живих істот і дозволяє порівняти з поетичною діяльністю. Ще однією особливістю птахів, що робить їх не схожими на інших, є

здатність підніматися високо в небо та долати великі відстані. Поетеса ідентифікує себе із перелітним птахом, який відлітає в далекий вирій. Р. Ауслендер експериментує із формою вірша, вимальовуючи із віршових строф пташиний ключ, що символізує рух та єдність пташиної зграї. Авторка була багато років прикутою до ліжка, а тому політ у поетичних текстах дарує їй можливість піднятися над буденністю, стає різкішою уяви. Вартими уваги видаються різноманітні види птахів, зображених авторкою.

2.5. Символіка ентомологічної тематики поетичних текстів

У творчості Р. Ауслендер привертають увагу й образи комах, які, порівняно з іншими природними образами, зустрічаються набагато рідше, проте відіграють також певну роль у пошуках ідентичності авторкою. В ході дослідження було виокремлено поезії та ліричні мініатюри в прозі, в яких ліричне «я» представлено комахами, а саме бджолою та сонечком. У поезіях авторки знаходимо й образи інших комах: хрущів у «Geburtstag II» («День народження II»), мурашок у «Bauen» («Будувати»), жуків у «Wie viele Feuer» («Скільки вогню»), сарани у «Im Neuschreckenland» («В країні сарани»), цикади у «Zikaden» («Цикади»), та вони не релевантні для дослідження.

Найперше звернемося до образу бджоли, що виступає символом кохання, людської душі, творчого начала [243, с. 44]. Таких символічних значень комаха набула завдяки збиранню нектару, продукуванню меду, а також здатністю захиститися за допомогою жала.

До образу бджоли звертався ще у своєму дидактичному творі «Бджільництво» Нікандр Колофонський (II ст. до н.е.). Публій Вергілій Марон (70 до н.е. – 19 до н.е.) у дидактичній поемі про сільське господарство «Георгіки», що складається з чотирьох книг, в останній з них «Про бджільництво» розмірковує про власну творчість, про життя бджіл, їх розведення, властивості та хвороби [243, с. 44]. Автор використовує грецький заголовок та дидактичні твори Стародавньої Елади. Проте Вергілій твір залишає далеко позаду дидактичні поеми елліністичних авторів. Поряд із міркуваннями Вергілія про бджільництво знаходимо міф про Арістея, сина

бога Аполлона і німфи Кірени, який, згідно з грецькою міфологією, був пасічником і заснував бджільництво. У Арістея гинуть від раптової хвороби бджоли, яких він дуже любив. Він шукає допомоги у своєї матері, яка радить йому звернутися до морського божества. Протей розповідає, як дружину Орфея, Еврідіку, коли та тікала в море від переслідування Арістея, вжалила отруйна змія, і вона померла. Орфей своїм співом визволив кохану з похмурого царства померлих. Проте по дорозі він порушив обіцянку не оглядатися назад, і його кохана зникла. Орфей сумував за Еврідікою і не звертав жодної уваги на інших жінок. За це його розтерзали вакханки, а німфи наслали мор на бджіл Арістея. Арістей, за порадою матері, приніс багаті жертви німфам і отримав бджіл назад.

У одній з од Гораций (65 до н. е. — 8 до н. е) називається бджолою (Сарм. IV.2, 27) й протиставляє себе Діркейському лебедю. В образі цього птаха він зображує Піндара, оскільки вважає, що тільки такому величному поетові личить підносити хвалу Цезарю, а йому самому слід лише підспівувати.

У деяких народів Європи бджола асоціювалася з потойбічним світом, а її зображення, вигравіруване на гробницях, означало безсмертя та відродження. У давніх слов'ян бджола символізувала кохання, бо поєднувала в собі «солод меду і гіркоту жала». В українській літературі бджола – символ працьовитості, достатку, самопожертви, вічного неспокою. Зокрема, в А. Малишка: «Лиш трутень звик / солодкі жертви соти, / Бджола ж для меду / й серце віддала» [42, с. 59].

Образ бджіл знаходимо також в алегоріях байок, серед яких особливо виділяється «Юпітер і Бджоли» Езопа (600 до н.е.), засновника цього жанру, та байка «Бджоли й трутні на суді в оси» Федра (15 до н.е. – 70 н.е), що в складанні байок наслідував Езопа, а з часом виробив свій власний стиль. У німецькій літературі образ бджоли зустрічаємо в байці Х. Ф. Геллерта (1715-1769) «Бджола і курка». Автор змальовує естетику творчості. Корисна, але прозаїчна курка протиставляється бджолі, яка своєю працею вміє добувати мед, що не лише корисний, а й приносить насолоду. Комаха літає від квітки до квітки, збирає нектар та отримує задоволення від своєї праці, від творчості та від своєї поетичної сили. Отже, Геллерт висуває на перший план творчу людину, протиставляючи її людині буденності, яка заздрить

творцю, як курка бджолі. У жалі бджоли, тобто в жанрі байки, автор вбачає зброю сатири, що здатна покарати все нерозумне.

На початку ХХ ст. до образу бджіл звертається у філософському творі «Життя бджіл» (1901) бельгійський письменник і філософ М. Метерлінк. Розмірковуючи про життя бджіл, філософ акцентує моральну сторону відносин у вулику. Він підкреслює, що кожна бджола трудиться не для себе, а для потомства, тобто живе виключно для майбутнього. Визначальне для автора те, що веде до посилення і благополуччя виду, навіть якщо на перший погляд здається жорстоким і несправедливим.

У творчості Р. Ауслендер знаходимо також цілу низку віршів, у яких з'являється образ бджоли: «Aus der Sonne» («З сонця»), «Stachelträume» («Колючі сни»), «Nacht VIII» («Ніч VIII»), «Щоб кожний узяв участь» («Das jeder teilhabe»), «Himbeerwald» («Малиновий ліс») та ін. У вірші, що увійшов у 1983 р. до збірки «Моя Венеція не тоне» під заголовком «Dienen II» («Служити II»), ліричне «я» ідентифікує себе із бджолою, яка символізує поетичну творчість, що вимагає безупинної праці:

| | |
|--|--|
| Ich habe Flügel und viele Gestalten | В мене є крила та безліч метаморфоз |
| bin Biene und Mensch suche Blumen und Worte | я бджола й людина шукаю квіти й слова |
| Ich diene meiner Königin der zärtlichen raubstarken im fleißigen Spiel | Я служу моїй королеві ніжній грізній в старанній грі |
| Ich kann liebkosten und stechen taufrisch-himmlisches Erdengeschöpf | Я можу пестити й жалити росисто-небесне земне створіння |

[140, с. 84]

У першій строфі, що складається з двох версів, ліричне «я» розповідає, що має крила та вміє перевтілюватися. Слово *Gestalt* має в німецькій мові кілька значень і може серед іншого позначати особистість, що формується в уяві іншого, чи фігуру, створену автором. Проте лише в другій строфі дізнаємося, що мова йде про бджолу, адже назва вірша не дає читачеві жодних підказок.

Ліричне «я» зізнається, що може бути одночасно комахою та людиною і виконувати при цьому різні функції: шукати квіти й шукати слова. Авторка прирівнює творчий поетичний процес до збирання нектару. Далі в тексті знаходимо суперечливі описи, спочатку бджолої цариці, а далі й самої бджоли. Цариця наділена антонімічними рисами – може бути ніжною та хижою водночас. Ліричне «я» ж зізнається, що може не лише пестити, але й жалити. Суперечливі також останні рядки вірша, в яких ліричне «я» називає себе земною істотою, що має росяно-небесну есенцію. Дане перевтілення ліричного «я» є своєрідним прикладом метемпсихічних рефлексій.

Піфагорійська теорія метемпсихозу – переселення душ – присутня в даних текстах в орфічному варіанті як уявлення про «Колесо народжень», причому душі можуть вселятися не лише в людей, але й у тварин, рослини, мінерали. На думку П. Рихла, деякі ідеї Піфагора, особливо його числа містика, споріднені з єврейською кабалістикою, отож вони не чужі й містичним елементам хасидизму [103, с. 66]. Учення К. Бруннера про невмирущість усього суцього і про рух як причину будь-якого перетворення кореспондує із цими поглядами цілком безпосередньо. В цьому сенсі Р. Ауслендер у написаному під час війни в чернівецькому гетто й присвяченому шостим роковинам смерті Бруннера есеї наголошувала на спорідненості його вчення з містичними формами пізнання, які виводять у світ казкового й міфічного: «Як філософи Спіноза й Бруннер є шляхом до художньо-містичної мети вищої форми переживання, через яку самість і речі зазнають перевтілення, досягають дивовижної єдності. Ми прагнемо до тієї мети, подібно до того, як усі діти прагнуть до казкового світу як до свого справжнього світу. Наш жаданий світ також є казкою чарівної сфери, в якій усе прекрасне,

шляхетне, чисте» [139, с. 88-89]. За допомогою перетворень ліричному «я» вдається знайти дорогу до свого власного «я», пізнаючи при цьому можливість бути різним, задіяним у створенні цього Іншого. Зміна перспективи допомагає ліричному «я» поглянути під іншим кутом зору на своє «я».

Поряд із теорією метемпсихозу у творах Р. Ауслендер проступають також кафкіанські елементи. Франц Кафка – єдиний прозовий автор, що залишив помітний слід у її творчості. Поетесу приваблювали гротеск та абсурдність сюжетів його творів, її заворожував його сюрреальний світ із дивними персонажами, його незрозумілість. Близькість Кафки й Ауслендер полягає також у подібності суспільно-політичних і соціокультурних умов їх особистісного формування та творчого становлення в замкнутому, герметичному просторі «острівної» літератури (Прага й Чернівці), яку Ж. Дельоз та і Ф. Гваттарі називають «малою літературою» з чітко вираженим «коефіцієнтом детериторіалізації» [179, с.24]. Близькість авторів виражалася також в їх особливо чутливому ставленні до мови, постійному прагненні ясності і точності, зв'язку з містичними традиціями хасидизму (передусім унаслідок знайомства із творами М. Бубера).

Кафкіанські ремінісценції у віршах Р. Ауслендер знаходимо у вигляді численних мотивів перевтілення, які стають парафразами біографії Кафки та його творів: «Prag» («Прага») зі збірки «Doppelleben» («Подвійне життя», 1977) чи «Kafkas Hungerkünstler» («Голодомайстер Кафки») зі збірки «Mutterland» («Материзна», 1978). П. Рихло підтверджує, що в архіві поетеси є й інші неопубліковані поезії, наприклад «Kafkas Schloß» («Замок Кафки»), що пов'язані із Кафкою, які вона, напевне, планувала об'єднати в цикл віршів, присвячених одному з улюблених авторів.

Проте найбільше Кафка прочитується в ліричних мініатюрах у прозі, а саме у «Happening» («Гепеннінг»), «Krokodiltränen» («Крокодилячі сльози»), «Mein Sohn» («Мій син»), «Doppelleben» («Подвійне життя») та ін. Насамперед звернемося до ліричної мініатюри «Der Alptraum» («Жах»), що увійшла до збірки «Ohne Visum» («Без візи», 1974): *«Я – бджола, мушу щоденно обкрадати квіти, продукувати мед, служити нашій королеві. Виснажлива праця, і все задля того, аби наш замок був*

досконалим. Проте вона приносить мені насолоду. Минулої ночі я бачила вві сні кошмар: мені снилося, мовби я – людина!» (105, с. 66). Назва тесту відсилає нас до «кафкіанського кошмару», оповідання Ф. Кафки «Перевтілення», в якому головний герой комівояжер Грегор Замза одного ранку прокидається гігантською багатоніжкою. Р. Ауслендер, на відміну від Кафки, конструює дзеркальну картину й зображує бджолу, якій навіть страшно уявити себе людиною.

Дія в ліричній мініатюрі відбувається вві сні, який за своєю природою візуальний. Це – чиста дія, позбавлена мотивування, а тому не передбачає тлумачень. На думку Д. Затонського, якщо й говорити про туманність сновидіння, то саме в сенсі його «невитлумаченості» [20, с. 91]. В цьому ж розумінні художній світ Кафки можна визначити як подібний до сновидіння.

Р. Ауслендер вдається показати всю суть бджолиного кошмару в чотирьох реченнях. Не може не викликати подиву ставлення бджоли до своєї праці, коли вона називає процес збирання нектару – обкраданням квітів, підкреслюючи, що цей процес не шляхетний по відношенню до квітів. До завдань комахи входить також продукування меду та служіння королеві. Далі бджола зізнається, що це важка робота, яка потрібна для того, аби замок залишався й надалі досконалим. Праця бджоли у цьому тексті кореспондує із поетичною творчістю, а замок – прототип тексту. Писати вірші – це «виснажлива праця», яка, проте, приносить насолоду. Розв'язка даного тексту наступає в останньому реченні, коли читач дізнається, про який жах йде мова. Бджола розповідає, що їй наснилося нібито вона людина. Зауважимо, що для бджоли в даному тексті кошмаром є не обкрадання квітів, служіння королеві та виснажлива праця, а саме сон, в якому вона стає людиною. Тобто, на думку комахи, людина здатна на багато гірші діяння заради свого існування та процвітання.

У творчості Р. Ауслендер, поряд із самоідентифікацією ліричного «я» із бджолою, знаходимо також персоніфікацію образу сонечка. Етимологія назви цієї комахи дуже багата. В англійських країнах сонечко називають ladybird, ladybug або ladybeetle. Об'єднує цю назву слово «Lady», під яким розуміється Діва Марія. В інших країнах, де поширене католицитво, сонечко теж

вважаєть комахою Божої Матері. Один з варіантів її назви в німецькій мові – Marienkäfer. Найбільш поширений варіант назви божа корівка вказує на тварину, яка належала богу або певному божеству. На території України маємо кілька загальнопоширених назв цієї комахи – сонечко, божа корівка та бедрик.

Найчастіше образ сонечка зустрічаємо в дитячому фольклорі: лічилках, віршиках, казках або закличках. На думку літературознавиць М. Лановик та З. Лановик, це твори, які перейшли із загального доробку народної словесності. Переважно це найдавніші жанри, які мали колись сакральне значення, а втративши його, перейшли у дитячий фольклор. Найбільше зразків дитячої творчості дала народна обрядовість, особливо ритуали і пісенність календарного циклу. Дослідниці відзначають цикл закличок-ворожінь, які промовляють до жучка «сонечка», якого в народі називають «зозулькою» (очевидно, спорідненість з назвою віщої пташки означає, що комаху теж наділяють пророчими здібностями): «Зозуленько-вороженьку, / Куди я піду: чи в тую сторононьку, / Скажи мені правдоньку, / чи в тую, чи в землю святую» [59, с. 579-580].

Образ комахи-сонечка зустрічаємо у творчості Р. Ауслендер лише в ліричній мініатюрі в прозі «Das Doppelleben» («Подвійне життя»), вперше опублікованій 1976 р. у літературному журналі «Düsseldorfer Hefte», тобто вже в пізній період творчості авторки. У даному тексті поетеса згадує, як дитиною вона вміла вночі набувати образи предметів живої та неживої природи. Бачимо, що у Р. Ауслендер комаха-сонечко теж пов'язана з дитячим світом та переживаннями маленької дівчинки. Твір розпочинається зізнанням-розповідю ліричного «я» про свої перевтілення: *«Я вела тоді подвійне життя. Вдень я була собою, боязлива та вразлива дитина. Але вночі в ліжку я втрачала свою ідентичність: мене полонили люди, тварини, предмети. Були це сни чи галюцинації в напівсні? Я проживала багато перетворень з відкритими очима, мої спогади про це ще свіжі»* [139, с. 48].

Далі ліричне «я» відтворює в пам'яті свої перевтілення – на комаху-сонечко, дерев'яну миску з молоком, кам'яну фігуру, кущ бузку та пікову даму. Знаходимо в тексті автобіографічні елементи, що дозволяють ототожнити ліричне «я» із самою поетесою. Так, в історії про кам'яну фігуру Ауслендер уводить топонімічну назву –

Габсбурзьку височину, один з пагорбів Чернівців, на якому нині розташований парк імені Юрія Федьковича. Далі ліричне «я» відтворює в пам'яті нічне перетворення на бузковий кущ. Наступного ранку дівчинка святкує свій восьмий день народження, отримує в подарунок букет бузку. Вона перебуває в полоні нічного марення і відчуває себе ще наполовину бузком. Від мами читач дізнається, що це улюблені квіти дівчинки-іменинниці. Бузок цвіте наприкінці квітня – на початку травня, тому ми можемо знову провести автобіографічну паралель, оскільки Р. Ауслендер відзначала свій день народження 11 травня, в пору, коли квітне цей кущ.

Прикметно, що найперше в тексті ліричне «я» ідентифікує себе із комахою: *«Одного разу я стала сонечком, що вдень перед цим опустилося на мою руку і в яке я закохалася. Я відчувала сім (чи їх було лише шість) чорних крапок на моїй спині, розпустила крила і летіла понад містом. Це було прекрасне відчуття свободи і легкості, яке я ніколи більше не відчувала»* [139, с.48].

Ліричне «я» черпає ідеї для перетворення із власного життя. Вдень дівчинка із захопленням спостерігає зблизька за яскравою комашкою, а вже вночі вона сама перетворюється на комаху. У даному фрагменті знаходимо кафкіанські мотиви із оповідання «Перевтілення». На відміну від ліричної мініатюри в прозі «Жах», у «Подвійному житті» дівчинка уві сні перетворюється на сонечко, тобто людина стає комахою. Особливо добре це простежується на початку другого речення, коли вона описує, як відчула чорні крапки на своєму тілі і розпростала свої крильця. У Ф. Кафки це перевтілення негативне, і ліричний герой страждає внаслідок цього. Тілесні метаморфози заважають йому рухатися, приносять масу неприємностей. Це, на думку, Т. Гаврилів, є спробою ословити своє почування, свій індивідуальний стан, свою душевну конституцію, зазирнути углиб самого себе, показати складні взаємини душі з довкіллям [21, с. 55]. Натомість ауслендерівський ліричний герой насолоджується своїм перевтіленням. Дівчинка описує свій політ над містом і зізнається, що досі не відчувала нічого схожого. Вона теж зазирає углиб себе і намагається описати свій душевний стан, але це приносить їй лише задоволення.

Аналіз ентомологічних модифікацій ліричного «я» у творчості Р. Ауслендер дозволяє повніше розкрити творчий потенціал, її інтертекстуальний зв'язок з іншими авторами, в цьому разі з Ф. Кафкою. Ліричне «я» пізнає в такий спосіб себе. Авторка використовує також теорію метемпсихозу, зокрема, коли мова йде про образ бджоли. Зазначимо, що нами вперше проаналізовано ліричні мініатюри в прозі Р. Ауслендер.

Висновки до розділу 2

1. Досліджуючи поетичну ідентичність Р. Ауслендер, вдалося структурувати й детально проаналізувати основні образи ліричного «я», а також пов'язані з ними образи живої та неживої природи. На основі інтерпретованих поезій Р. Ауслендер можна стверджувати, що однією з ключових, центральних метафор у творчості поетеси є зірка. У ранній ліриці небесні тіла на нічному небі постають супутниками закоханих. Проте в повоєнній поезії, позначеній болісним досвідом пережитого, цей образ вбирає в себе нові конотації, пов'язані, наприклад, із зіркою Давида, що стає стигмою євреїв. Авторка вибудовує власну семантику цього символу, яка зазнає трансформацій у різні періоди її творчості.

2. Архетипним і важливим для Р. Ауслендер можна вважати також образ дерева, теж наскрізний у творчості авторки. Різні види дерев символізують певні топоси (Ізраїль, Буковина, Італія), що мали в її житті велике значення. Ліричне «я» виступає в ролі дерева, здатного на людські почуття. Особливо слід вказати на значущість коріння дерев у ліриці Р. Ауслендер. Воно стає зв'язком ліричного «я» зі своєю батьківщиною. Можна знищити дерево, але коріння завжди пустить паростки і продовжить життя.

3. Інший не менш важливий серед флористичних мотивів поетеси – образ квітів. Авторка у ранній творчості найперше звертається до романтичної літературної спадщини, тому троянда, насамперед, є незмінним образом ліричного «я», коли мова йде про кохання. Назва цієї квітки співзвучна також із ім'ям самої Р. Ауслендер, що уможливорює додаткові інтерпретації текстів поетеси, особливо, коли йдеться про нещасливе кохання до графолога Г. Гехта. Знаходимо також

образи квітучого латаття та бруньки, що наділені багатими конотаціями в процесі конструювання поетичної ідентичності авторки.

4. У творчості Р. Ауслендер вартими уваги є також орнітологічні образи. Птахи займають особливе місце у світі природи, бо якісно виділяються серед інших живих істот здатністю літати. Ця здатність приваблює авторку, яка все життя відчуває себе ніби перелітним птахом у пошуках втраченої назавжди батьківщини. Ще однією особливістю птахів є їхній спів, що можна порівняти з поетичною діяльністю, тому ліричне «я» часто виспіває свою долю. Особливої уваги заслуговують конкретизовані назви птахів, як наприклад, ластівка, соловей, дрізд, що символізують поетесу, які часто є символами свободи й поетичного злету.

5. Спостереження над ентомологічними модифікаціями ліричного «я» у творчості Р. Ауслендер показують, як поетеса трансформує деякі мотиви Ф. Кафки, який був її улюбленим прозаїком. Йдеться, зокрема, про мотив перевтілення. Аналіз кафкіанських елементів у її ліричних мініатюрах у прозі допомагає нам краще зрозуміти особливості пошуків авторкою власної ідентичності.

Отже, можна зробити висновок про важливу складову образів живої та неживої природи у творчості Р. Ауслендер, що є неодмінним компонентом процесу конструювання її поетичної ідентичності.

Основні результати цього розділу викладено в таких статтях: [45; 47; 49; 50].

РОЗДІЛ 3

РЕАЛІЗАЦІЯ ПОЕТИЧНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ У ТРАНЗИТИВНИХ ОБРАЗАХ ТА МОТИВАХ

Поряд з образами природи для розуміння конструювання поетичної ідентичності доцільний аналіз індивідуально-авторських трансформацій ліричного «я» у традиційних (транзитивних) образах і сюжетах. На думку А. Волкова, засновника української школи традиційних мотивів та образів, традиційним слід вважати сюжет (образ, мотив), який переходить від покоління до покоління, від однієї літературної доби до іншої (інших), тобто такий, який зберігається й активно функціонує протягом значного історичного часу [121, с. 4]. Дослідник зауважує, що не існує жодного традиційного сюжету чи образу, поширеного у всьому світі. Найширший географічний ареал мають античні та біблійні образи, відомі всім європейським і дещо меншою мірою близькосхідним літературам. Немає традиційних сюжетів та образів (ТСО), які функціонують вічно, адже вони з'являються та побутують за певних історичних умов і мають конкретні соціальні причини. А. Волков підкреслює, що традиційні сюжети та образи мають міфологічні, релігійно-канонічні, фольклорні, історичні, зрідка – суто літературні джерела [121, с. 61]. Проте таке розмежування ТСО за походженням певною мірою умовне, оскільки в зародженні певного сюжету чи образу можуть брати участь різні компоненти.

Сучасні літературні інтерпретації демонструють прагнення до психологічної та побутової конкретизації. Як влучно зауважив І. Набитович, «традиційні структури грають роль своєрідного етичного «дзеркала», що відображає і пояснює глибинні тенденції епохи-реципієнта» [81, с. 53]. А багатозначність семантики традиційних структур слугує матеріалом для досліджень сучасних літературознавців, філософів та культурологів.

У творчості Р. Ауслендер представлена ціла низка індивідуально-авторських трансформацій ліричного «я» у транзитивних (традиційних) образах, що є прикладами конструювання поетичної ідентичності авторки.

3.1. Втілення ліричного «я» у біблійних сюжетах

У сучасному літературному просторі дедалі частіше домінують біблійні персонажі та сюжети, їх проблематика і трансформаційні колізії. Універсальність біблійного сюжетно-образного матеріалу стає підґрунтям виникнення нових літературних версій подій із Старого та Нового Заповітів. На думку Н. Фрая, біблійна семіосфера є кодом буття, «граматикою архетипів» художньої літератури [123], що дає краще уявлення про можливості художнього тексту.

Варті уваги міркування Є. Леонової щодо використання біблійного інтертексту: «Перш за все, варто зазначити, що біблійний міф несе в собі невичерпний моральний потенціал, одвічні етичні цінності, потреба людини в яких ніколи – від початку цивілізації до нашого часу – не зменшувалася; і художники різних епох та народів шукали шляхи їх воскресіння, прагнули поглянути на них новими очима, допомогти сучасникам та нащадкам побачити їх у новому світлі, заново переосмислити, «пережити», зіставити свій індивідуальний духовний досвід з досвідом загальнолюдським, з прадосвідом» [61, с. 169]. Таке формулювання повністю накладається на творчість Р. Ауслендер, яка за допомогою біблійних персонажів переосмислює власний життєвий досвід.

На думку І. Мегели, поетичне переосмислення біблійних образів – це не просто співвіднесеність ідей глибокої давнини з ідеями свого часу, але й художній пошук, розвиток форм їх вираження [75, с. 57]. Так, біблійні персонажі в поетичних текстах авторки набувають нових значень. Як слушно вважає Д. Мережковський, біблійні образи можуть стати окремими втіленнями певних якостей, але зберігають при цьому канонічний хронотоп: «Ми знаємо про них незвичайне; повсякденне залишається невідомим» [80, с. 27]. Використовуючи біблійні мотиви та сюжети, Р. Ауслендер пропускає їх крізь призму власного світосприйняття. У такий спосіб відбувається трансформація внутрішньої та зовнішньої структури певного образу або сюжету, яка відбиває авторські шукання і прагнення.

Біблійні мотиви в поезіях Р. Ауслендер, що походять як зі Старого, так і з Нового Заповітів, були предметом вивчення Ю. Крістенсон [229], французького дослідника творчості буковинської поетеси Ж. Лажаріжа, який звертається у своїх

працях, зокрема, до мотивів відродження й воскресіння [232]. Польська літературознавиця М. Кланська, проаналізувавши великий масив поезій [219; 221], класифікує кілька груп мотивів, зазначає, що одним з найважливіших є «мотив ангела [221, с. 247]», а також приходить до висновку, що «у всій своїй творчості Р. Ауслендер залишається вірною світові символів і мотивів Старого Заповіту, але частково звертається і до Нового... при цьому вона ні ортодоксальна прихильниця мозаїчної релігії, ані християнка; вона вибудувала свою власну світоглядну систему» [221, с. 249]. Аналіз закономірностей і своєрідності рецепції сюжетно-образного матеріалу Біблії в текстах авторки переконує в тому, що найважливіша функція цього матеріалу полягає в показі трагізму долі єврейського народу під час Голокосту.

За допомогою біблійних сюжетів трагізм подається не лише в соціально-політичному зрізі, а й підноситься до філософських узагальнень. Фактично всю літературну спадщину поетеси пронизують релігійні мотиви, а біблійні образи завжди виступають загальнолюдськими символами, які в поетичному тексті наповнюються авторськими інтерпретаціями, мають значне змістове навантаження, допомагають розкрити психологію героїв. Простежуючи місце і значення у віршах Ауслендер біблійних власних назв, слід зазначити, що вони віддзеркалюють ступінь авторського осмислення та інтерпретації нею зображуваних подій і характерів. Власні біблійні імена, на відміну від звичайних, виконують знакові функції, і це завжди враховує авторка під час рецепції нею сюжетно-образного матеріалу Біблії.

3.1.1. Інтерпретація образу Єви. Серед жіночих біблійних образів у творчості Р. Ауслендер особливе місце посідає образ прародительки Єви, центральної фігури людського та жіночого начала. Це не лише перша жінка, яка згадується у Старому Заповіті, а й перша жінка на Землі. Таким чином, вона більшою мірою, ніж інші персонажі Святого Письма, стає певним архетипом матері та жінки загалом. Цей образ дуже багатогранний і знаходить своє відображення у творах авторів різних епох. Дж. Мільтон у своїй поемі «Втрачений рай» (1667) розмірковує про свободу людини і вибудовує сюжет твору на історії Старого Заповіту. Автор ставиться з

розумінням до гріхопадіння перших людей: втішаючи вигнанців, Бог показує їм розвиток історії людства. Двома століттями пізніше угорський письменник І. Мадач у своїй філософській драмі «Трагедія людини» (1861), використовуючи старозавітні образи Адама та Єви, намагається зрозуміти, у чому полягає сутність людського життя. Люцифер показує Адамові 11 фрагментів європейської культури в майбутньому та дає зрозуміти, що життя не має перспективи. Перебуваючи під впливом побаченого, Адам вирішує вчинити самогубство, від якого його рятує лише народження своєю дитини. Цікава ідея американського письменника М. Твена написати оповідання у вигляді щоденників перших людей. Так, у 1897 р. з'являється оповідання «Щоденник Адама», а в 1905 р. – «Щоденник Єви», в яких герої описують один одного з перспективи іншого [191, с. 13]. Прототипом Єви для автора стає його дружина Олівія.

Заслуговує на увагу образ Єви і в поезії Р. Ауслендер. Польська дослідниця М. Кланська, яка вивчала, передусім, біблійні образи у творчості авторки, підкреслює, що Р. Ауслендер звертається до мотиву створення перших людей ще в період ранньої творчості [221, с. 241]. Дослідниця зазначає, що незмінним залишається переконання Ауслендер, згідно з яким куштування плоду з Древа пізнання добра та зла було позитивним вчинком, навіть якщо це стало причиною смертності людей, оскільки прагнення до пізнання та щастя земного життя були того варті, навіть якщо за них довелося розплачуватися життям.

Образ прародительки наявний із різною інтенсивністю та в різних констеляціях майже в усі періоди творчості авторки. Хасидські історії батька, доля вигнанки, стосунки із чоловіками протягом життя – це лише деякі аспекти, які пояснюють постійне звернення Р. Ауслендер до образу Єви.

Під час аналізу ауслендерівської творчої спадщини виділено три типи віршів, у яких зустрічається образ Єви. До першого відносимо вірші, в яких використано мотив гріхопадіння й зображено Адама та Єву: «Eva» («Єва»), «Getröstet» («Втішено»), «Juli I» («Липень I»). До другого типу поезій, на нашу думку, варто віднести тексти, в яких ліричний герой в особі Єви звертається до Адама та пропонує згрішити:

| | |
|------------------------|---------------------------|
| Laß uns tödlich sein | Давай будемо смертними |
| Verbotenes tun | вчинимо заборонене |
| [139, с.12]; | |
| Laßt uns Sünder sein | Станьмо грішниками |
| verbotene Worte lieben | полюбімо заборонені слова |
| [139, с.141]. | |

Цікаво, що в цих текстах Р. Ауслендер не називає експліцитно Адама та Єву, тому читач може лише з контексту здогадуватися, що мова йде про праотців людства. Для нашого дослідження ж релевантні поезії третього типу, в яких ліричний герой експліцитно ідентифікує себе з Євою: «Hunger» («Голод»), «Vergebung» («Прощення»).

Перш ніж розглянути образ праматері у творчості Р. Ауслендер, звернімося до історії створення перших людей. Можна виокремити дві точки зору на цю подію. Християнські богослови взяли за аксіому історію творення людини Богом, описане Мойсеєм під впливом Божественного одкровення у двох главах Першої книги Буття [Бут. 1:26-29; 2:7-25] як одноразовий процес. Вони трактують другий опис [Бут. 2:7-25] як продовження першого опису [Бут. 1:26-29], але в більш розгорнутій формі, з наведенням у деталях самого процесу творення людини, історії її життя в раю та за його межами, які є базовою складовою в розкритті основної мети і наміру Бога стосовно людини в часи обох Заповітів – спасіння і вічного життя.

Проте побутують думки, що другий опис творення людини, навпаки, більш давній, оскільки створення людини з самого початку не передбачало поділу на дві протилежні статі: «І вчинив Господь Бог, що на Адама спав міцний сон, і заснув він. І Він узяв одне з ребер його, і тілом закритим його місце. І перетворив Господь Бог те ребро, що взяв із Адама, на жінку, і привів її до Адама. І промовив Адам: Оце тепер вона кість від костей моїх, і тіло від тіла мого. Вона чоловіковою буде зватися, бо взята вона з чоловіка» [Буття 2:21-23]. Отже, спочатку Бог творить людину, що одержує ім'я Адам, в яку Бог вдихнув життя і яку зробив живою душею. Наступний за тим поділ статей здійснюється Господом з єдиною метою: задовольнити потребу людини в спілкуванні.

Прикметно, що в останній історії Бог створив першим саме чоловіка. Це стало фундаментом патріархальних засад біблійного світогляду, що широко виявляються донині в усіх культурах, на які вплинуло християнство. Р. Ауслендер у своїй творчості йде далі та на основі біблійного тексту конструює власну історію створення жінки, що може спантеличити як читачів, так і дослідників творчості. Наведемо поезію «Hunger» («Голод») зі збірки «36 Gerechte» («36 праведників», 1967 р.):

| | |
|----------------------------------|------------------------------|
| Im Kerker | У темниці |
| ich träumte | я мріяла |
| den Apfel | про яблуко |
| | |
| Herr erlaub mir | Господи дозволь |
| die Sünde | мені согрішити |
| | |
| (Aus deiner Rippe Eden | (З твого ребра Едем |
| Adam aus meiner) | з мого Адам) |
| | |
| Blinder Blick | Наосліп |
| durch das Guckloch | крізь двірний отвір |
| Verstohlen pflanze ich | Крадучись я саджаю |
| das Wort in die Zelle | слово у камері |
| beschwör den Apfel | заклинаю яблуко |
| zu wachsen | рости |
| | |
| Hinter dem Rücken | За спиною |
| des automatisch wachsamem Engels | ангела, що механічно пильнує |
| traumhoch | заввишки в мрію |
| der Baum | дерево |
| Du grüner du roter | Зелене, червоне |
| Du bitterer | гірке |

Tolkirschenbaum

дерево беладонни

[149, с. 139]

У першій же строфі читач дізнається, що ліричне «я» знаходиться у в'язниці.

Наскрізний мотив голоду, який завважуємо вже у назві вірша, символізує складні життєві обставини, від яких потерпає ліричне «я». Цей голод здатне втамувати яблуко, про яке мріє ліричний герой. Яблуко має багату символіку і відсилає нас до міфів Стародавньої Греції: богиня Гера одержала від Геї як весільний подарунок сад із золотими яблуками, який стерегли доньки Атласа – Гесперіди. Найважчим подвигом Геракла було саме здобуття цих яблук. Як відомо, золоте яблуко із садів Гесперід із написом «найвродливіший», яке богам підкинула Еріда, богиня розбрату, стало спочатку причиною суперечки між трьома богинями – Герою, Афінною-Палладою та Афродітою, що в результаті призвело до Троянської війни. Алегоричний образ яблука знаходимо також у біблійній книзі «Пісня над піснями», де коханий прирівнюється до яблуневого дерева: «Як та яблуня між лісовими деревами, так мій коханий поміж юнаками, його тіні жадала й сиділа я в ній, і його плід для мого піднебіння солодкий!» [Пісня над піснями 2:3].

У наступній строфі, що складається лише з двох рядків, ліричне «я» звертається до Господа з проханням дозволити грішити, підвищуючи в такий спосіб цінність первородного гріха. У третій строфі Єва по-панібратськи переходить на ти з Творцем, сама розподіляє ролі та пропонує Богові створити Едем заново – зі свого ребра. Припускаємо, що, оскільки Єва бачить необхідність у створенні нового світу, то вона незадоволена першим варіантом. Друге побажання ліричного «я», що позиціонує себе з Євою – створити Адама зі свого ребра. Безперечно, що з ортодоксальної точки зору юдейської та й християнської релігій, полемічна пропозиція Єви наскрізь богохульна. Проте Р. Ауслендер не ілюструє ортодоксальну ідею, вона прагне створити гостро полемічні твори, здатні сколихнути не тільки релігійну, а й суспільну свідомість, аберації якої уможливили Голокост. Роль ліричного «я» прирівнюється до ролі Творця під час створення світу. Як бачимо, Р. Ауслендер по-новому описує біблійну історію створення людини, повертаючи здатність народжувати – жінці. Це фіктивне повернення плодючості

можна трактувати як нове зародження людського роду, який до цього часу перебуває в темниці та страждає від голоду.

Відтак ліричне «я» саджає у своїй камері слово та сподівається, що з нього проросте яблуко. Слово у даному випадку символізує поетичну творчість авторки. Переховуючись від постійного нагляду, вона продовжує писати. Якщо повернутися до грецької міфології, то можна припустити, що яблуко символізує безсмертя. Отже, завдяки поезії ліричне «я» стане безсмертним.

В останній строфі настає кульмінація поетичного тексту: замість омріяного дерева з Едемського саду виростає беладонна (з лат. *Atropa belladonna*). В середні віки вважалося, що сік цієї рослини робить жінок красивішими (з італ. «прекрасна жінка»), але це відбувалося з ризиком для життя красунь, оскільки беладонна є дуже отруйною рослиною. Сік її ягід здатен викликати в людини велике збудження, навіть безумство, тому в народі вона ще отримала назву «скажена вишня». Недарма шведський ботанік К. Лінней у своїй класифікації відніс цю рослину до роду атропа, названого в честь грецької богині долі – Атропи, однієї з трьох доньок Зевса. Загальне ім'я богинь було Мойри, що буквально означало «частина», «доля». Вони володіли ниткою життя кожної людини: Клото пряде нитку, Лахесис веде нитку життя людини, Атропа обриває життя, перев'язуючи нитку. Отже, у цьому випадку беладонна символізує невідворотну смерть, що чигає на ліричного героя, від якої нездатна вберегти навіть поетична творчість.

Зазначимо, що Адам у цьому поетичному тексті згадується лише один раз, а образ змії як такої взагалі відсутній. Ліричне «я» концентрується на власних переживаннях. Сутність викладеного дає підстави твердити про нову перспективу біблійного образу Єви у творчості Р. Ауслендер: Єва пропонує нове створення Едему, що вміщує в собі як критику старої моделі, так і можливість оновлення історії; Єва бере ініціативу в свої руки та створює Адама, що означає радикальну зміну біблійної історії на користь жінки, яка підпорядковує собі чоловіка.

У вірші «Die Vergebung» («Прощення») зі збірки «Doppelspiel» («Подвійна гра», 1977) ліричне «я» також ідентифікує себе із праматір'ю людства:

Die schöne

Прекрасна

Schlange

змія

Ich hab ihr
mein Sterben
verziehn

Я давно вже
простила їй
свою смерть

Wie könnte ich leben
ohne zu wissen
dass Adam
mein Mann war

Як могла би я жити
не відаючи про те
що Адам
був моїм чоловіком

[98, с. 302]

[98, с. 303]

Вірш складається з трьох строф, кількість рядків у яких збільшується із кожною строфою. Перша строфа складається лише зі словосполучення *прекрасна змія*, тому в читача не одразу виникає асоціація зі спокусницею Єви в Едемському саду. У наступній строфі ліричне «я» пробачає змії власну смерть, причиною якої вона, ймовірно, стала. Розв'язка настає лише в останній строфі – ліричне «я» називає ім'я свого чоловіка: Адам, а отже читач може реконструювати сюжет ліричного твору й розпізнати в ліричному персонажі Єву, першу жінку на землі.

Текст вірша свідчить про те, що Єва не жалкує за тим, що послухалася Бога та скуштувала забороненого плоду. Єва, описуючи змію, використовує позитивно конотований епітет *schön* і навіть пробачає їй, що стала смертною, адже в такий спосіб вона пізнала свого чоловіка, Адама.

Підсумовуючи, зауважимо, що образ Єви у творчості Р. Ауслендер дуже багатогранний. Єва стає для авторки не лише уособленням жінки-вигнанки, яка змушена покинути рідну домівку, а й символізує сміливицю, яка не боїться діяти активно, відкривати для себе щось нове, навіть якщо внаслідок цього буде покарана.

3.1.2. Каїн як ліричний герой. У творчості Р. Ауслендер знаходимо образ Каїна – контрверсійного біблійного героя, що вперше в історії людства свідомо вчинив злочин: убив через заздрощі молодшого брата Авеля. За свій злочин Каїн був проклятий Богом і приречений на довічне поневіряння. Для поетеси були близькими

образи таких проклятих, гнаних і переслідуваних єврейських персонажів, як Каїн та Агасфер. Вартий уваги той факт, що у творчості Р. Ауслендер ми не знайдемо таких біблійних образів, як філістимлянський велетень Голіаф, амолекітянин Амон чи воєначальник Олоферн, історії яких прямо пов'язані з винищенням єврейського народу і підпадають під загальноприйняті трактування. Поетесу цікавить біблійний персонаж, що вперше в історії свідомо вчинив злочин.

Гріх братовбивства в літературі неодноразово був предметом осмислення й аналізу, набуваючи найрізноманітніших варіацій. Серед зарубіжних авторів образ Каїна з'являється у творах Дж. Г. Байрона, Ш. Бодлера, В. Гюго, Г. Домін, Г. Дроздовського, Г. Реццорі, С. Колріджа та інших. В українській літературі цієї теми торкалися О. Кобилянська, І. Франко, М. Хвильовий, Т. Осьмачка, І. Багрянний, В. Сосюра, О. Забужко. Попри безумовну актуальність цієї болісної теми, образ Каїна у літературному просторі розроблений недостатньо, а як предмет наукового осмислення і сьогодні має практично невичерпний потенціал: філософський характер проблеми допускає необмежене коло інтерпретацій. Кожна доба вносить свої корективи й здійснює спроби прочитання й аналізу вічних тем та образів [38, с. 4]. На думку А. Нямцу, активність легендарних або міфологічних сюжетів зумовлена «з одного боку, загальновідомістю використовуваних культурних зразків та полісемією їх структурно-змістових характеристик; з іншого – підкресленою актуалізацією позачасових координат традиційних сюжетів, переносом художньої уваги з розробки подієвого плану на всебічне дослідження мотивацій канонічних ситуацій у світосприйнятті та ціннісності» [84, с. 12]. Впродовж останнього часу з'явилася низка праць, у яких проблематика рецепції Біблії розглядається з урахуванням сучасних естетичних критеріїв і світоглядних орієнтирів.

Погоджуємося з думкою В. Захарчук, яка вважає, що ця тема має особливо хвилювати автора. Дослідниця припускає, що повинен існувати певний імпульс, який змушує торкатися теми братовбивства. Так, З. Фройд у праці «Поет і фантазування» зазначає, що «невдоволені бажання – рушійні сили фантазій, і кожна окрема фантазія – це здійснення бажань, коректура не-вдоволеної дійсності». Отже, мусить бути якийсь підсвідомий поштовх, що спонукає автора обирати тему

братовбивства або ж переживати описаний сюжет твору із великою мірою відчуття його реальності. Наприклад, О. Кобилянська зізнається, що коли писала повість «Земля» глибоко переживала. Як відомо, у творі відображено реальну подію, що сталася восени 1894 року в селі Димка на Буковині. Відомі також досить сміливі звинувачення на адресу Байрона в тому, що він убив свого молодшого брата [39, с. 10-11]. Тому дозволимо собі припустити, що якщо автор торкається теми братовбивства, то інтерпретація образу Каїна і братерського гріха (чи убивства взагалі) мусить викликати в нього низку душевних переживань.

Біблійний мотив братовбивства Авеля Каїном в літературі ХХ ст. є частовживаним [246, с. 65]. Цей сюжет про загадку зла, несправедливість, конкуренцію, насильство не втрачає актуальності й досі. У романі Дж. Штейнбек «На схід від Едему» йдеться про те, що ця історія є найбільш відомою в світі, оскільки відображає почуття людської душі: «найбільший страх, що відчуває дитина, це бути нелюбимою, страх бути відкинутою. Кожна людина великою чи малою мірою відчувала це на собі» [270, с. 308]. У своєму романі, що є інтерпретацією біблійської оповіді про Каїна та Авеля, автор зображує братовбивство як наслідок необмеженої свободи в житті сучасної людини. Отже, автори стають екзегетами, що витлумачують біблійні історії на свій лад. Так, наприклад, поет В. Г. Фрітц (1929-2010) у вірші «Каїн» зображує первістка Адама та Єви не агресивним вбивцею, якого прокляв Бог, а звичайною людиною сучасного світу, для якої характерна цілковита байдужість:

<...>

| | |
|------------------------------|--------------------------------|
| Er trägt Masken, | Він носить маски |
| dem eigenen Gesicht | на власнім обличчі |
| aus dem Gesicht geschnitten. | вирізані з обличчя. |
| Eine heißt Gleichgültigkeit. | Одна з них зветься байдужість. |
| [193, с. 133] | |

Каїн не здійснює вбивства, але він уособлює прикметну рису людства ХХ ст. – абсолютну байдужість до ближніх, що у Фрітца прирівнюється до гріха.

Г. Домін (1909-2006) у вірші «Авелю, вставай!» (1969) також звертається до біблійної історії братовбивства, але наповнює її новим змістом. Поетеса закликає Авеля піднятися, для того, щоб по-новому розіграти сюжет, щоб запобігти першому вбивству в історії, яке породить багато інших:

<...>

| | |
|-------------------------|--------------------|
| Abel steh auf | Авелю, вставай |
| damit es anders anfängt | хай між нами |
| zwischen uns allen | все по-іншому буде |

[278, с. 220]

Ліричне «я» закликає Авеля дати своєму брату другий шанс, що змінить життя його нащадків, яким не треба буде більше боятися.

Образ Каїна часто зустрічається також у творах авторів єврейського походження, яким вдалося уникнути газових камер. Поетеса Н. Закс звертається у своєму однойменному вірші «Каїн» до братовбивці із багатьма запитаннями, намагаючись знайти пояснення всім тим переслідуванням та стражданням, яких зазнав її народ під час Голокосту:

| | |
|-------------------------------------|----------------------------|
| Was ist das für eine schwarze Kunst | Що це за темне мистецтво |
| Heilige zu machen? | створювати святих? |
| Wo sprach die Stimme | Де звучав той голос |
| die dich dazu berief? | що спонукав тебе до цього? |

[259, с. 178]

З убитим Авелем позиціонує себе Д. Пагіс (1930-1986), поет родом з південної Буковини. Дитиною йому вдалося втекти з концентраційного табору в Румунії, а відтак переселитися після війни до Ізраїлю. У вірші «Автобіографія» ліричний герой критикує технічний прогрес нащадків Каїна, що уможливив створення інструментарію для масового знищення людей:

| | |
|-------------------------------|-----------------------------|
| Mein Bruder erfand das Töten, | Мій брат винайшов вбивство, |
| meine Eltern das Weinen, | мої батьки – плач, |
| ich das Schweigen. | я – мовчання. |

[250, с. 9]

Авель у Д. Пагіса є пасивним образом, якому залишається лише спостерігати, до чого призвів гріх його брата.

До образу Каїна звертається також ще один німецькомовний автор з Буковини Г. Реццорі у романі «Смерть мого брата Авеля» (1976), який вважається його *opus magnum* [9, с. 42], а також у надрукованому вже помертню «останньому манускрипті» (2001), котрий сам Реццорі, ніби підбиваючи підсумок свого життя, слушно називав автобіографією власних творів.

До суперечливого біблійного образу братовбивці апелює також Р. Ауслендер у вірші «Ich bin Kain» («Я – Каїн»):

| | |
|------------------------|------------------|
| Ich | Я |
| bin Kain | Каїн |
| ich habe | Я забив |
| dich erschlagen | тебе |
| Abel | Авеля |
| mein | мій |
| auferstandener Bruder | воскреслий брате |
| | |
| Zeitlebens räche | Все життя |
| ich mich | я помщаюсь |
| an mir | собі |
| | |
| Aber du | Але ти |
| was suchst du | чого ти тут |
| hier | шукаєш |
| bei meinem | у моєму |
| verfluchten Geschlecht | проклятому роді |
| [141, с. 270] | [105, с.78] |

Даний вірш належить до пізньої лірики авторки і ввійшов до складу передостанньої прижиттєвої збірки авторки «Ich spiele noch» («Я ще граю», 1985). В цей час поетеса інтенсивно розмірковує про власне життя, аналізує події, свідками

яких їй довелося бути. Авторка звертається до відомого біблійного персонажа, який хоч і скоїв злочин, проте віднайшов у собі сили, хоч і не одразу, зізнатися Творцеві в скоєному [Буття 4:13]. Спокутуючи свій гріх, він знову набуває людських рис.

Ліричне «я» ідентифікує себе з Каїном і в такий спосіб намагається донести до читачів думку про те, що заперечення злочинів може перерости в ще більше зло. На нашу думку, авторка намагається за допомогою мотиву братовбивства знайти пояснення подіям Голокосту. Р. Ауслендер воскрешає Авеля й дозволяє йому зустрітися з Каїном. Фактично Ауслендер дає шанс жертві подивитися у вічі рідному братові, що наважився підняти на нього руку. Каїн не розраховував на цю зустріч і не знає, як себе поводити. Він зізнається (друга строфа), що буде мстити сам собі протягом усього життя. Авторка вільно поводиться з біблійним текстом, дозволяючи жертві зустрітися з убивцею після скоєного вбивства, що неможливо в реальному житті. Образ Каїна, на відміну від Авеля, є образом «з історією», який плідно піддається переосмисленню як з художньої, так й філософської точок зору.

3.1.3. Створення фіктивного біблійного персонажа: донька Мойсея. Інший біблійний персонаж, який зустрічається у творчості Р. Ауслендер, – пророк Мойсей. Образ Мойсея вже понад три тисячі років є джерелом натхнення для скульпторів, письменників, художників. Так, відомими творами про пророка в літературі є поема «Мойсей» (1822) французького поета-романтика А. де Віньї, драма «Мойсей» (1861) угорського письменника Імре Мадача, поема І. Франка «Мойсей» (1905). Варто відзначити, що образ Мойсея наявний також у поетичному доробку німецькомовного автора Буковини А. Маргул-Шпербера, який був укладачем першої збірки Р. Ауслендер, що з'явилася у 1939 р. під назвою «Райдуга». На думку літературознавця П. Рихла, поетичний цикл А. Маргул-Шпербера під назвою «Смерть Мойсея» можна розглядати водночас і як невеличку поему, що складається з чотирьох частин і має підзаголовок: «За хасидською легендою». Ця авторська вказівка визначає специфіку сприйняття і тлумачення образу біблійного пророка. Поет зберігає основну фабульну колізію Старого Заповіту, однак додає до неї кілька акцентів, що йдуть суто з єврейської традиції хасидської легенди [105, с. 31]. Проте

дана поема, звичайно, аж ніяк не може претендувати на масштабність задуму, суспільно-політичну спрямованість та глибину філософського осмислення біблійного сюжету, які нам демонструє твір української літератури – поема І. Франка «Мойсей» (1905). Автор у картинах далекої минувшини Ізраїлю вбачав сумний образ неволі, в якій перебував його власний народ.

Р. Ауслендер у своїй творчості також неодноразово звертається до образу біблійного пророка. Зокрема, у вірші «Die nach Osten träumen» («Ті, що мріють про Схід») поетеса поєднує весняну радість, перехід єврейського народу через Червоне море та християнську віру у воскресіння. Образ Мойсея знаходимо також у поезіях, де змальовано посуху та спрагу, від яких євреї страждали під час переходу по пустелі: «Juli II» («Липень II»), «Fieber I» («Лихоманка I»).

Проте релевантний для нашого дослідження вірш «Ich Mosestochter» («Я донька Мойсея») зі збірки «Ich spiele noch» («Я ще граю», 1987), де головним ліричним персонажем є не пророк Мойсей, а його донька. Як відомо з Біблії, пророк був одружений із Ціппорою, донькою вождя мідіян, і мав із нею двох синів – Гершома та Еліезера [2, Вих. 18: 1-4]. Оскільки в давнього біблійного народу в родоводі було заведено вказувати тільки чоловіків, не можна достеменно стверджувати, чи у пророка, крім синів, були ще й доньки, чи цей факт вигаданий. Образ доньки Мойсея можемо розглядати як спробу авторки сконструювати власну єврейську ідентичність:

| | |
|-------------------------|----------------------|
| ICH | Я |
| Mosestochter | донька Мойсея |
| wandele durch die Wüste | блукаю серед пустелі |
| Ein Lied | Лунає пісня |
| Ich hör | Я чую |
| Sand und Steine weinen | плач піску і каміння |
| Hungersnot | голод |

[150, с. 323]

У першій строфі читач спостерігає за скитанням пустелею доньки Мойсея. Авторка графічно виділяє перше слово у вірші – «Я», пише його з великої літери. Особливо прикметно це в німецькій мові, оскільки особовий займенник тут складається з трьох літер. Ліричне «я» відчуває себе частиною єврейського народу, який з волі Бога мандрує пустелею, проте ліричний герой у тексті долає цей шлях самотужки. Як відомо, пустеля є непридатним місцем для життя та асоціюється зі спрагою та голодом. Під час переходу через пустелю на людину на кожному кроці чатує небезпека. Варто також відзначити, що читачеві нічого не відомо про шлях та мету подорожі ліричного «я». Це враження підсилює дієслово wandeln, що означає ходити, блукати.

Скитання пустелею доньки Мойсея відсилають нас також до образу Агасфера. У різні періоди він переосмислюється й інтерпретується по-різному: Агасфер постає як грішник, котрому нема прощення, як символ вселенського болю й скепсису щодо розвитку людства, як образ несправедливо переслідуваного єврейського народу тощо.

У контексті подій ХХ ст. і наслідків націонал-соціалістичного панування фігура Агасфера набуває нового трагічного звучання. Його доля стає уособленням колективної долі єврейського народу [71, с. 59]. Сотні й тисячі нащадків Авраама стають вигнанцями, позбавленими батьківщини, жорстоко переслідуваними й знищуваними. На думку М. Орлової, кожне покоління формує уявлення про історичний шлях нації через реконструювання минулих подій та переосмислення власного минулого. Як відомо, колективна пам'ять – це динамічна категорія, яка постійно рухається від минулого до сьогодення [85, с. 44]. Неважко провести біографічні паралелі й до долі самої Р. Ауслендер, адже її життя – приклад *par excellence* такого вимушеного кочового існування.

У другій строфі авторка зображує почуття ліричного «я» за допомогою пісні. Але це не весела пісня, не пісня-похвала творцеві, що линула з вуст Мойсея та його сестри Міріам. Пісня-плач (Klagelied) є закам'янілим відлунням, безособовою формою вираження розпачу й біди. Варто відзначити, що сльози самотності й біди капають не з очей ліричного героя. Донька Мойсея мовчить. Відбувається зміна

перспективи від активної виконавиці дії до пасивної слухачки, яка оніміла під час подорожі пустелею. Проте текст вірша не дає нам жодних підказок про причини оніміння ліричного «я». Аналогія між єврейським народом та ліричним «я» полягає у виборі мотиву – кризі шукаючого. Внутрішній світ душевної немочі віддзеркалюється в образі пустелі, де єврейський народ страждає від голоду й спраги, від нападів амалекітян, де сповна проявляється брак віри євреїв у Бога. Ця насиченість внутрішніх і зовнішніх бід переростає в закам'яніле відлуння скорботи.

Жалобна пісня вказує одночасно як на біблійні біди єврейського народу, так і на нещастя ліричного «я». У Старому Заповіті розповідається, що Ягве кожного ранку посилав євреям манну небесну протягом сорока років блукання пустелею в пошуках землі обітованої, аби врятувати їх від голодної смерті [2, Вих. 17: 14-16]. Проте останній рядок вірша закінчується лише одним словом Hungersnot, що перекладається з німецької як голод, масове лихо. Як бачимо, авторка змінює хід подій: якщо за біблійним сюжетом єврейський народ втамовував свій голод небесною манною, то у вірші чуда не сталося, єврейський народ у авторки покинутий напризволяще. На нашу думку, поетеса вважала, що в апокаліптичні дні Голокосту Бог також забув про її народ, допустивши такі нелюдські страждання. Підтвердженням цьому може слугувати строфа вірша «Czernowitz. Geschichte in der Nußschale» («Чернівці. Історія в горіховій шкаралущі»), де поетеса також говорить про те, що Бог відвернувся від євреїв:

| | |
|--------------------|-----------------------|
| Im Ghetto: | В гетто |
| Gott hat abgedankt | Бог подав у відставку |
| [98, с. 54] | [98, с. 54] |

Текст вірша «Я донька Мойсея» розпочинається особовим займенником «я», проте очікування читача не виправдовуються, і мова йде не лише про особисті переживання ліричного «я». За допомогою даного образу Р. Ауслендер увиразнює екзистенційну загрозу, яка нависала як над єврейським народом у цілому, так і над поетесою особисто. Це був час єврейських погромів, переслідування євреїв за расовою ознакою, час масової втечі та вигнань.

3.1.4. Уособлення ліричного «я» в образі дружини Лота. Наступний вірш Р. Ауслендер, до якого ми б хотіли звернутися, опублікований 1976 року в збірці «Ще є місце» під назвою «Die Salzsäule» («Соляний стовп»). Як бачимо, вже заголовок вірша містить образну аналогію і відсилає нас до біблійного міфу про знищення Содома та Гоморри. Р. Ауслендер тематизує в даному тексті різні перспективи взаємозалежності смерті та виживання. З цією метою вона запозичує традиційні образи з різних координат: біблійний образ дружини Лота та античний – Евридіки. У даному вірші бачимо оригінальне сплетіння на основі запозичених мотивів. За А. Волковим, це створення сюжету з раніше необ'єднаних мотивів із їх подальшим осмисленням [121, с. 37]. Завдяки цьому літературному прийому поетесі вдається створити неповторний поетичний твір із глибоким підтекстом:

| | |
|-------------------------|----------------------------|
| Aufrecht in mir | Прямо в мені |
| die Salzsäule | соляний стовп |
| Ich bin's | Це я |
| die sich umwendet | котра обертається |
| wieder und wieder | знову і знову |
| Wahrheit | Істина |
| im Rosengomorrha | у трояндовім місті Гоморра |
| das Dornengedicht | терновий вірш |
| Ich kenne die Stelle | Я знаю це місце |
| verwundbares Wort | зранене слово |
| dem der Anblick | якому заказано |
| verwehrt ist | оглядатися |
| Kein Übertritt Eurydike | Не переходь межі Евридіко |
| hier treffen wir uns | ми зустрінемося тут |
| am Scheideweg | на роздоріжжі |

der Schatten

тіней

[149, с. 53]

У першій строфі поетеса відтворює вихідну ситуацію ліричного «я». Означення «aufrecht» конотує з іменником Aufrichtigkeit, що серед іншого означає таку рису характеру, як прямолінійність, коли людина не приховує своїх думок, поглядів. Ліричне «я» зізнається, що воно носить соляний стовп у собі. Можна тлумачити цей образ як намагання залишатися вірним самому собі. Ліричне «я» дозволяє себе впізнати і визнає свою позицію, свою дію. Тобто, фактично друга строфа дає нам відповідь на питання: «Хто це говорить?» Відбувається ідентифікація ліричного «я». Ми бачимо дуже відчутну схожість із дружиною Лота з біблійної розповіді. Ліричний герой зізнається, що це він озирнувся, порушиючи Божу заборону, щоб подивитися на Божу кару, якої йому вдалося уникнути. Ліричне «я» налаштоване дуже рішуче, майже провокативно, готове знову й знову повторювати свій «злочин», знаючи, що за такі дії його знову покарають. У цьому й полягає відмінність від біблійного міфу: дружина Лота обернулася лише раз, і одразу ж закам'яніла, а ліричне «я» у вірші авторки може повторювати цю дію безкінечно. Так само, як і у вірші «Im Neuschreckenland» («В краю сарани»), Р. Ауслендер використовує старозавітну історію для того, щоб зобразити націонал-соціалістське знищення єврейського народу. Вона описує це з перспективи ліричного «я» чи ліричного «ми», що пережило знищення свого народу та вижило. На фоні Шоа традиційні єврейські історії прочитуються по-новому.

Наступна строфа розпочинається словом «істина», що є центральною темою даного вірша та дозволяє нам знайти пояснення тому, про що, власне, мовить ліричне «я». Якщо звернутися до наведеної раніше гіпотези, то можемо уявити групу обраних людей, яким вдалося вижити під час винищення свого народу. Цей порятунок полягає в тому, що нікому не можна оглядатися назад та дивитися на загибель інших. Жінка, яка хоче знати, що сталося, це та, хто дивиться правді у вічі. У цьому відчувається авторська критика Божої заборони. Її ліричний герой протестує, незважаючи на всі покарання та небезпеки, які на нього чекають. Ідеться

про бажання добратися до істини, хоч до яких болючих наслідків, з огляду на травматичний досвід, це б не призвело.

Під час дослідницької роботи в архіві Педагогічного університету Людвігсбурга, де створено центр дослідження літературної спадщини Р. Ауслендер, ми знайшли варіант даного вірша, в якому авторка замість іменника Wahrheit використовує іменник Hölle (пекло). Це допомагає нам краще зрозуміти страждання людини, що постійно мусить думати про загибель інших. Дивитися вперед, у даному випадку, означає забуття або витіснення з пам'яті жахливих подій, які залишаються позаду, в минулому. Далі в цій же строфі авторка вводить нове словосполучення Rosengomorra, яке вона протиставляє істині. В цьому словосполученні наявний також зв'язок із біблійним міфом, у якому міста Содом і Гоморра є уособленням морального занепаду, що став причиною загибелі жителів цих міст. Можна перенести дану метафору на політичну ситуацію нашого століття: це – цивілізація, яка настільки морально зубожіла, що розробила цілу систему винищення, яка, в результаті, знищує сама себе. Проте, на відміну від старозавітного міфу, в сучасному світі справедливості немає, і вищі сили не втручаються в людське життя. Означення «трояндова» може, на нашу думку, означати звабу гарними словами.

Далі, в останньому рядку цієї строфи, з'являється словосполучення терновий вірш, що протиставляється трояндовій Гоморі та означає страждання й мучеництво. Терновий вірш може також символізувати колюче стебло правди, що стримить у поетичній мові, якщо це поезія, яка хоче пізнати істину. Поетеса зіставляє різноманітні можливості мови: поряд зі спокусливою силою гарних слів знаходяться верси, що можуть ранили. В передостанній строфі ліричне «я» вдруге звертається до читача й розповідає, що знає якесь певне місце. Це звучить так, ніби це потаємне місце, де заховано щось дорогоцінне. Читачеві залишається лише здогадуватися, що це може бути.

В наступному рядку перспектива тексту змінюється. Якщо вірш міг поранити, то тепер він сам стає вразливим. Постає паралель із міфом про героя Троянської війни Ахіллеса, у якого, за легендою, було одне-єдине вразливе місце – п'ята, внаслідок поранення куди він і загинув. Далі ми бачимо, що якщо спершу слово

ставало майже на місце ліричного «я», мова тернового вірша була спроможна розкривати істину, а отже, ранили, то тепер ця властивість ставиться під сумнів, оскільки слово залишається під заборноюю.

В останній строфі вірша знаходиться другий ключовий образ – Евридіка. У читача одразу ж виникає аналогія з античною історією про співця Орфея, що спустився в царство мертвих, аби врятувати свою кохану. Її порятунок теж не вдається через те, що Орфей, забувши про заборону, оглянувся, коли виводив Евридіку за собою з похмурого царства Аїда.

Аналізуючи останню строфу вірша Р. Ауслендер, бачимо, що для авторки завданням поезії, в контексті Шоа, є пам'ять про трагічні події та незчисленні жертви Голокосту. Близькість із міфом про Орфея та Евридіку полягає у спробі за допомогою співу спуститися в царство мертвих, і в такий спосіб наблизившись до дорогих серцю померлих, повернути їх до життя. Бог Аїд погоджується відпустити Евридіку, але за умови, що під час подорожі по підземному царству Орфей не оглядатиметься. В цьому міфі також не вдається врятувати жінку – через недотримання заборони озиратися. Проте, на відміну від дружини Лота, Евридіка лише пасивно споглядає за тим, що відбувається. То Орфей оглянувся, а не вона, і тому прекрасній німфі так і не вдалося покинути царство мертвих. Далі ліричне «я» пов'язує історію Евридіки зі своєю: ми зустрінемося тут. Під «тут», швидше за все, мається на увазі таємне місце, відоме лише ліричному «я», про яке йшла мова в попередній строфі. Як бачимо, поетеса знову не відкриває читачеві справжньої назви цього місця, а лише коротко позначає: на роздоріжжі тіней.

Ліричне «я», споріднене з дружиною Лота, зливається з Евридікою в єдине «ми», що може мати багато значень. З одного боку, маємо жінку, яка вижила і вміє протистояти Божій забороні, а з іншого – незаконно «ув'язнену» в царстві мертвих. Якщо під їхнім місцем зустрічі уявити поранене слово, то воно стає свого роду місцем, в якому жінка, що вижила, може зустрітися з померлими. При цьому виникає враження, що образ ліричного «я» та Евридіки стають одним цілим, але мають різні перспективи. Це могло б означати зустріч активної та пасивної сторін, тобто тих, хто вижив і тих, хто помер. Ліричне «я» може також уособлювати образ

Орфея, оскільки він є класичним символом поета. Це він обертається для того, щоб переконатися, що його кохана Евридіка йде за ним. Ліричний герой у тексті постійно озирається, щоб поглянути на руйнацію та смерть, яких йому вдалося уникнути. Поетична мова – болюча спроба зобразити істину, пережиту дійсність та перешкодити забуттю. Місцем зустрічі є перехрестя, точка, де шляхи розходяться в різні сторони. Це може бути рубіж між підземним та наземним царством, світом мертвих та живих, куди Евридіка не має права ступати. На нашу думку, вірш «Соляний стовп» є прикладом саморефлексії ліричного «я» із самим собою.

Отже, можна провести паралель між долями цих двох жінок, які втратили найдорожче, адже, як відомо, поетеса покинула рідну землю і більшу частину свого життя жила в еміграції. Ми можемо порівняти ці життєві обставини із міфологемою вигнання з раю перших людей. Тоді образ Єви отримує також корелятивний зв'язок з образом Агасфера, приреченого на вічне блукання світом.

3.1.5. Символічне наповнення образу Рут в ідентичності Р. Ауслендер.

Досліджуючи творчість Р. Ауслендер, неможливо оминати увагою образ Рут, що став у біблійній традиції парадигмою чужинки, а тому був по-особливому близьким авторці, яка більшість життя провела за межами батьківщини. Моавитянка Рут вийшла заміж за чоловіка з юдейського роду і, не будучи юдейкою, зберегла подружню вірність своєму чоловікові та новому для себе оточенню, про що розповідає біблійна «Книга Рут». Після смерті чоловіка вона пішла разом зі своєю свекрухою Ноемі до її рідного міста Віфлеєма і збирала колосся за женцями родича Боаза. Ставши згодом дружиною останнього, вона народила сина Оведа, майбутнього батька Ессея й діда уславленого царя Давида [Книга Рут, 2-4]. Таким чином, Рут стала не лише уособленням зразкової жіночої вірності, а й символом праведного входження в єврейський народ, тому нерідко жінки, що проходять Гіюр (обряд, пов'язаний із наверненням неєврея в юдаїзм), обирають собі єврейське ім'я Рут. Якщо загадати, що релігійне ім'я поетеси Рут, то коло асоціацій, пов'язаних із цим образом, ще більше розширюється.

У вірші «Der Flügelteppich» («Літаючий килим») ліричне «я» ідентифікує себе з біблійною Рут та намагається створити по-новому світ, від якого Бог відвернувся і зайнявся іншими справами. Літаючий килим містить у собі два компоненти, важливі Р. Ауслендер: по-перше, це можливість літати, підніматися над земним, що бере свій початок у казках Близького Сходу, а по-друге – елемент ткацтва. Символіка цього вірша багата хасидськими образами, за допомогою яких ліричне «я» намагається, незважаючи на всі потрясіння, залишатися вірним своїй вірі. Розірваний килим у вірші символізує зневіру в Бога, що допустив знищення свого творіння. Ліричний герой не занепадає духом і розпочинає самостійно реставрувати килим:

| | |
|--|-----------------------------------|
| Der Flügelteppich | Літаючий килим |
| Von Stiefeln zerrissen | розірваний чобітьми |
| die Girlanden herausgefallen | гірлянди повипадали |
| die Zaubersprüche von Motten zerbissen | заклинання погризла міль |
| | |
| Nun heißt es unten bleiben | Це означає залишатись внизу |
| im fadenscheinigen Raum | в понівеченому просторі |
| | |
| O Meister der den Teppich knüpfte | О Майстре, що сплів цей килим |
| aus anfangsfarbenem Haar | з вибіленого волосся |
| und mir ihn schenkte | й подарував мені |
| im mitverflochtenen Jahr – | в приплетенім році – |
| in welches Werk bis du jetzt vertieft? | в який витвір ти зануривсь тепер? |
| | |
| Ich habe die Fäden aufgelesen | Я збираю нитки |
| wie Ruth am Rand | як Рут на полі |
| verwebe winzige Stücke | заплітаю маленькі шматочки |
| in die geschwächten Schwingen | в ослаблені крила |
| | |
| Bis aus deiner Hand | Поки з твоєї руки |
| der Regenbogen rollt | не зійде веселка |

ins Muster Sterne sprühen

щоб розсипати зорі в орнамент

[149, с. 93]

Уже в перших двох версах початкової строфи Р. Ауслендер лаконічно формулює думку, яку можна, поза всяким сумнівом, розвинути в літературознавчу розвідку. Йдеться про особливе значення у поезії авторки образу чобіт (Stiefel), атрибуту солдатської уніформи. Хоча жодним словом не згадано тих, хто їх носить, проте саме метонімічне вживання слова викликає уявлення про загрозливо-брутальну військову силу, яка не щадить нічого на своєму шляху, керована неназваними, незримими катами, які вершать долі мільйонів людей. Ті, хто належить до цієї сили, позбавлені індивідуальних ознак, вони – просто виконавці наказів, безликі, взаємозамінні носії уніформ. Міль прогризає чарівний килим, з якого випадають гірлянди, він стає непридатним до польоту, не може піднятися до рівня віри, оскільки чарівні заклинання теж більше не діють.

У наступній строфі, що складається лише з двох версів, бачимо, що земне існування без можливості літати стає банальним, його можна порівняти з нестерпною темницею. У третій строфі ліричне «я» звертається до Творця і запитує, чи не забув він про своє творіння. Адже Бог – не лише творець всесвіту, а й кожної живої істоти в ньому, яка і є свого роду літаючим килимом. Ліричне «я» нагадує Творцеві, як дбайливо він ставився до свого творіння, починаючи від його перебування в лоні матері. Під час народження з'явився справжній килим, а рік народження вплетено у великий килим життя. Непрості запитання, які ліричне «я» ставить Богові, так і залишаються без відповіді. Зауважимо, що зазвичай Р. Ауслендер не вживає розділових знаків, а у цій строфі наявний знак запитання, що, наймовірніше, підкреслює важливість ословленого запитання. Даний вірш було опубліковано у збірці «Blinder Sommer» («Незряче літо», 1965), тобто в період, коли авторка активно експериментує з мовою і ще почасти використовує пунктуацію.

Остання строфа займає в загальній архітектоніці вірша центральне місце і складається з найбільшої кількості рядків. Ліричне «я», ідентифікуючи себе із моавитянкою Рут, бере ініціативу відновлення пошкодженого килима у свої руки. Ліричне «я» сподівається, що йому це вдасться, поки йому це не вдасться, поки

килим не зможе знову сам літати, а Творець не зверне увагу на своє створіння. Авторка апелює також до образу веселки, що повинна скотитися з Божої руки в знак того, що її почуто. Так, на думку І. Мегели, райдуга є «вісницею очищення після бурливої стихії і відновлення гармонійного зв'язку між людиною і Богом» [74, с. 146]. Оскільки ця поезія належить перу єврейської авторки, варто згадати біблійну історію про райдугу, що стає символом союзу, укладеного між Богом і єврейським народом на знак того, що Господь ніколи більше не дасть загинути своєму народові, як це сталося у час вселенського потопу.

У цих рядках, без сумніву, прочитується ще й болісний особистий досвід Р. Ауслендер. Перша збірка її поезій, що вийшла у 1939 р., називалася саме «Der Regenbogen». Вона з'явилася майже одночасно з початком Другої світової війни. За таких умов німецькомовна єврейська авторка з тоді румунського міста не мала вже жодних шансів на успіх чи бодай на популярність у певних літературних колах. Хоча збірка отримала кілька позитивних відгуків літературних критиків, широкій публіці ім'я Р. Ауслендер залишилося невідомим, а невеликий наклад книги майже повністю загубився в полум'ї війни. Зірки ж, на нашу думку, символізують прихід майбутнього Месії світу, який вдихне життя в килим і він знову зможе літати. Дана утопічна візія особливо важлива для Р. Ауслендер саме в період її повернення до мови, як підтвердження того, що її рідна мова, яка пройшла через жорна Голокосту, зцілиться і стане придатною для письма.

Наприкінці зазначимо, що біблійні ремінісценції Рози Ауслендер є образною аркою між біблійним часом та епохою Голокосту, що водночас є мостом між минулим і сучасним. Адже, як тоді, в прадавні часи, так і у 20 столітті євреям загрожувала небезпека, апогеєм якої стали події Шоа. У своїй ліриці Р. Ауслендер охоче ідентифікується із легендарними постатями єврейської міфології та історії, що унаочнують проаналізовані вище поезії авторки, в яких вона намагається вибудувати свої ідентичність та знайти пояснення подій, як тисячолітньої давності, так і тих, що відбулися кілька десятиліть років і свідком яких вона є.

3.2. Античний матеріал як джерело образотворення: авторська інтерпретація міфу про Одиссея

Антична література вже багато століть існує як своєрідний текст, що реалізується в нескінченності варіантів, пронизує різні дискурси, впливаючи на світову культуру. Ми можемо накладати когнітивну матрицю античного тексту на твори, продюковані в художньому дискурсі різних авторів. Адже в античному тексті завважуємо виразні ознаки міжкультурної універсальності. Унікальний за тривалістю існування й часом впливу на всі сфери культури античний текст не втрачає свого значення, живе у свідомості мільйонів носіїв європейської та світової культури й нескінченно відтворюється в знову продюкованих творах, що, своєю чергою, приводить до його постійного динамічного варіювання. Античні образи самодостатні, загальноприйнятні та впізнавані.

Серед багатогранної творчості Р. Ауслендер, «чорної Сапфо нашого рідного краю» – саме так у промові, виголошеній 1946 року в Далаській залі бухарестського вокзалу, назвав поетесу А. Маргул-Шпербер, – знаходимо також античні образи та сюжети. Неодноразово авторка звертається у своїх творах до міфологічних персонажів, зокрема Орфея, Еврідики, Пегаса, Ікара, Іо, Афродіти та ін. Серед константних мотивів лірики Рози Ауслендер упродовж усього її творчого шляху – починаючи з часу першої еміграції та повоєнного періоду, позначеного травматичним досвідом пережитого Голокосту і безповоротної втрати зв'язку з рідним краєм – неодмінно з'являються ті, що пов'язані із циклом античних міфів про Одиссея, міфічного володаря острова Ітаки. Й. Штрелка, австрійський літературознавець, у монографії «Нащадки Одиссея», в якій йдеться про австрійську літературу вигнання після 1938 року, неодноразово звертається до творчості Р. Ауслендер, оскільки тема втрати Вітчизни та її постійний пошук наскрізні у творчості авторки [273, с. 42], яка все життя жила на валізах.

Прикметно, що образ Одиссея близький також іншим німецькомовним авторам Буковини, які втратили вітчизну і після Другої світової війни перебували в пошуках нової. Так, досліджуючи творчість А. Гонг, П. Рихло називає поета «трансатлантичним Одиссеєм ХХ століття» [31, с. 232]. Вихідець з Буковини жив у

стані анонімності в Америці та зобразив свою життєву ситуацію у вірші «Odysseus» («Одісей», 1960):

<...>

Endlich am Ziel. Du hinkst durch veränderte Gassen,
Hunde bellen dich an, und die Kinder weichen dir aus.
Keiner, der dich erkennt. Du kannst es nicht fassen:
betrunkene Gäste und Dirnen feiern bei dir zu Haus. [31, с. 212]

<...>

І врешті мета. Ти снуєш по кварталах нужденних,
гавкають пси тобі вслід, дітлахи верещать незнайомі.

Ти незнаний нікому. І для тебе це незбагненно.

Женихи знахабнілі й повії веселяться в твоєму домі. [31, с. 212]

У тексті вірша А. Гонг апелює до історії повернення Одиссея на Ітаку у вигляді жебрака. Проте, якщо в поемі Гомера на героя чекає щасливе завершення його пригод, то на ліричного героя Гонга ніхто не впізнає і ніхто на нього не чекає. На час написання цього тексту він вже декілька років мав американське громадянство, проте почувався чужим й надалі, а Європа, де він міг почувати себе краще, закрила перед ним свої двері. Образ античного героя знаходимо також у радіоп'єсі «Odyssee. XXX. Gesang» («Одісея. Пісня XXX», 1958) Г. Дроздовського, ще одного німецькомовного автора з Чернівців, який з 1945 р. проживав в австрійському Клагенфурті.

Традиційний образ Одиссея має широке асоціативне поле й охоплює такі теми, як втрата вітчизни, вічний її пошук та момент повернення. Особливого значення тема Одиссея набуває у ХХ ст., вона стає інтертекстуальною, з'являються її видові та формальні варіації. Зберігаючи основний зміст античного першотексту (міфологічного та Гомерового), ця тема перекодовується, набуває різних значень залежно від її рецепції та інтерпретації.

Львівська дослідниця Л. Цибенко констатує, що в поетичних творах Р. Ауслендер можна простежити два основних тематичних принципи тлумачення міфу: як довгої подорожі заради пізнання й пристрасті до мандрів, що символізує

людське життя, та як теми вічного пошуку власної ідентичності, прагнення віднайти втрачену батьківщину – Ітаку [176, с. 104]. Можна стверджувати, що в обох випадках поетеса проектує тематику міфу і на власне життя, сповнене як вимушених мандрів і пошуків, так і подорожей за власним бажанням, які були однією з пристрастей Р. Ауслендер. Найперше хочемо звернутися до поезії «Niemand» («Ніхто»), в якій ліричне «я» ідентифікує себе з античним героєм:

| | |
|------------------------|-------------------------------|
| Ich bin König Niemand | Я король Ніхто |
| trage mein Niemandland | ношу нічийне своє королівство |
| in der Tasche | в кишені |

| | |
|---------------------------|----------------------------|
| Mit Fremdenpass reise ich | З чужоземним паспортом |
| von Meer zu Meer | я мандрую від моря до моря |

| | |
|-----------------------|---------------------|
| Wasser deine bleuen | Хвиле твої блакитні |
| deine schwarzen Augen | твої чорні очі |
| die farblosen | безбарвні |

| | |
|-------------------------|----------------------|
| Mein Pseudonym | Мій псевдонім |
| Niemand | Ніхто |
| ist legitim | цілком легітимний |
| Niemand argwöhnt | Ніхто не підозрює |
| daß ich ein König bin | що я король |
| und in der Tasche trage | і ношу в кишені |
| mein heimatloses Land | свою бездомну країну |

[150, с. 34]

Відштовхуючись від назви вірша «Ніхто», поетеса описує існування бездомного як неіснування. Проте ліричне «я» в першому ж рядку відкрито заявляє про себе, називаючись королем Ніхто. Можна провести паралель з «Одіссеєю», коли

в печері циклопа Поліфема Одиссей представляється «Ніким». Ця асоціація підсилюється в наступному рядку: «мандрую від моря до моря».

Через порівняння з Одиссеєм нічийне королівство отримує позитивну конотацію, оскільки, назвавшись Ніким, Одиссей врятував себе та своїх товаришів від вірної загибелі. Ліричне «я» подорожує з чужоземним паспортом, а тому ніде не може освоїтись. «Бездомна країна», яку можна «носити в кишені», однозначно вигадана. Оскільки «ніхто не підозрює», що ліричне «я» носить своє «нічийне королівство» в кишені, припускаємо, що це робиться таємно. Тобто це «нічийне королівство», яке потрібно берегти, для ліричного «я» важливіше за реальність. Те, що «ніхто не здогадується», знаменує успіх ліричного «я» в переховуванні свого краю. Те, чого інші не бачать, не можна зруйнувати, як батьківщину. Ця країна бездомна, вона не має еквівалентів у реальності, і їй не належить жоден реалістичний ландшафт, проте це не зменшує її вартості для ліричного «я».

В одному з ранніх віршів, написаних в екзилі, «Im Dschungel» («В джунглях») ліричне «я» носить в кишені не країну, а супутників:

| | |
|---|------------------------------------|
| Wenn ich mich verirre | Коли загублюся |
| hier im Dschungel | тут у джунглях |
| <...> | <...> |
| ruf ich meine Gefährten aus der Tasche: | я кличу з кишені своїх супутників: |
| Revnawald Habsburghöh | Ліс Ревни Габсбурзьку гору |
| Echo aus Dorna | Відлуння Дорни |
| und wenn alles versagt | а коли це не вдасться |
| zaubert in meiner Tasche die Zimbel | цимбали у моїй кишені викличуть |
| den Rabbi Eli Melech herbei | равина Елі Мелеха |

[159, с. 117]

Цікаво, що коренем німецького слова *супутники* є *Gefahr*, що перекладається як небезпека. Тобто це можна тлумачити як друзів, які допоможуть у скруті. У вірші в ролі друзів виступають буковинські географічні топоси: Ревна – село поблизу Чернівців, Габсбурзька гора вказує на приналежність до австро-угорської імперії, а Дорна – річка в Південній Буковині. Авторка, на нашу думку, перелічуючи топоніми

та згадуючи період Буковини у складі Дунайської імперії, звертається в такий спосіб до двох рятівних аспектів втраченої батьківщини – природи Буковини та її духовного начала. В останній строфі авторка звертається також до юдаїзму, що виступає в тексті останньою рятівною інстанцією в особі відомого хасидського цадика Ель Мелеха, що жив у XVIII ст. Він часто згадується в різних хасидських історіях й легендах як людина, що мала надлюдські можливості. Так, він навіть одного разу зміг перешкодити імператорові підписати указ, що був спрямований проти євреїв. Елі Мелех написав фундаментальну працю про тлумачення Тори, що згодом отримала назву «Ноам Еліменех». Цимбали – старозавітній музичний інструмент, авторка поєднує Старий Заповіт та хасидизм. Варто згадати, що «Мелех» – гебрейське слово, що означає Бог-цар і є ще однією паралеллю до нічийного королівства.

У контексті вірша «В джунглях» прочитуємо також вірш «Ніхто», в обох текстах супутники ліричного героя з минулого стають його орієнтирами. Проте в жодному з віршів ліричне Я не отримує орієнтацію для сьогодення, і спочатку губиться в джунглях, а далі мандрує без кінця й краю від моря до моря. Але ми бачимо, що ліричне «я» не віддає своїх супутників, а навпаки, всупереч усьому, переховує в кишені. Вже в першому вірші «У джунглях» можна знайти цьому пояснення: оскільки дійсність екзилу не пропонує жодного орієнтиру, ба ще більше дезорієнтує ліричного героя, то повернення до минулого уможлиблює переживання дійсності та конструювання майбутнього в альтернативному світі.

Т. Гаврилів, досліджуючи творчість Р. Ауслендер, наголошує на винятковому значенні рідного краю для формування особистості поетеси, а відтак – у часи, коли вітчизна стала вже недосяжною – для самопересвідчення в існуванні. Наріжним каменем власної ідентичності для Р. Ауслендер залишалася рідна земля, яка „стала масштабом власного Я. Ліричне «я» мусить знову і знову повертатися до Буковини, щоби... заново випробувати і підтвердити справжність власної екзистенції” [21, с. 45]. На нашу думку, її поезія-нагадування спрямована не лише в минуле, а зображує також уявну місцевість, створену зі слів, у якій минуле та майбутнє перетворюються на нову батьківщину.

Далі розглянемо вірш, в якому Р. Ауслендер експліцитно звертається до образу Одиссея, що прочитується вже одразу в назві вірша – «Одіссей», який ввійшов до збірки «Подвійна гра» і є зразком пізньої лірики авторки:

| | |
|--|---|
| An Salzwellen anlagen mein Schicksal ohne Blumen | До солоних хвиль приліпилась моя незаквітчана доля |
| Gebt mir einen Acker im Meer ich will ihn pflügen mit meinem Schiff | Дайте ниву мені у морі Я хочу її зорати своїм кораблем |
| Reisen um nicht da zu sein wo ich bin um NIEMAND zu sein ein Schatten im Schattenreich Unter dem Wasser Webt meine Mutter das Leichentuch | Мандрувати щоби не бути там де є зватись НІКИМ тінню у царстві тіней під водою тче моя матінка саван чорну пелюшку |
| Ich liebe Penelope nicht Circe nicht Nausikaa nicht ich wurde geliebt Bogen Hand mein verhaßtes Heldentum | Я не люблю Пенелопу ні Кірку ні Навсікаю ні я був коханим лук рука ненависне моє геройство |
| Ich werbe um die unheimliche Seele des Wassers Sie salbt mich mit dem Salz | Я посватаю темну душу води вона сіллю мене вповиє |

Kalypso

Каліпсо

das Gift deiner Wahrheit

отрута твоєї правди

[143, с. 39]

Вірш є прикладом завершеного монологу ліричного персонажа – героя Троянської війни, що повертається додому, Одіссея, в якому знаходимо багато перегуків і міфологем із відомого сюжету (тривала подорож морем, пригода із циклопом Поліфемом, мандрівка в царство мертвих, перелік імен жінок, з якими в Одіссея були романтичні стосунки).

Поетичний текст складається із шести строф, кожна з яких має своє смислове навантаження та які часом перегукуються між собою. Так, у першій, другій та передостанній строфах мова йде про подорож морем, у третій згадується царство мертвих, у четвертій та шостій розповідається про стосунки із жінками та ставлення до них. У цьому тексті ми чуємо два голоси – протагоніста й самої авторки, спрямовані до читача. Лише в останніх рядках звертання ліричного «я» адресоване німфі Каліпсо.

У вірші можемо виділити кілька метафоричних рядів на фоні ізотопії тексту, а саме: солоні хвилі – нива у морі – під водою – темна душа води; корабель – мандрівка; зватись НІКИМ; царство тіней – саван; матінка – чорна пелюшка; правда Каліпсо. Це дозволить простежити творчі інтенції поетеси, які мають літературне, історичне, біографічне та генетичне походження. З одного боку, виділяємо ці метафоричні ряди з огляду на ізотопію ліричного «я», з іншого – вони вибудовують відповідне коло мотивів, які перетинаються у вірші та кореспондують із цілою творчістю авторки в цілому. Образ солоних хвиль асоціюється з морем сліз, що зустрічаємо у вірші «Tränen» («Сльози») зі збірки «Doppelspiel» («Подвійна гра», 1977):

Verfläßliche Salztropfen

Надійні солоні краплі

deines inneren Meeres

твого внутрішнього моря

[143, с. 48]

Образ «нива у морі» співвідноситься із відсутністю ґрунту під ногами, що є одним з провідних мотивів втрати ідентичності. Цей образ підсилюється виділеним авторкою словом НІХТО. Це ім'я рятує Одиссея, водночас в ньому закодована приреченість жити без батьківщини. Розлючений циклоп Поліфем кидає скелі в море, але йому так і не вдається розбити корабель Одиссея. Осліплений циклоп благає свого батька Посейдона помститися за нього, щоб герой не зміг ніколи повернутися додому або ж лише через тривалий час дістався туди на чужому кораблі. Цей рядок кореспондує також із рядком вірша «Ніхто» («Я король Ніхто») та вказує на тему екзилу, що відносно рано з'являється у творчості поетеси. Потрібно підкреслити, що рис екзистійної травми це поняття набуває лише після повної втрати авторкою батьківщини. Шляху назад немає і життя на чужині стає повсякденною ситуацією Ауслендер. Цей стан має подвійну функцію: екзиль, зумовлений обставинами життя, та екзиль єврейки. В даному контексті це розглядається як «Божа кара», яка, проте, у єврейській релігії розуміється як завдання людини справитися із цим. Ліричне «я» знаходить рішення – «носить своє нічийне королівство у кишені».

Багато значень містить у собі також один із центральних складових мотиву Одиссея – вода, що з'являється в різних констеляціях. Вода у Р. Ауслендер часто набуває різноманітних конотацій у межах її творчості: як душа, як щось підсвідоме та як плин часу. Вже в ранній творчості поетеси вода символізує блаженство, яке приховується в нашій свідомості. Поетеса навіть пише вірш «Autobiographie in Flüssen» («Автобіографія в річках»), в якому охоплює всі найважливіші етапи у своєму житті: Прут, Дунай, Міссісіпі, Йордан, Рейн. Усі ці річки вливаються в одне море – море «спогадів». У вірші «Одіссей» під водою знаходиться королівство тіней, в якому ауслендерівський Ніхто сам стає тінню. В такий спосіб проявляється травма страху та переслідувань, що назавжди оселилася у підсвідомості авторки. Цікаво, що авторка поєднує символіку води з образом матері, що з'являється під водою, яка є символом першоматерії та плодючості [41, с. 143]. Проте далі в тексті бачимо неочікуване протиставлення, гротескну і парадоксальну комбінацію

метафер – «мати тче саван, чорну пелюшку». Смерть переплітається зі смертю, що відповідає уявленням авторки про смерть як неодмінний компонент життя.

У четвертій строфі ліричне «я» перелічує імена жінок, що з'являються в оточенні героя давньогрецького епосу. Спочатку це Пенелопа – вірна дружина Одиссея, яка 20 років чекала на свого чоловіка, не маючи від нього жодної звістки. Герой згадує чарівницю Кірку, яка цілий рік тримала Одиссея в себе на острові. Після цього ліричне «я» називає юну царівну Навсікаю, яка, за поемою Гомера, знайшла Одиссея на березі моря, куди він пристав після корабельної аварії, і запросила його до палацу свого батька – царя фракійців Алкіноя. Проте, називаючи імена красунь, ауслендерівський Одиссей неочікувано зізнається, що не любить жодну з названих жінок. Останньою ліричне «я» називає німфу Каліпсо. В давньогрецькому епосі вона закохується в Одиссея і хоче, щоб він назавжди залишився в неї на острові, обіцяючи подарувати взамін безсмертя. Проте дуже сильним було бажання героя Троянської війни повернутися на батьківщину, ніякими обіцянками не могла змусити його Каліпсо забути рідну Ітаку і свою сім'ю. Тому німфі не залишилося нічого іншого, як відпустити Одиссея додому. У вірші Ауслендер, незважаючи на гіркоту правдивих слів Каліпсо, ліричне «я» залишається на острові німфи, приймаючи її кохання, адже лише в такий спосіб йому вдасться бути вічно молодим і безсмертним.

У результаті проведеного аналізу поетичного тексту відкривається своєрідний ракурс бачення теми Одиссея в ліриці Рози Ауслендер, оригінальність розуміння нею кінцевої мети пошуків своєї вітчизни – Ітаки. Герой обирає царство Каліпсо – німфи-хоронительки, яка здатна зробити людину безсмертною, коли покохає. За міфом-першоосною, Каліпсо обіцяє Одисеєві вічну любов, вічну молодість, які набувають у Рози Ауслендер значення вічності в іпостасі смерті.

3.3. Реалізація поетичної ідентичності за допомогою казкових мотивів

Питання про міру впливу усної народної творчості на літературу залишається досі актуальним в літературознавчих дослідженнях. У творчості митців багатьох поколінь знаходять своє продовження фольклорні сюжети, мотиви й образи.

Народні казки здатні відобразити соціальну структуру суспільства, вірування та традиції різних епох, виражають очікування, мрії та ідеали народу. Тексти народних казок є скарбницею колективного досвіду нації та зосереджують у собі суттєву частину ментального життя суспільства, зокрема ту, що пов'язана з регулярно повторюваними діями та ситуаціями, які відпрацьовані досвідом і потребують вербальної фіксації.

Казки Шарля Перро, що з'явилися у кінці XVII століття, першими ввійшли у велику літературу, збагативши її сюжетами та мотивами національного фольклору. Збірка казок «Kinder- und Hausmärchen» братів Грімм побачила світ на початку XIX століття (1812-1815 р.). Варто зауважити, що німецькі казкарі нерідко зверталися до тих сюжетів, що й Перро, але прагнули зберегти зміст і словесний стиль казок у тому вигляді, в якому їх створив народ. Їхні казки досі дуже популярні серед читачів; німецька казка загалом залишається для нас нерозривно пов'язаною з дитячими та сімейними казками братів Грімм. Я. та В. Грімм вважали народні казки своєрідними скарбницями, що зберігають пам'ять про міфологічні уявлення та вірування предків, і намагались віднайти первинний варіант кожної досліджуваної казки. В. Грімм у спеціальних коментарях до раніше виданих збірників зазначав, що певні результати виявились можливими тільки завдяки залученню не тільки основних казкових сюжетів, а й численних варіантів, записаних у різних регіонах Німеччини, та зіставленню казок германських із казками слов'янськими, романськими, індійськими та персидськими.

У творчості Рози Ауслендер зустрічаємо казкові елементи, зокрема сюжети, мотиви, образи та стилетворчі засоби, які мають переважно авторське наповнення, відображають світогляд і моральні поняття самої письменниці. Серед зарубіжних дослідників творчості авторки виділяється лише швейцарська літературознавиця К. Горн, яка аналізує казкові елементи в поезії Р. Ауслендер. Так, у своїй статті «Батьківщина та ідентичність. Казки та казкові мотиви у поезії Рози Ауслендер» [247, с. 157] вона вперше на прикладі віршів простежила вплив батьківщини на формування ідентичності авторки крізь призму мотивів казки, аналізуючи світоглядні домінанти її поетичних творів. К. Горн наводить переконливі докази

того, що Р. Ауслендер, використовуючи казкові мотиви та образи, намагалася в такий спосіб протистояти реальності під час та після пережитого Голокосту, що через нелюдську жорстокість не мають аналогій.

Дитинство маленької Розалі Шерцер було джерелом, з якого вона черпала силу в роки війни, злиднів та переслідувань. Барвистий світ дитинства авторки позначений неабияким впливом хасидизму. В її поезіях дитячі спогади часто переплітаються зі старозавітними переказами й містичними уявленнями хасидизму, біографічні елементи поєднуються з міфологічними, а орієнтальне тло викликає в пам'яті казкову атмосферу, близьку до стихії неймовірних екзотичних історій «Тисяча й однієї ночі». Своє дитинство Ауслендер сприймала як казку, проте це не була ірреальна країна фей, куди діти люблять переноситися в думках. Казковий світ поетеси мав дуже багато спільного з реальністю. Так, у вірші «Літаючий килим» («Der Flügelteppich») бачимо, що він легко піддається руйнації:

| | |
|--|--------------------------|
| Der Flügelteppich | Літаючий килим |
| Von Stiefeln zerrissen | розірваний чобітьми |
| die Girlanden herausgefallen | гірлянди повипадали |
| die Zaubersprüche von Motten zerbissen | заклинання погризла міль |

[149, с. 43]

Цей вірш розглянуто детальніше у підпункті 3.1.5. В дитинстві Роза Ауслендер пізнала любов та щедрість у колі рідної сім'ї, її обдаровували увагою:

| | |
|--|----------------------------|
| Vor vielen Geburtstagen | Багато днів народжень тому |
| als unsre Eltern | коли наші батьки |
| den Engeln erlaubten | дозволяли ангелам |
| in unseren Kinderbetten zu schlaffen – | спати в наших ліжках – |
| ja meine Lieben | тоді мої любі |
| da ging es uns gut | нам було добре |

[149, с. 101]

У наступних рядках вірша «Kindheit I» («Дитинство I») авторка називає батьківський дім авторським композитом – «Eswareinmalheim». Він складається з мовленнєво-початкової формули: *Es war einmal* (Одного разу) та іменника *Heim*, що

перекладається як домашнє вогнище, рідна домівка. Тому можемо стверджувати, що казка не була для Рози чарівним світом, а радше реальністю по-справжньому щасливої сім'ї.

Але не тільки родинні відносини вплинули на формування особистості Ауслендер. Не менш важливими були ті імпульси, що йшли від суспільного оточення, від духовної атмосфери Чернівців у перші десятиліття ХХ ст. Переконливе свідчення цього знаходимо в есеї авторки «Все може бути мотивом», в якому вона розмірковує про передумови своєї письменницької діяльності: «Чому я пишу? Можливо, тому що я з'явилася на світ у Чернівцях, тому що світ прийшов до мене у Чернівцях. Той неповторний пейзаж. Особливі люди. Казки й міфи ширяли в повітрі, ними просто дихали.» [98, с. 318]. Як бачимо, авторка зростала в особливій міфічно-містичній сфері, і цей духовний ландшафт став поштовхом для її поетичної діяльності.

У молоді роки Р. Ауслендер серйозно цікавилася філософією – її улюбленими мислителями були Б. Спіноза та берлінський філософ К. Бруннер. Вчення Бруннера про невмирущість усього сутнього і про рух як причину будь-якого перетворення були близькими авторці. В своєму есеї, написаному під час війни в чернівецькому гетто й присвяченому шостим роковинам смерті Бруннера, Ауслендер наголошувала на спорідненості його вчення з містичними формами пізнання, які виводять у світ казкового і міфічного: «Як філософи Спіноза і Бруннер є шляхом до художньо-містичної мети вищої форми переживання, через яку самість і речі зазнають перевтілення, досягають дивовижної єдності. Ми прагнемо до тієї ж мети, подібно до того, як усі діти прагнуть до казкового світу як до свого справжнього світу. Наш жаданий світ є також казкою чарівної сфери, в якій все прекрасне, шляхетне, чисте.». Цю казкову чарівну сферу поетеса конструює у своїй поетичній творчості, оперуючи відомими казковими образами та мотивами, сплітаючи їх в одну композицію з локальними топосами. У рідному краї казкові герої стають друзями ліричного «я»:

Ich brachte dich zum Rareu
Rübezahl

Я привела тебе до Rareu
Рюбецаль

| | |
|----------------------------------|-------------------------|
| weiß du noch? | пам'ятаєш? |
| Purpurn der Rauch | Пурпур диму |
| Sonne bestieg den Gipfel | сонце піднялось на гору |
| du trats in den Bergspalt zurück | ти заховався в щіліні |
| <...> | <...> |
| Rübezahl | Рюбецаль |
| wann wandern wir aus | коли ми переселимось? |

[149, с. 105]

У вірші ліричне «я» звертається до гірського духа Рюбецалю, який зустрічається в німецьких казках. Вважається, що цей казковий герой мешкає в горах і допомагає добрим людям, які потрапили в біду. Бачимо, що ліричне «я» знайомить Рюбецалю з горою, що знаходиться в Південній Буковині, яка нині входить до складу Румунії і де авторка часто бувала в дитячі та юнацькі роки. Знайомлячи гірського духа з Рареу, поетеса сподівається на підтримку Рюбецалю для неї та її рідного краю.

Чернівці також часто стають місцем казкових подій. У вірші «Czernowitz I. Geschichte in der Nußschale» («Чернівці I. «Історія в горіховій шкаралусі»), уперше опублікованому в 1963 р. у щомісячнику «Die Stimme» в Тель-Авіві, авторка зображує історію рідного міста від австро-угорських часів під «чорно-жовтим стягом» до часів «червоної рокировки». В цьому апокаліптичному тексті знаходимо також образ чарівних чобіт-скороходів:

| | |
|--------------------------------|-----------------------------------|
| Der Walach erwacht - | Валах прокидається - |
| schläft wieder ein | й знов засинає |
| Ein Siebenmeilenstiefel | семимильні чоботи |
| steht vor seinem Bett – flieht | в нього під ложем – чимдуж утікає |
| [98, с.54] | [98, с.55] |

Семимильні чоботи, відомі нам як чарівне взуття з казок, що допомагає людині в дивовижний спосіб рухатися в просторі на величезні відстані за короткий час. Цікаво, що в тексті вірша маємо лише один чобіт: «Ein Siebenmeilenstiefel steht

von seinem Bett». У тексті перекладу – це вже пара, яка символізує румунську владу (валахів) на Буковині у міжвоєнний період. Семіотична природа символу «чобіт-скорородів» наділена певним значенням (пам'ять символу), значно глибшим, ніж актуальний історичний контекст. Ю. Лотман вважає, що «у символі завжди є щось архаїчне. Кожна культура відчуває потребу у пласті текстів, що виконують функцію архаїки. Згущення символів тут, зазвичай, особливо помітне. Таке сприйняття символів не випадкове: їхня стрижнева група дійсно має глибоку архаїчну природу й сягає дописемної епохи, коли певні знаки являли собою згорнуті мнемонічні програми текстів й сюжетів, що зберігалися в усній пам'яті колективу. Здатність зберігати у згорнутому вигляді винятково розгорнуті й важливі тексти залишалася за символами» [68, с. 212-213]. Архаїка казки якраз і відображає, завдяки символічній репрезентації, низку непересічних екзистенційно важливих ситуацій, із якими у процесі слухання ідентифікує себе читач. Так, чоботи-скоророди є чарівним артефактом, вони дають змогу людині, яка їх взує, дуже швидко пересуватися. У поетичному тексті чоботи символізують швидкість, з якою румуни покидали буковинський край перед наступом радянської армії.

У своїх пізніх поезіях Р. Ауслендер часто повертається в думках на свою батьківщину, ідеалізуючи роки, проведені на Буковині перед Голокостом. Так, у вірші «Ein Märchen II» («Казка II»), що увійшов до збірки віршів, яку упорядник спадщини поетеси Г. Браун видав уже після її смерті, авторка не лише зображує щасливе буденне життя на березі річки Прут незадовго до початку війни, а й у кінці вірша застерігає безпечного читача від страшних подій, які незабаром настануть:

Im Pruth hüpften die
Spiegelkarpfen der Weiden

У Пруті стрибали
дзеркальні образи верб

Ich badete und
sang Lieder

Я купалась і
співала пісень

<...>

Ich las ich schrieb

Я читала писала

| | |
|---------------------|-----------|
| und träumte | і мріяла |
| es wurde sich alles | все стане |
| zum Guten wenden | на добре |

| | |
|-----------------|------------------|
| Ein Märchen | Казка |
| kurz vor der | незадовго до |
| Weltkatastrophe | катастрофи світу |

[145, с.187]

У цьому вірші ліричне «я» є голосом самої поетеси, яка у спогадах повертається на свою батьківщину, у безтурботне життя «до катастрофи світу». Авторка розгублена, в її житті відсутня будь-яка впевненість у завтрашньому дні.

Після війни поетеса емігрує і бере казковий світ із собою, казкові герої стають супутниками її творчості аж до самої старості. Казки братів Грімм, Й. К. А. Музеуса, Л. Бехштайна, Г. К. Андерсена, казки «Тисяча й однієї ночі» стали джерелом, з якого Р. Ауслендер черпала образи для своєї поезії. Адже, як вважає відомий швейцарський літературознавець М. Люті, «головні герої народних казок знаходяться в постійному пошукові ідентичності». Так реальне та надреальне плавно переходять один в одне, відсутнє дистанціювання від потойбіччя – тому принцеса та жаба можуть вільно спілкуватись [236, с. 61]. На думку дослідника, казкові герої ніде не вкорінені глибоко, а тому можуть потенційно поєднуватися з будь-яким сюжетом. Вони добре вживаються у світі рослин, тварин чи небесних тіл і можуть навіть самі ставати істотами живої чи неживої природи. Вони можуть багато разів змінювати оболонку, перетворюючись з одного героя на іншого, але їх внутрішня ідентичність не змінюється. Дану модель можемо спроектувати і на життя поетеси – коли нацистський режим хотів відібрати в Р. Ауслендер ідентичність, поетеса стала архітекторкою і збудувала власний поетичний світ, який їй вдалося врятувати в «материзні» слова.

Ауслендерівський ліричний герой часто відчуває спорідненість із казковими персонажами. У вірші «An der Grenze» («На межі») його сестрою стає Білосніжка, яку він прагне повернути до життя:

| | |
|-----------------------------|---------------------------|
| für Schneewittchen | для Білосніжки |
| meine scheinotote Schwester | моєї майже неживої сестри |
| [150, с. 57] | |

У ліриці авторки знаходимо також поезію «Aschenbrödel» («Попелюшка»), в якій посестрою ліричного «я» стає ще один фольклорний персонаж в однойменному вірші:

| | |
|--------------------------------|-----------------------------|
| Vercshwistert mit Aschenbrödel | По-сестринськи з Попелюшкою |
| ich klaube Erbsen | виколупую горошини |
| aus der Asche | з попелу |
| in jeder Erbse ein Käfer | в кожній горошині – клітка |
| [141, с. 53] | |

Існує кілька варіантів інтерпретацій казки про Попелюшку, зокрема Шарля Перро та братів Грімм. У вірші Попелюшка та ліричне «я» вибирають горошини, тому можемо з впевненістю сказати, що Р. Ауслендер спирається на гримівський варіант казки. Із цього варіанта казки запозичено й інші елементи – черевик, наповнений кров'ю, що стає символом зла, яке з казкового світу переходить у реальний [247, с.184]. За Ю. Лотманом, «сміслові потенції символу завжди ширші від їхньої реалізації: зв'язки, у які вступає символ, за допомогою свого вираження з тим чи іншим семіотичним оточенням, не вичерпує усіх його смислових валентностей. Це й витворює той смисловий резерв, за допомогою якого символ може вступати у несподівані зв'язки, змінюючи свою сутність й деформуючи у непередбачуваний спосіб текстове оточення» [68, с. 214]. У нашому випадку символ черевика, наповненого кров'ю, виступає яскравим семіотичним сигналом, своєрідною прагматичною установкою, яка вказує на кульмінаційний перебіг подій.

У редакції братів Грімм сестри Попелюшки заради кохання принца відрізають собі різні частини стопи, бо їх ноги не поміщалися в золотий черевичок, через що він наповнювався кров'ю. Повний крові черевичок символізує негативні людські риси – злобу, заздрість, підступність.

У наступному вірші Р. Ауслендер «Verzaubert» («Зачарована») ліричне «я» набуває образ казкового персонажа Румпельштільцхена з однойменної казки братів

Грім, що вважається однією з найдавніших казок. Румпельштільцхен – карлик, що допомагав доньці мельника ткати з соломи золото, попросивши взамін первістка дівчини. Донька мельника виходить заміж за короля і забуває про карлика. Він же з'являється одразу після народження королевича і просить свою винагороду. Королева благає залишити їй сина. Румпельштільцхен погоджується не забирати дитину за умови, що вона відгадає його ім'я. Кінець казки щасливий, бо принцесі вдалося за допомогою хитрощів відгадати ім'я карлика, який у результаті луснув від злості. Бачимо, що ліричне «я» ідентифікує себе та відчуває спорідненість із казковими персонажами, які приховують своє ім'я. Йдеться про відзначену свого часу ще В. Проппом, поширену в казках заборону розповідати отриману інформацію [92, с. 139]. У тексті вірша теж ідеться про замовчування власного імені заради спасіння:

<...>

| | |
|---------------------------|-----------------------------|
| und heiße Rumpelstilzchen | Мене звати Румпельштільцхен |
| das darf niemand erfahren | це не треба нікому знати |

[142, с. 120]

Румпельштільцхен стає визначною метафорою, даний образ позначає людину, яка не має права називати свого імені й повинна приховувати власну ідентичність. В. Пропп вважав, що метод вивчення казки полягає у вивченні вчинків діючих осіб незалежно від їхньої зовнішності. Їхні дії дослідник називав функціями. [92, с. 56]. Варто вчитуватися в текст і звертати увагу на дії персонажів, а не йти шляхом абстракцій. Отже, можна провести паралель із життєвим досвідом перебуванням авторки в гетто, коли вона переховувалася з рідними в підвалах і воліла не називати свого імені, щоб залишатися в безпеці. В цьому контексті образ Румпельштільцхена стає ключовим.

Ще одним важливим казковим образом, з яким уособлює себе ліричне «я», є Шехерезада. Це персонаж середньовічної арабської пам'ятки словесності, збірки казок «Тисяча й одна ніч». Дана книга відіграла велику роль у формуванні орієнтальних образів у німецькомовній літературі, хоча, з огляду на непрозорість

відтворення подій, мова йде радше не про джерело, а про паралелі між східними та західними мотивами й матеріалами.

У «Тисячі й одній ночі» йдеться про халіфа Шахріяра, який, дізнавшись, що жінка зраджує його, вбиває її та шодня шлюбує нову дівчину, яку назавтра наказує стратити. Коли нарешті візир не може знайти кандидатки до ложа халіфа, його дочка Шахразад (Шехерезада) вирішує офірувати себе. Першої ночі вона розповідає халіфові казку, на світанку перериває її в цікавому місці. Заінтригований володар відкладає страту до наступного вечора. Ситуація повторюється впродовж 1001-ї ночі. Шахріяр, котрому мудра казкарка народила трьох синів, дарує їй життя» [41, с. 565]. Як бачимо, мудрість і хитрість можуть врятувати життя.

Образ Шехерезади з'являється в пізній період творчості Р. Ауслендер, на початку 80-х років, і проходить певну еволюцію. Так, перший вірш, в якому згадується східна красуня, мав промовисту назву «Orient» («Орієнт») і був опублікований у збірці «Сонце падає» в 1982 році:

| | |
|--------------------|----------------------|
| <...> | <...> |
| Wir zaubern | Ми чаклуємо |
| Gemeinsam | спільно |
| tausendundeinen | тисяча й однієї ночі |
| Raum | простір |
| für meine Freundin | для моєї подруги |
| Schecherezade | Шехерезади |
| die listig | яка вижила |
| Überlebende | хитрістю |
| [140, с. 64] | |

У поетичному тексті маємо форму першої особи множини – ліричне «ми». Як ми мали змогу переконатися, ця форма притаманна абсолютній більшості поезій, які відносимо до циклу лірики про Голокост. Підтвердженням нашої тези може слугувати субстантивований іменник Überlebende (уціліла), утворений від дієслова

überleben. Дане дієслово знакове та впізнаване у спогадах поетеси: «Чернівці 1941-го. Місто окупували нацисти, залишались тут до весни 1944-го. Гетто, нужда, жахи, поїзди смерті. У ті роки ми, друзі, іноді зустрічалися таємно, ризикуючи життям, щоб почитати вірші. Супроти нестерпної дійсності існувало два способи поведінки: впасти у відчай або переселитися в іншу дійсність, духовну. Ми, приречені на смерть євреї, несказанно потребували розради. І, чекаючи смерті, дехто з нас мешкав в уявному світі слів – нашій домівці в болісному бездомному існуванні. Писати означало жити. Пережити [98, с. 320]». Бачимо, що навіть перед лицем всеприсутньої смерті Р. Ауслендер намагалася не піддатися розпачу. Писати – це єдине, що залишилося їй з минулого вільного життя, і за цю можливість вона трималася, як за рятівну соломину. Цікаво, що в поезії «Als ich aus der Kindheit floh» («Як я втекла з дитинства»), уперше опублікованій в останній збірці поетеси, тобто на три роки пізніше вірша «Orient» («Орієнт»), Р. Ауслендер теж вживає субстантивованій іменник Überlebende: «ich Überlebende des Grauens schreibe aus den Worten das Leben» («Я уціліла з кошмару пишу життя зі слів»). У даному випадку мова йде про екзистенційне значення поетичного слова для авторки. Так само, як Шехерезада рятується за допомогою своїх розповідей від смерті, так і Р. Ауслендер рятується від травматичних наслідків пережитого Голокосту за допомогою поетичної мови.

У пізнішому вірші «In alle Winde» («Навсібіч»), що ввійшов роком пізніше до збірки «So sicher atmet nur Tod» («Так впевнено дихає лише смерть»), авторка продовжує працювати над східним жіночим образом. Як наслідок – ліричне «я» одразу ж у першій строфі ідентифікує себе із Шехерезадою. Проте варто наголосити, що ліричне «я» говорить про час, що вже минув:

| | |
|--------------------|---------------------|
| Einst war ich | Колись я була |
| Scheherezade | Шехерезадою |
| rettete mein Leben | рятувала своє життя |
| mit klugen Worten | мудрими словами |

| | |
|------------------------------|--------------------------------|
| Heute richte ich meine Worte | Сьогодні я спрямовую мої слова |
|------------------------------|--------------------------------|

| | |
|-------------------|------------------|
| an keinen Kalifen | не халіфам |
| Ich vertraue sie | я довірю їх |
| meinem Spiegel an | моєму дзеркалу |
| Er strahlt sie | воно відбиває їх |
| In alle Winde | навсібіч |

[148, с. 83]

У цьому вірші поетеса знову говорить про животворчу силу слова, за допомогою якого ліричному персонажеві вдалося врятувати життя. Якщо у попередньому тексті Шехерезаді вдалося врятуватися хитрістю, то тут мова йде лише про розум. Ми маємо два часових ракурси – минуле і сьогодення. Ліричне «я» в першому ж рядкові вірша наголошує, що Шехерезада залишилася в минулому. Поетеса розпочинає другу строфу також часовим прислівником і вказує читачеві на актуальність виконуваної дії. Халіфів більше нема, але ліричне «я» продовжує продукувати слова і довіряти їх дзеркалу, яке віддзеркалює поетичне слово на всі боки.

Інтерпретаційний потенціал казкових образів у творчості Р. Ауслендер виконує, не лише дидактичні чи естетичні функції, але й дозволяє виявити та ідентифікувати складні життєві ситуації, які пережила авторка у своєму внутрішньому світі. Відзначимо, що казкові мотиви та образи мають потужну терапевтичну функцію, завдяки якій хаос її внутрішнього світу поступово перетворюється у зінтегрований цілісний текст. За спостереженням Б. Беттелхайма «казки допомагають дитині відкривати власну ідентичність і власне покликання, вказуючи одночасно на те, якого досвіду вона потребує, щоб розвинути свій характер. Такого впливу не виявляє жоден інший літературний жанр. Казки вказують на те, що благополучне, повне задоволення життя доступне кожному, незважаючи на життєві суперечності, проте лише тоді, коли не уникати повних небезпеки життєвих змагань, бо лише вони допомагають відкривати наше правдиве Я» [164, с. 68]. Міркування американського дослідника стосуються впливу казки на дитину, які, проте, добре накладаються на багатогранний поетичний світ авторки та

відіграють важливу роль під час моделювання авторкою власної поетичної ідентичності.

3.4. Ототожнення ліричного «я» із літературними персонажами

Ще однією важливою ланкою для формування ідентичності Р. Ауслендр є група ТСО власне літературного походження, яка, на думку А. Волкова, найменша: Дон Кіхот, Робінзон Крузо, Гуллівер, барон Мюнхгаузен, Шерлок Холмс, Швейк [121, с. 63]. Дослідник зауважує, що часто літературні першоджерела беруть свій початок у фольклорі, в певному фольклорному протосюжеті чи протообразі або ж складаються з різних фольклорних складників. У творчості Р. Ауслендер, літературні фігури, набувають у контексті подій ХХ століття й наслідків націонал-соціалістичного панування нового значення й звучання. О. Пронкевич стверджує, що літературні герої наділені колосальною здатністю пристосовуватися до нових культурних реалій і проникати в усі сфери людського життя. Це пов'язано з їх нескінченною багатозначністю, коли в одному герої поєднується трагічне і комічне, морально-повчальне і хулігансько-ігрове, високий академізм і те, що називається поп-культурою [91, с. 5]. Отже, радикальної переоцінки зазнають більшість традиційних образів. У творчості буковинської поетеси це – образи Дон Кіхота та Робінзона Крузо.

3.4.1. Образ Дон Кіхота в поезії Р. Ауслендер. Герой роману Мігеля де Сервантеса Сааведри (1547-1616) «Премудрий гідальго Дон Кіхот з Ламанчі» – унікальний взірець єдності стилю письменника та його мови, в якому виразно й неповторно відтворена навколишня дійсність середньовічної Іспанії. Сервантес зумів поєднати опис життя героїв із пародіями на середньовічні лицарські романи, показавши всі класи й прошарки іспанського суспільства ХVІІ століття. Дискусії навколо даного образу не припиняються й досі, відкриваючи чимраз нові грані його осмислення. Ім'я Дон Кіхота з власного перетворилось на загальне, донкіхотами стали називати людей, які неспроможні розібратися в дійсності. Тому їхні погляди і

вчинки виглядають комічно й нічого, крім сміху, викликати не можуть. Таке сприйняття донкіхотства досить поширене.

Як кожний великий літературний твір, «Дон Кіхот» знайшов своє втілення й в інших видах мистецтва, зокрема в музиці. Існує симфонічна поема Р. Штрауса. Можна згадати оперу Ж. Массне «Дон Кіхот», яку прославив виконанням головної партії легендарний Ф. Шаляпін. В образотворчому мистецтві Сервантесів роман знайшов також всебічне віддзеркалення. З відомих майстрів у числі перших, хто створив образ Дон Кіхота, був іспанський художник Ф. Гойя. Чимало митців Франції також з успіхом ілюстрували «Дон Кіхота». Велику популярність мали ілюстрації Т. Жоанно, а особливо – Г. Доре. Дуже яскравий образ Дон Кіхота створив О. Дом'є. З пізніших художників, насамперед, слід назвати іспанців І. Зулоагу, П. Пікассо і С. Далі.

У корпус присвяченої Дон Кіхоту світової поезії (Дж. Г. Байрон, Ц. Норвід, П. Верлен, В. Брюсов та ін.) органічно вписуються варіації німецькомовної поетеси з Буковини Рози Ауслендер. Перше повоєнне повернення поетеси з Америки у 1957 р. стало свого роду також поверненням у лоно рідної мови. Авторка здійснила кількомісячну мандрівку по Європі, відвідавши Францію, Італію, Грецію, Іспанію, Австрію, Швейцарію та інші країни. Під час цієї подорожі в Парижі вона зустрічається зі своїм земляком, Паулем Целаном, який на той час уже був відомим поетом. Після розмов із поетом, якому вдалося пробудити в авторці тугу за рідним словом, відбувається кардинальна переорієнтація творчої манери Р. Ауслендер. Вона відмовляється від притаманної раннім віршам класичної строфіки й римування та звертається до верлібру.

Захоплюючись багатим історичним минулим Італії та Іспанії, весною 1963 року Р. Ауслендер знову відвідує ці країни. Оскільки образ Дон Кіхота з'являється в її першій повоєнній німецькомовній збірці «Незряче літо», дозволимо собі припустити, що герой Сервантеса привернув особливу увагу авторки саме під час відвідин його батьківщини.

Лицар Сервантеса втілює справедливість і людяність, але живе в епоху, коли всі ці гуманістичні цінності висміюються. Головний конфлікт роману полягає в

зіткненні уявлень про дійсність із самою дійсністю. Подібно до героїв лицарських романів, Дон Кіхот виїздить на пошуки подвигів задля прославлення імені ідеальної дами свого серця. У цьому образі химерно переплітаються благородні, чисті ідеали та безглузді вчинки. Мандрівний лицар мріє служити людям, аби знищити зло, скасувати беззаконня, а насправді, своїми діями лише множить зло. У контексті подій ХХ століття й наслідків націонал-соціалістичного панування фігура Дон Кіхота у творчості Ауслендер набуває нового значення й звучання. Авторка підносить свій ліричний голос за примирення, духовне відродження, пам'ять. Наприклад, в одному зі своїх інтерв'ю в 1977 р. вона наголошує: «Так, «початок» чи «відродження» людяності можуть бути завжди, у цій країні також... Я гадаю, що багато громадян ФРН, зокрема, мисляча частина молоді, винесли урок з того жахливого досвіду [139, с. 64]». А ще вона не претендує на роль морального судді, не стає в позу жертви-обвинувача, оскільки переконана, що «звинувачення не робить людей, тим більше, можновладців, кращими» [139, с. 64]. Тобто ми бачимо, що гуманістична позиція Дон Кіхота близька поетесі, яка вірить у кращі якості людини.

У ліричному доробку Р. Ауслендер знаходимо шість поезій, написаних у різні періоди її творчості, в яких вона звертається до образу Сервантеса: «Don Quixote I» («Дон Кіхот I»), «Don Quixote II» («Дон Кіхот II»), «Vergeblich» («Марно»), «Pegasus» («Пегас»), «Dulcinea» («Дульсінея») та «Ich fühl es» («Я відчуваю»). Це той час, коли поетеса знову повертається до рідної німецької мови, він характеризується формальною і стилістичною переорієнтацією творчої манери. Поетичний текст «Дон Кіхот I», де ми вперше зустрічаємо героя Сервантеса, написаний у формі неримованого верлібрового терцету. Ми бачимо, як авторка поступово відмовляється від рими, проте ще певний час зберігає класичну строфічну будову віршів. Варто зазначити, що в цьому вірші вже з першого версу ліричне Я звертається до читача вустами Дульсінеї, дами серця Дон Кіхота. Це важливий момент, на якому, вважаємо, слід наголосити, оскільки мова ведеться в більшості поезій від її імені:

| | |
|--------------------|------------------|
| Ich liebe ihn | Я кохаю його |
| bin seine Dulcinea | я його Дульсінея |
| [138, с. 9] | |

| | |
|-------------------|--------------------|
| Ich Dulcinea | Я Дульсінея |
| Kuhmagd | доглядачка корів |
| dien ihm im Stall | служу йому в хліві |
| [140, с. 144] | |

| | |
|-------------------------|----------------------|
| Ich Dulcinea | Я Дульсінея |
| warte auf meinen Ritter | чекаю на мого лицаря |
| der zarten Gedanken | ніжних Думок |
| [140, с. 161] | |

Дульсінея з роману Сервантеса стала прототипом ауслендерівської дами серця. Якщо Дон Кіхот і його зброєносець Санчо Панса – дієві персонажі роману, то образ Дульсінеї Тобоської є романтичною вигадкою лицаря. В реальності роману – це Альдонса Лоренцо, проста дівчина із сусіднього села Тобосо, яку добре знає Санчо Панса. В кінці першої глави роману ми дізнаємося, що деякий час Дон Кіхот був закоханий у неї. Це було платонічне кохання, але кожен раз, коли він бував у Тобосо, то із захопленням спостерігав за нею. Цікаве висловлювання Дон Кіхота про всіх дам серця в цілому і свою зокрема: «Зваж іще й на те, що не всі дами, яких оспівують поети під різними вигаданими йменнями, суть справжні і дійсно сущі істоти. Невже ти думаєш, що всі оті Амарілли, Філіди, Сільвії, Діани та Галатеї, яких повно скрізь по книжках і романсах, по цилюрнях і театрах, що всі вони насправді живі жінки й дівчата, облюблениці тих, що славили їх і славлять дотепер? Певна річ, що не так воно є; їх здебільшого вимріяли поети, аби було про кого вірші складати, аби всі гадали, що вони когось кохають і чийогось кохання варті [106, с. 150]. Як бачимо, Дон Кіхот зізнається, що його дама серця є вигаданою особою.

Наступний вірш під назвою «Pegasus» («Пегас») увійшов до збірки «Gelassen atmet der Tag» («Незворушно дихає день», 1976). У цьому поетичному тексті поряд з образом Дон Кіхота з'являється крилатий кінь Пегас, персонаж стародавнього грецького міфу, що народився з крові горгони Медузи, коли Персей відтяв їй голову.

До його завдань входило приносити Зевсові на Олімп грим та блискавку. У 3 ст. до н. е. александрійські поети створили легенду про Пегаса. Одного разу музи співали так гарно, що вся природа слухала їх у мовчанні й незрушності, а гора Гелікон від захоплення почала швидко рости й доросла аж до неба. Тоді олімпійські боги наказали Пегасу повернути гору на землю. Кінь ударив по горі копитом, від чого гора враз перестала рости, а на місці удару забило джерело Гіппокрена, з якого, за легендою, поети черпали натхнення [213, с. 393].

Образний рівень вірша поетеса формує за допомогою лаконічних, майже скупих штрихів, які, однак, дозволяють нам яскраво відтворити картину подій:

| | |
|--------------------------|-------------------|
| Auf einem Blitz | На блискавці |
| ist mein Flügelpferd | мій крилатий кінь |
| über mich hinweggeritten | промчав наді мною |

| | |
|-----------------------|------------------------|
| Ich bat Don Quichotte | Я попросила Дон Кіхота |
| es zu holen | наздогнати його |

| | |
|------------------------|-----------------------|
| Er wird es mir bringen | Він поверне мені його |
| auf einem Blitz | на блискавці |

[141, с. 175]

Оскільки образ Пегаса асоціюється із творчим натхненням поетів, то цілком можна припустити, що авторка ототожнює себе з ліричним «я» у цьому поетичному тексті. Це важливо для перекладу українською другої строфи: «Ich bat Don Quichotte», коли ліричний герой звертається до хороброго лицаря по допомогу. У німецькій мові, в минулому розповідному часі *Präteritum*, дієслово в третій особі однини має однакове закінчення як у чоловічому, так і в жіночому родах. Натомість в українській потрібно знати напевно, особа якого роду виконує дію. Ще одним важливим аргументом на користь нашого вибору можна вважати той факт, що в більшості віршів ліричне «я» говорить від імені Дульсінеї, дами серця Дон Кіхота. У останній строфі ми бачимо, що ліричний герой вірить у те, що Дон Кіхот зуміє

повернути крилатого коня. Auf einem Blitz – перший та останній верси – утворюють своєрідне обрамлення вірша.

Наступний вірш «Don Quixote II» («Дон Кіхот II») написаний у період 1981-1982 рр. і належить до пізнього періоду творчості Ауслендер. Герой Сервантеса експліцитно присутній лише в заголовку вірша, який відсилає нас до образу Лицаря сумного образу. Дульсінея ж звертається до читача одразу ж в першій строфі:

| | |
|---------------------|------------------------------|
| Ich Dulcinea | Я – Дульсінея |
| warte auf meinen | Ritter чекаю на свого Лицаря |
| der zarten Gedanken | Ніжних Думок |

| | |
|---------------------|------------------|
| Einst kam er | Якось він прибув |
| auf einem Flügelroß | на крилатім коні |
| und ritt mit mir | й помчав зі мною |
| zu den Sternen | до зірок |

| | |
|------------|-----------------|
| Wie fielen | Ми впали додолу |
| Er starb | Він помер |

| | |
|--------------------------|--------------------|
| Ich liege in einer Wüste | Я лежу в пустелі |
| ohne Oase | без оазису |
| warte auf meinen | чекаю на мого |
| auferstandenen Ritter | воскреслого лицаря |

[139, с. 182]

Якщо Сервантес називає свого героя Лицарем сумного образу, то в Ауслендер у першій строфі він стає Лицарем ніжних думок і несе в собі позитивну конотацію. У другій строфі Дон Кіхот з'являється верхи на крилатому коні й прямує разом із Дульсінеєю до зірок. Як бачимо, знову з'являється крилатий кінь, що асоціюється з поетичною творчістю, а Дон Кіхот є її супутником. Наступні три строфи складаються лише з двох версів, у яких авторка дуже лаконічно описує подальші події. По дорозі лицар гине, а Дульсінея опиняється далеко в пустелі, де немає води.

Останні два верси перегукуються з двома версами першої строфи, знову утворюючи рамкове обрамлення, лише тепер ліричне «я» чекає на воскреслого лицаря. Поза цією рамковою конструкцією залишається – чи до неї додається – ще перший верс: Я – Дульсінея. Образ воскреслого лицаря може знаменувати своєрідне «літературне воскресіння» [199, с. 26] поетеси, її повернення до рідної мови.

Вартим уваги є вірш «Ich fühl es» («Я відчуваю»), зі збірки «Ich spiele noch» («Я ще граю», 1985-86), в якому образ Дон Кіхота в ліриці Ауслендер з'являється востаннє:

| | |
|---------------|--------------|
| Ich | Я |
| fühl es | вічуваю це |
| Ich bin | Я |
| Don Quichotte | Дон Кіхот |
| Kämpfe tapfer | Мужньо б'юся |
| um ein Wort | за слово |
| Sancho Pansa | Санчо Панса |
| wie | як |
| mein Schatten | моя тінь |
| Der | З'являється |
| Zweifel kommt | сумнів |
| Stech | Вбий |
| ihn tot | його |
| [139, с. 182] | |

У цьому вірші відбувається радикальна зміна перспективи ліричного «я». Якщо в попередніх віршах мова велася здебільшого від імені Дульсінеї, то тут одразу ж на початку вірша ліричне «я» зізнається читачам, що відчуває себе Дон

Кіхотом і мужньо бореться за слово. Поетеса використовує синекдоху *слово*, що, очевидно, символізує поетичне мовлення в цілому. Дана поезія може слугувати прикладом поетологічного тексту, в якому авторка осмислює тему творчого процесу й акту написання. Звернімося до поетологічного есе Р. Ауслендер «Усе може бути мотивом», в якому вона розмірковує про процес творчої діяльності. Воно розпочинається так: «Чому я пишу? Бо слова мені диктують: пиши нас. Вони хочуть об'єднуватись, ставати союзниками. Слово зі словом зі словом. Одна фаланга слів за мене, друга проти мене. Всі вони товпляться, прагнучи вийти на паперове поле, – тут має відбуватися битва... Але слова – то не піддатливі покірні фігури, з якими можна поводитися, як заманеться. Я неправильно їх зрозуміла, твердять вони, малося на увазі інше. Помістила їх не на належному місці, буркотять вони... Наполегливі, навіть найніжніші... Вони обертають стиль навсідч, атакують мене, примушують рухати їх сюди-туди, аж доки не вирішать, що зайняли належне місце...» [139, с. 91]. Цим яскравим образним описом Р. Ауслендер намагається донести до читача поетологічне міркування у формі, максимально доступній для розуміння. Вона демонструє своєрідний «розподіл ролей». Слова виконують подвійну функцію: по-перше, вони є рушійною, основоположною силою, що спонукає до творчості, по-друге – матеріалом для літературної продукції. Однак ми розуміємо, що символічний опис боротьби зі словами є проекцією не на що інше, як на складний, комплексний, більш чи менш тривалий процес творчої діяльності, роботи над поетичним текстом.

У четвертій строфі з'являється образ Санчо Панси, вірного зброєносця Дон Кіхота. М. Сервантес уперше застосовує у своєму романі мотив двійництва. Існування сервантесівського лицаря неможливе без його зброєносця Санчо Панси. Ці образи доповнюють один одного, є діалогічними. У цьому подвійному образі поєднується бінарна опозиція верх – низ (високий – низький, учений – невчений, худий – товстий та ін.). Загалом Дон Кіхот уособлює недосяжні теоретичні життєві ідеали (верх), а Санчо – практичність звичайної людини (низ). У поетичному тексті Ауслендер ми бачимо, що зброєносець теж постійно супроводжує свого лицаря і є

практично його тінню. Варто зазначити, що образ Санчо Панси наявний тільки в цьому вірші Ауслендер.

У наступній строфі, що складається лише з трьох слів, ліричне «я» охоплює сумнів. Можемо припустити, що це відбувається під час написання віршів, коли авторка сумнівається у виборі поетичних засобів чи, можливо, взагалі доцільності написаного. В останній строфі ліричне «я» наказує вбити його, використовуючи імператив *Stech ihn tot*. У німецькій мові дієслово *totstechen* дослівно означає зарізати когось зброєю з лезом. Наказовий спосіб у даному випадку створює ефект відстороненості ліричного героя від безпосередньої участі в дійстві; зрештою, спонукання до дії не означає того, що особа, якої стосується наказ, виконає його.

Аналіз поетичних текстів дозволяє краще зрозуміти хід думок авторки простежити послідовність формування образу Дон Кіхота. Даний образ привернув нашу увагу, оскільки в поетичному спадку авторки дуже мало поезій, в яких вона б ототожнювала себе, ідентифікувала ліричне «я» з літературним героєм. Варто зазначити, що образ Дон Кіхота з'являється в період переходу до європейської модерни і присутній також у її пізній ліриці. Поезії останніх років життя Р. Ауслендер характеризуються винятковою лаконічністю. Тільки найголовніше, найнеобхідніше, так би мовити, ключові слова та образи пропонує вона читачеві у своїх пізніх віршах, залишаючи простір для власної інтерпретації.

3.4.2. Робінзон Крузо як конструкт поетичної ідентичності. У ліриці Р. Ауслендер знаходимо не лише творчу рецепцію літературного героя Дон Кіхота, але й Робінзона Крузо, головного персонажа роману Данієля Дефо, який живе усамітнено на безлюдному острові. На нашу думку, це випробування та крок до усвідомлення істинності речей, своєрідна авторська робінзонада в поезії. За визначенням Ю. Попова, робінзонада – традиційна сюжетна модель, в основі якої лежить ситуація ізоляції людини на острові [121, с. 248]. Даний термін набуває ширшого значення і входить в ужиток літературознавців, філософів, соціологів, психологів, педагогів, проте його значення в конкретному випадку залежить від контексту. Літературознавче розуміння слова пов'язується в наш час не стільки з

героєм роману Данієля Дефо Робінзоном Крузо, скільки з ситуацією, в якій він опинився. А антропонім Робінзон позначає людину (рідше групу людей), що опинилася в ізоляції від людства серед дикої природи (переважно, але не обов'язково на безлюдному острові), та спромоглася не загинути – фізично й морально.

Робінзонада як літературна структура отримала назву у XVIII ст., однак вона має давніше коріння. По суті, вона є одним з найдавніших архетипів людського буття. Мотив відокремленості людини (групи людей) від навколишнього світу наявний уже в біблійних переказах про Потоп та Іону, в античному міфі про Філоктета та в «Одіссеї» Гомера (полон героя на острові німфи Каліпсо). В літературі Середньовіччя ситуація острівної ізоляції виступає як епізод у німецькому героїчному епосі «Кудруна» (Історія Хагена). У ширшому культурному контексті типологічно близькі до робінзонади численні перекази про християнських відлюдників.

В арабській літературі мотив ізоляції людини на острові зауважуємо у творі Ібн-Туфейля «Повість про Хайя ібн Якзана» (XII ст.), пізніше той же мотив з'являється у збірці «Тисяча й одна ніч» (Мандри Сіндбада). XVIII-XIX ст. називають «золотим віком» робінзонад. Згідно з даними німецького бібліографа Ульріха, наприкінці XIX ст. налічувалося біля 700 творів, так чи інакше пов'язаних з романом Дефо, його героєм та ситуацією, в якій він опинився. Доба великих морських відкриттів зумовила інтерес європейців до подорожей та екзотичних країн. Зокрема був добре відомий історичний факт – чотирирічне усамітнене проживання на островах Хуан-Фернандеса шотландського моряка А. Селькірка, що стало поштовхом до написання роману Дефо. Вважаємо, що поява робінзонади детермінована цілком певними соціокультурними обставинами й відповідала запитам читачів. Поряд з численними перекладами й адаптаціями роману Дефо з'являються німецькі, французькі, шведські та інші робінзони. Однак більша частина цих творів була лише слабким імітаціями книги Дефо.

Хочемо також звернутися до класифікації за ідейно-тематичним принципом Ю. Попова, який виділяє такі типи: робінзонади-утопії; педагогічні робінзонади;

науково-популяризаторські робінзонади; психологічні робінзонади та соціально-моральні робінзонади [121, с. 253]. Вважаємо, що вірш Ауслендер можна віднести до психологічної робінзонади, оскільки тут зосереджено увагу на антропологічних проблемах. Ситуація ізоляції спонукає до розумувань над важливими у психологічному відношенні проблемами існування людини поза цивілізацією та суспільством, її взаємовідносин з природою і морального самовизначення. Бачимо, що ліричне «я» не може уявити свого існування без людського спілкування та людей. Перебування ліричного героя Ауслендер на чарівному безлюдному острові є свого роду ініціацією, під час якої він розуміє, що помре без слова. Слово, на нашу думку, слугує метафорою художньої творчості поетеси та означає неможливість писати.

Слід відзначити неабияку пластичність робінзонівського сюжету, який дозволяє розглянути екзистенціальні проблеми. Це, перш за все, безперервна боротьба людини з природою, її приборкання та водночас єднання з нею. Це також відчуття власної самоцінності та власних можливостей людини, радість натхненної творчої праці. Вірш, в якому Р. Ауслендер апелює до образу Робінзона Крузо, написаний в період пізньої творчості авторки, він увійшов до видання «Festtag in Mannhatan» і був уперше опублікований у 1985 році:

| | |
|-----------------------|------------------------|
| Ich wohn | Я живу |
| auf einer Zauberinsel | на зачарованім острові |
| wie einst | як колись |
| der arme Robinson | Робінзон-бідолаха |
| Früchte nähren mich | Плоди годують мене |
| doch ohne Worte | Однак без слова |
| und Menschen | й людей |
| muß ich | я помру |

verhungern

з голоду

[139, с. 159]

Під час аналізу даної поезії не зайве звернути увагу на специфіку ліричного хронотопу, який відіграє тут важливу роль. Під впливом ритміко-синтаксичного, інтонаційного та інших факторів слово в поезії бере на себе максимум смислового навантаження і стає основною комунікативною одиницею. Отже, істотно змінюється характер подієвої динаміки, породжуваний співвідношенням фабульного, тематичного та концептуального планів сюжету. Розглянемо тепер хронотоп робінзонади. Умови ізоляції можуть варіюватись: найчастіше це острів, але може бути ліс, пустеля, космічне тіло, гора, кратер (але не в'язниця). Час перебування в ізоляції також може мати досить широкі межі (від тижнів до років), але він повинен відповідати фізіологічним можливостям людини. У першій строфі вірша місце перебування ліричного героя, як бачимо, традиційне – це острів, але Ауслендер вживає складений іменник – *Zauberinsel* (чарівний стрів – нім. мова). Оскільки у наступних версах ліричне «я» порівнює себе з Робінзоном Крузо, можемо припустити, що мова йде про безлюдний острів. Концепт безлюдного острова, набувши надзвичайної актуальності в постмодерну добу, сформувався в процесі префігурації та резонування таких його культурних складових, як архетип острова і міф про Робінзона. Якщо перший з них має доволі тривалу традицію наукової рефлексії (сьогодні вже йдеться про «острівний текст» у світовій літературі), то другий, на відміну від «робінзонади», набув більш-менш чіткого термінологічного вираження у другій половині минулого століття як претекстова пропозиція її художнього втілення. На це звернула увагу Т. Михед, яка проаналізувала вплив топосу «острова» на особистість Робінзона й дійшла висновку, що в постмодерному міфі він став вагомим за первісну модель їх взаємодії [77, с. 154]. Так, антропоцентром художнього простору, за Ж. Дельозом, постає Робінзон, який, своєю чергою, «не що інше, як свідомість острова, але свідомість острова – це усвідомлення островом самого себе і це острів у самому собі» [33, с. 296].

Ім'я Робінзона Крузо, як притаманно всякому міфу, викликає певний «горизонт очікувань» (Г. Р. Яусс). У ліриці Р. Ауслендер це міфологема безлюдного острова, яка прочитується одразу ж у назві вірша «Ich wohne auf einem Zauberinsel» («Я живу на чарівному острові», 1985) та є його центральною складовою. В сучасному світі міф і міфологема через перекодовування їх складових часто виходять за парадигмальні межі стереотипу внаслідок усвідомленої або вимушеної ізоляції від звичного способу життя під впливом розриву з традиційними нормами цивілізації (А. Нямцу).

Так, друга строфа вірша складається лише з одного рядка «ягоди живлять мене», в якому ліричне «я» розповідає, що живиться на острові лише плодами природи. Проте вже в наступній строфі ми бачимо, що для ліричного «я» важлива є не їжа, тобто тілесне, а духовне – слово та людина, без яких ліричний герой помре. Остання строфа вірша складається лише з одного слова – *verhungern*. В універсальному словнику німецької мови «Duden. Deutsches Universalwörterbuch A-Z» це дієслово означає померти через голод чи спрагу. Отже, для ліричного «я» страшний не стільки голод тілесний, як скільки духовний, що полягає в нестачі спілкування. Якщо розглянути функціонування міфологеми безлюдного острова, то маємо два взаємопов'язаних виміри: ідеальний острів, острів мрії, утопії чи віднайденого Едему та як місце усамітненої ізолюваності (ув'язнення – добровільного чи недобровільного), тобто випадкового або свідомого дистанціювання від світу та цивілізації. У нашому випадку чарівний острів є місцем ізолюваності, проте, аналізуючи текст вірша, не можемо сказати, чи вона добровільна. Таким чином у тексті реалізується не лише локус окремішності та самотності, а й архетип, що, за М. Еліаде, пов'язаний з несвідомим бажанням «втекти від невблаганної течії часу, яка веде до смерті» [34, с. 37]. Міфологема безлюдного острова пропонує перехід в іншу реальність.

У ХХ ст. міфологему безлюдного острова в літературі можна розглядати у двох взаємопов'язаних вимірах: як ідеальний острів, острів утопії та як місце усамітненої ізолюваності, яка є випадковим або свідомим дистанціюванням від

світу та цивілізації. У випадку Р. Ауслендер йдеться про добровільне усамітнення. Праобразом безлюдного острова для поетеси слугувала кімната № 419 на 5-му поверсі геріатричного пансіонату ім. Неллі Закс, стіни якої вона не покидала з 1977 року. Розпорядник літературної спадщини поетеси Г. Браун, який упродовж останніх років життя був однією з лічених осіб, що з ними поетеса підтримувала контакт, стверджує, що рішення, прийняте нею у грудні 1977 р., з медичної точки зору не було обов'язковим, воно було необхідним для неї самої: поетеса оголошує себе лежачою хворою. Із цього часу до дня своєї смерті 3 січня 1988 р. вона більше ніколи не вийде з цієї кімнатки. Міфологема безлюдного острова пропонує перехід в іншу реальність, яка потрібна поетесі, щоб повністю абстрагуватися від буденності та цілковито присвятити свій час поетичній творчості. Слід відзначити неабияку пластичність робінзонівського сюжету, який дозволяє порушувати важливі екзистенційні проблеми.

Невеличкий простір її кімнати та простір поза нею – у фізичному вимірі вони не мають для неї більше ніякого значення. Вона переселяється в інший вимір, такий, що в дивовижний спосіб може розширюватися, змінювати свої межі, володіючи при цьому найголовнішою для поетеси властивістю – у ньому народжуються поезії:

| | |
|----------------------|-----------------|
| Noch ist Raum | Ще є простір |
| für ein Gedicht | для вірша |
| | |
| Noch ist das Gedicht | Ще вірш |
| ein Raum | є простором |
| | |
| wo man atmen kann | де можна дихати |
| [141, с. 213] | |

Така радикальна відмова від усього, що знаходилося поза стінами її маленької кімнати, була її власним і непохитним рішенням. Єдиною потребою, причому екзистенційною, для неї залишалася творчість. «Життя у слові» – цей вислів стосовно останніх десяти років життя Р. Ауслендер не метафоричний, він буквально

передає суть її існування. Отже, якщо розглядати кімнату Ауслендер як острів, місце усамітнення можемо говорити про свідоме дистанціювання, добровільне усамітнення поетеси.

3.5. Значення архетипного образу матері у конструюванні поетичної ідентичності

У творчості автора архетипні образи репрезентують те позасвідоме, що може змінюватися, ставати свідомим і сприйнятним. Тлумачення поняття архетипу знаходимо в аналітичній психології К. Г. Юнга, проте варто зазначити, що думки про існування спільного начала існували задовго до Юнга. Про це говорив і сам психоаналітик: термін “архетип” зустрічаємо у працях Філона Іудея, Іринія, Діонісія Ареопагіта. У трактаті *Corpus Hermeticum*, написаному в III ст. Гермесом Тризмегистом, Бог позначається як «архетипове світло». [132, с. 107] Генезу архетипу пов’язують також з ідеями Платона, хоча саме поняття «ідея» філософ ніколи не вживав. Стає зрозуміло, чому саме Платонові ідеї стали прототипом архетипних уявлень. Віднесені філософом, хоча й не щоразу, до міфологічної дійсності, вони співвідносяться з давніми уявленнями. А логічний ланцюг впливу архетипу на мистецтво вибудований Юнгом саме так: мистецтво-архетип-міф-міфотворчість. Із асоціативністю міфологічного мислення пов’язана така його риса, як матричність. Символ цікавив людину з давніх-давен. Архетипні уявлення від початку розвивались у лоні філософії, потім усталилися в аналітичній психології. Універсальність терміну “архетип” свідчить про його актуальність, значущість. Крім того, історичні уявлення про це поняття досить давні. І архетип, і символ характеризуються невичерпністю змісту, але архетип у своїй остаточній інтерпретації є нерозкладною цілісною структурою.

Швейцарський учений К. Юнг вагається в точному визначенні архетипу. Для нього це «комплекс позаперсонального досвіду, а також образ, який концентрує навколо об’єкта такі психологічні ситуації, що представляють певну дію і структуру первісних образів колективної позасвідомої фантазії, і, нарешті, категорію

символічної думки, яка організує уявлення, що надходять ззовні» [130, с. 34]. За теорією К. Юнга, архетипи – це уроджені тенденції в рамках колективного позасвідомого, що є внутрішніми детермінантами психічного життя людини. Вони відбивають досвід попередніх поколінь та уособлюються в загальнолюдських першообразах.

У розділі «Про архетип колективного несвідомого» К. Г. Юнг пояснює міф як «той несвідомий зміст, який змінюється, стаючи свідомим та сприйнятним; він зазнає змін під впливом тієї індивідуальної свідомості, на поверхні якої виникає» [132, с. 267].

Звідси стає зрозумілою давність, універсальність та актуальність архетипу, його спорідненість з міфом, який, в свою чергу, постає як «психічне явище, що виражає глибинну суть душі» [132, с. 267]. Тобто міф – це модель первісного (архаїчного) сприйняття світу, а архетип – це образ, який передає зв'язок людини з цим первісним світовідчуттям. За Юнгом, архетипи виникають як неперероблені форми, які на вищих рівнях вчень «постають в такій оправі, яка, як правило, безпомилково вказує на вплив свідомого їх перероблення в судженнях та оцінках» [132, с. 266–267]. На відміну від свого попередника К. Г. Юнга, Н. Фрай чітко диференціює літературний та антропологічний архетипи. Канадський філософ сприймає архетип як один з особливих творчих принципів [123, с. 248] і тлумачить його як «літературний символ чи блок символів, які повсякчас використовуються в літературі й у такий спосіб стають загальноприйнятими» [123, с. 245]. Як зазначають В. Будний та М. Ільницький, відмінність трактування поняття архетипу за К. Г. Юнгом та Н. Фраєм полягає в тому, що останній «вважав архетипи повторюваними структурами, які постійно повертаються в літературу» [17, с. 155]. Саме Н. Фраю належить така – за твердженням українських вчених – свого роду ієрархія: «література виникає з міфу, міф – архетип літератури» [16, с. 156]. Отже, література не відображає погляди автора безпосередньо, а лише оприявнює масштаби людської душі.

Архетип матері – це одночасне поєднання любові й прихильності з жорстокістю та вимогливістю. Домінування архетипу матері у творчої особистості не є патологією, оскільки творча людина значною мірою вкорінена в «матріархальній стадії душі». На думку більшості дослідників творчості Р. Ауслендер (Ю. Крістенссон, М. Кланська) образ матері в неї є одним із ключових. Образ матері, що зустрічаємо у творчості багатьох митців, часто типовий, тому його вивчення може здатися непродуктивним. Проте, на нашу думку, саме через автобіографічність, граничну «болючість» (і тому беззаперечну складність матеріалу), «близькість» образу матері конкретному митцеві й видається цікавим дослідити його, аби проаналізувати, в який спосіб автор виявляє найпотаємніше.

Вже у ранніх поезіях авторка тематизує свою любов до матері, розкриває ті незримі нитки, які їх пов'язували. Так, в автобіографічній нотатці поетеса дуже щиро відгукується про свою матір: «Моя мама була найпрекраснішою людиною, яку я коли-небудь стрічала: не тому, що вона була ідеальною, готовою пожертвувати собою та всерозуміючою – такими є більшість матерів, а тому що вона дуже тонко відчувала, була рідкісним гармонійним поєднанням мудрості, ніжності, доброти, поетичного чуття та глибоко толерантною до всіх людей, вона любила всіх людей, тварин, квіти, природу в цілому, знаходила виправдання будь-якому поганому вчинку – була єврейкою й водночас християнкою в широкому розумінні цього слова: святою. При цьому ще й харизматичною оповідачкою з гумором» [140, с. 167]. Бачимо, з яким захопленням та з якою гордістю донька розповідає про свою матір.

Варто зауважити, що коли авторка говорить про матір, то мова не завжди йде про біологічну матір авторки – Каті Етьє Ріфку, уроджену Біндер (1873-1947). К.Г. Юнг підкреслював, що хоча народно-психологічний образ матері, так би мовити, універсальний, усе ж він суттєво змінюється у практичному індивідуальному досвіді [132, с. 115]. Часом це може бути узагальнюючий образ, що стосується всіх матерів світу, мати переносне значення, до яких належать мовні словотвори авторки, як-от «Mutter Sprache» («Материзна слово») у вірші «Inventar»

та «Mutterland» («Материзна»). У творчості Р. Ауслендер знаходимо також вірші та поезії, в яких мова йде про нереалізоване материнство самої авторки, на детальнішому аналізі яких ми зупинимося пізніше.

До образу матері у творчості Р. Ауслендер зверталися й зарубіжні літературознавці. М. Кланська, завперш, намагається реабілітувати образ Каті Шерцер. У своїй статті польська дослідниця [221, с.127] апелює до висновків, які наводить у своїй праці С. Гельфріх «Es ist ein Aschensommer in der Welt», присвяченій творчості Р. Ауслендер [207]. Польська дослідниця не погоджується з образом поганої матері, яку вимальовує Гельфріх. Роль матері у формуванні ідентичності Р. Ауслендер досліджує також Ю. Крістенссон у дослідженні «Пошук ідентичності у пізній ліриці Р. Ауслендер» [229]. Насамперед розглянуто ті поезії та ліричні мініатюри в прозі, в яких ліричне «я» апелює до архетипного образу матері та за допомогою яких поетеса конструює свою поетичну ідентичність.

Мати часто виступає носієм єврейських традицій та свят, вона є берегинею пісень та легенд, що передаються з покоління в покоління. В основному матері розпочинають спілкуватися зі своєю дитиною ще в пренатальний період, коли вона знаходиться в материнській утробі. Це відбувається за допомогою розмов і пісень, що символізують захищеність та безпеку. Свідчення такої пренатальної комунікації знаходимо також у ліриці Р. Ауслендер:

| | |
|-------------------------|------------------------|
| In das Mondhorn | В місячний горн |
| blase ich | дму я |
| einen tollen Kinderreim | чудову дитячу співанку |
| Mutterlied | пісня мами |
| vor meiner Geburt | до мого народження |
| Der Mond lacht | Місяць висміює |
| mich aus | мене |
| Warum | Чому |

| | |
|----------------------------|------------------------------|
| wir schenkten uns doch | ми ж бо дарували одне одному |
| üppige Wolken | пишні хмари |
| aus schwingendem Regenwein | з ширяючого дощового вина |

[139, с. 166]

Ліричне «я» вивчило мамину пісню, ще перебуваючи в її утробі. Читач стає свідком симбіозу матері з дитиною ще до народження. Дочка відгукується на пісню матері вже в її утробі, що найвищою мірою символізує взаємоіснування двох тіл. Дівчинка не грає, а подає сигнали за допомогою незвичного музичного інструменту – місячного горну. Даний складений іменник має подвійне значення, адже раніше горни або сурми виготовляли з рогів тварин. У даному разі мова йде про ріг місяця, небесного тіла, певна фаза якого по-іншому впливає на жіночі ритми, що прямо пов'язано з дітородними функціями жінки.

Горн, або сурма, – наявний в єврейській культурі музичний інструмент, який раніше виготовляли із зігнутого баранячого рогу. В біблійні часи його використовували для проголошення релігійних свят, горн супроводжував сходження короля на трон чи проголошував настання молодого місяця. Під час служби в синагозі така сурма (шофар) використовується двічі на рік: коли розпочинається святкування Нового року – Рош Гашана та під час закінчення святкування свята примирення – Йом-Кіпур. Звук сурми повинен нагадувати про визначні події в історії єврейського народу, вихід з Єгипту, отримання заповідей на Горі Синай.

У другій строфі бачимо, як місяць насміхається над ліричним «я». Третя строфа складається з єдиного слова «чому» й свідчить про нерозуміння цієї насмішки. Далі ліричне «я» розповідає про особливі взаємини між ним та матір'ю, які обмінюються подарунками – пишними хмарами. Тут авторка використовує алітерацію Wir – Wolken – Wein, яка підкреслює внутрішній та безперервний зв'язок обох сторін, матері та дочки. Під час перекладу важко зберегти даний стилістичний прийом. Спорідненість матері з донькою відбувається не лише на фізичному рівні, а й на духовному.

Наступний вірш «Mutterlicht» («Материне світло»), що увійшов до збірки «Noch ist Raum» («Ще є простір», 1976), є прикладом пізньої поезії Р. Ауслендер, він тематизує народження як поетеси, так і її матері:

| | |
|--|--|
| Mai mein Monat da habe ich meine Mutter geboren | Травень мій місяць тоді я народила свою матір |
| Sie sang JA zu mir | Вона ствердно співала мені |
| Maikäfer tanzen noch immer um ihr Licht | Хрущі досі танцюють навкруг її світла |

[141, с. 144]

Для розуміння даної поезії необхідні знання біографії авторки. Р. Ауслендер народилася у травні 1901 року. В січні цього ж року дівчина-доглядальниця під час прогулянки з півторарічним сином подружжя Шерцер потрапила під колеса важкого воза. Дівчина отримала важкі тілесні ушкодження, а хлопчик помер. усе це спричинило важку й тривалу депресію Каті, матері поетеси, яку змогло повернути до життя лише народження другої дитини. Г. Браун у своїй автобіографічній розвідці відштовхується від ідеї, що якщо вагітна жінка переживає втрату своєї вже народженої дитини, то дитина, що в утробі, теж переживає дану травму і народжується із цим травматичним досвідом [167, с. 34]. Тому він пропонує розглядати її як дитину-заміну, яка так ніколи й не змогла стати улюбленою дитиною матері.

Авторка змінює ролі матері та дитини. Тепер донька народжує матір, яка у другій строфі за допомогою співу погоджується на таку зміну ролей. Перед читачем постає дуже незвичний погляд на народження. Р. Ауслендер говорить про рівноправні відносини матері й дитини, що ґрунтуються на взаємній згоді та довірі.

Аналізуючи пошук ідентичності у творчості Рози Ауслендер, знаходимо багатий образний світ, в якому здійснюються вражаючі, неможливі перетворення.

Вони найчастіше зустрічаються в текстах, для яких не існує жодних просторових або часових меж, як, наприклад, у ліричній мініатюрі «Mein Sohn» («Мій син») (1974). Авторське «я» – це матір ненародженої дитини, яка розповідає, що колиска для її дитини вже готова і прикріплена до бука. Отже, вже у другому реченні ми знаходимо автобіографічну вказівку, адже Буковина, де народилась поетеса, багата саме на букові ліси, звідки походить і назва місцевості. Далі у тексті завважуємо ще одне підтвердження того, що авторка веде розповідь від свого імені: «Ми обоє сидимо на краю ліжка і радимось, як бути далі» [139, с. 24]. Як відомо, у 1972 році Р. Ауслендер через нещасний випадок потребувала постійного догляду та змушена була більшість часу проводити у своїй кімнаті у геріатричному пансіонаті для престарілих у Дюсельдорфі, а даний текст написаний через два роки після цієї події.

Зауважимо, що аналізований текст є утопічною візією, оскільки у Р. Ауслендер не було дітей. У тексті відбувається фіктивна комунікація між матір'ю та сином. Ліричне «я» переповнюють материнські почуття («Я люблю свого сина... Я хочу його захистити»), проте мати не знає, чи зможе вона зрозуміти мову ненародженого, мовчазного створіння: «Зелені вогники стрибають перед моїми очима. Його власна мова. Я вчусь її розуміти». Мати впевнена, що її ненароджений син наділений багатьма талантами та стане великим митцем: «Багато в чому він перевершує мене. ... Можливо, я завдячую всім чудовим саме моєму синові, так, я переконана, що він є для мене рушійною силою» [139, с. 24]. Нові пісні, які дитина створює «з ніжних променів», можна порівняти зі створенням майбутніх засобів комунікації, що допоможуть людям краще порозумітися.

Поряд із комунікативною передумовою досягнення утопічного стану щастя, стосунки матері та дитини вибудовуються в літературному топосі *des mundus inversus* – світу навиворіт. Домінуючі виховні імпульси надходять не від матері, дорослої та досвідченої людини, а від дитини: «Ти повинна навчитися жити», повчав мене мій син. «Добре», відповіла я». Тут ми бачимо, як син наставляє свою матір. Уявлення про те, що можна навчитися жити краще, часто є провідною ідеєю багатьох утопічних концептів: досягнення стану щастя або повного щастя можливе

у процесі розвитку, що вимагає певного саморозвитку. У даному випадку словосполучення «навчитися жити» правомірно трактувати як можливість і готовність після подій Голокосту розпочати нове життя, розмовляючи або граючись із дітьми. Діти – безневинні та щирі створіннями, а отже, «навчитися жити, як діти» означає також досягнути рівня чистої дитячої моральності.

У своїй ліриці Р. Ауслендер часто й охоче ідентифікує себе з дитиною. Так, у вірші «Toben / im / kühlen Revnawald» («Бешкетуємо у прохолодному лісі Ревни») [139, с. 208] таку ідентифікацію з дитиною можна вважати прагненням потрапити в іншу дійсність. Дійсність, яку можна створити грайливо та фантазуючи. У формі внутрішнього діалогу ліричне «я» намагається відчутти, що означає бути дитиною, згадує щасливе та безтурботне дитинство.

Спогади про власне дитинство поетеси переплітаються із різними споминами періодів її біографії. Роза Ауслендер описує утопічні місця із її минулого, які вона хоче перенести у свою реальність – ліс та річка у вірші мають автентичні назви Ревна та Прут. Вона називає дитячу гру, яку осучаснює, найкращим періодом свого життя, надає їй переконливого й реального характеру. Це є однією з граней складного процесу самовизначення, самоідентифікації та самоактуалізації людської особи. Адже тут йдеться вже не про філософські і світоглядні моменти традиційного екзистенціалізму, а про конструювання інших реальностей і про оповідь як терапію [86, с. 59]. Середовище навкруг дитини (вода, фруктові дерева у літньому лісі) має в її уяві, лише одну мету – задовольнити її дитячі потреби: купатися, бешкетувати, їсти вишні. Спогади про пережиті в дитинстві емоції приносять велике задоволення. Проте наприкінці вірша ліричне «я» залишається наодинці:

<...>

| | |
|-------------|---------|
| Der Freund | Друг |
| ist tot | помер |
| Ich | я |
| spiele noch | ще граю |

[139, с. 208]

Якщо на початку вірша ми бачимо форми дієслів «бешкетувати (toben)», «красти (stehlen)», «купатися (baden)», які у німецькій мові за відсутності особових займенників, можуть стосуватися лише першої особи множини «ми», що може уособлювати групу дітей, то в кінці ліричне «я» залишається наодинці із собою. Теперішній час вказує на спробу авторки оживити спогади. Дитяча гра у цьому вірші виступає формою спогаду та пам'яті. На думку Ю. Крістенсон, дана гра у вірші – прагненням отримати полегшення, життєву силу [229, с. 281]. Гра є свого роду певним відмежовуванням від реального життя, себто тим, чого авторка і прагне досягнути у своїй поезії.

Отже, мати відіграла важливу роль у житті Р. Ауслендер. Цей образ уособлює не лише біологічну матір поетеси. В юдаїзмі лінія матері – це лінія ідентичності, яку можна пов'язати зі ставленням авторки до рідного краю, не просто вітчизни, а «країни-матері». Смерть матері в Румунії збігається із втратою країни-матері, оскільки Р. Ауслендер змушена знову емігрувати до США. Це стає причиною глибокої психологічної кризи поетеси, внаслідок якої Р. Ауслендер відмовляється від «материнної мови» та майже десятиліття творить лише англійською мовою. Тобто архетип матері в поетеси складається із трьох компонентів: кровної матері (*Mutter*), батьківщини (*Mutterland*) та рідної мови (*Muttersprache*). Під час аналізу конструювання поетичної ідентичності знаходимо багатий образний світ. Розглянуто тексти, в яких ліричне «я» є матір'ю ненародженої дитини та символізує бажання авторки мати власних дітей, яких їй згодом замінили поетичні тексти.

Висновки до розділу 3

1. Конструювання ідентичності було проаналізовано на прикладі засвоєння транзитивних мотивів та образів біблійного, античного, фольклорного й літературного походження, що суттєво різняться між собою за кількістю та якістю поетичних інтерпретацій. Біблійні ремінісценції Р. Ауслендер слугують джерелом тієї глибинної сугестії, яка за допомогою найлапідарніших мовних елементів

досягає найбільшої виражальної сили. Оскільки вони є також шифрами певних архетипних ситуацій, то часто пропонують віртуальні моделі людського буття.

2. Творчий шлях Р. Ауслендер позначений травматичним досвідом пережитого Голокосту та втратою батьківщини, а тому не викликає подиву наявність у поетичному доробку образів, пов'язаних з циклом античних міфів про Одиссея. У свідомості людства цей образ пов'язують із такими архетипними мотивами, як втрата вітчизни, її невпинний пошук, момент повернення. Поетеса проектує тематику міфу про довгу подорож через пристрасть до мандрів та перешкоди на шляху до повернення в рідний край на власне життя, сповнене як вимушених блукань і болісної розлуки з вітчизною, прагнення віднайти надійну гавань, в якій можна було б почуватися безпечно, забути про страхітливий досвід нескінченних переслідувань і принижень.

3. Наявні у творчості буковинської поетеси також казкові сюжети, мотиви та образи, які мають переважно авторське наповнення, відображають світогляд і моральні уявлення самої письменниці. Проаналізувавши світоглядні доміанти поетичних творів, в яких наявні казкові елементи, маємо підстави стверджувати, що авторка намагалася в такий спосіб протистояти реальності під час та після пережитого Голокосту. Цей досвід жорстокості й антигуманного ставлення людини до собі подібних не піддавався раціональному осмисленню й залишався глибокою травмою для поетеси ще тривалий час по війні.

4. У ліриці Р. Ауслендер знаходимо також творчу рецепцію літературних героїв Дон Кіхота й Робінзона Крузо. Лицар Сервантеса є для неї не лише уособленням найгуманнішої людської позиції, але й співучасником творчого процесу письма, коли слова стають викличними вітряками на білому аркуші паперу. Звертаючись у своїй творчості до героя Дефо, поетеса апелює до топосу острова, на якому зазвичай знаходиться Робінзон. На схилі літ вона свідомо ізолює себе від спілкування зі світом та переселяється в інший вимір – такий, що в дивовижний спосіб може розширюватися, змінювати свої межі, володіючи при цьому найголовнішою для поетеси властивістю: у ньому народжуються поезії.

5. Як відомо, образ матері належить до найпоширеніших символічних фігур світової літератури. Саме через автобіографічність і тісний духовний зв'язок поетеси зі своєю матір'ю було доцільно проаналізувати, в який спосіб авторка виявляє найпотаємніше. По суті, образ матері завжди пов'язаний у поетеси з локусом дому/вітчизни, мотивом спогадів. Тут завважуємо також поетичну реалізацію материнського інстинкту, нездійсненої в житті мрії материнства. Так, у низці віршів і ліричних мініатюр у прозі, поетеса віртуально спілкується зі своїми уявними сином, донькою.

Основні висновки й результати цього розділу викладено в таких статтях: [46; 52; 228].

ВИСНОВКИ

У дисертації структуровані та конкретизовані теоретично-методологічні засади висвітлення проблеми ідентичності у філософському та антропологічному вимірах. Зокрема, представлене розгортання науково-теоретичного та методологічного дискурсу дало можливість дослідити ключові передумови формування поетичної ідентичності. Проведене дослідження свідчить про те, що це інтегральний феномен, прояв складної психічної діяльності, що має різні складові. Ідентичність стає зв'язною ланкою між суб'єктивним досвідом автора та історичним, соціальним і культурним контекстами, в яких він перебуває. Спираючись на праці Е. Еріксона, який визначає ідентичність як динамічний процес організації життєвого досвіду в індивідуальному «Я» протягом усього життя, вважаємо саме такий системний аналіз різних періодів творчості поетеси найбільш продуктивним, оскільки ідентичність виконує інтегративну функцію в розвитку особистості.

Розглянуто індивідуально-авторські трансформації, а також здійснено аналіз функцій образів природи, які зустрічаються в системі ідейно-художніх та виражальних засобів віршів і ліричних мініатюр у прозі Р. Ауслендер. У ході дослідження виділено та класифіковано образи *живої* (квіти, дерева, тварини, птахи, комахи) і *неживої* (зірки, місяць, вітер) *природи*, за допомогою яких поетеса трансформує своє ліричне «я» в пошуках власної ідентичності.

Природний універсум постає найважливішим джерелом натхнення поетеси, своєрідною проекцією в антропологічний вимір. У природних образах Р. Ауслендер знаходить багатий матеріал для своїх віршів, адже вбачає своїм завданням розпізнати мову живих істот, наділяє їх людськими рисами. Поетеса ставиться до природи з пієтетом, намагаючись відчитати приховану ідею Бога, що міститься в кожному його творінні, живому чи неживому об'єкті світу. Це одна з головних засад її життєвої філософії, на формування якої вирішальний вплив справили ідеї монізму Б. Спінози, якими Р. Ауслендер захопилася ще юнкою. У цих ідеях вона знайшла

багато спільного з хасидськими уявленнями, про які ще дитиною ввібрала від батька. Хасиди, як відомо, відчують всеприсутність Бога в найнезначніших речах, у рослинах, тваринах. Образи та мотиви природи тісно пов'язують світ природи із внутрішнім світом авторки, набувають багатоманітних значень, викликаючи багато асоціацій, які, відтак, формують відповідне рецептивне тло.

Серед природних образів найперше було взято до уваги астральну символіку, яка у творчості Р. Аулендер має багато конотацій. Авторка вибудовує свою власну семантику даного символу, яка зазнає трансформацій у різні періоди її творчості. Особливо тоді, коли вона рефлектує події Голокосту та звертається до зірки Давида, що стала стигмою євреїв, яку вони змушені були носити на своєму одязі в таборах смерті. Поетеса зізнається, що образ зірки належить до її сталого вокабуляру, від якого вона не відмовляється навіть у пізній період творчості, коли активно експериментує з формою вірша. Під час аналізу встановлено, що форма першої особи множини, тобто ліричне «ми», притаманна абсолютній більшості поезій, які відносимо до циклу лірики про Голокост. До цього тематичного кола зараховуємо також образ зірки, яка падає, метеора, котрий візуалізує картину смерті в часи Шоа, коли люди згасали, як зірки, залишаючи по собі яскравий слід.

Одним з найдавніших образів-символів у творчості Р. Аулендер є дерево, яке ввібрало в себе найрізноманітніші конотації. Так, різні види дерев у творчому доробку авторки стають своєрідними ландшафтними маркерами, які символізують певні місцевості (Італія, Ізраїль чи Буковина), що мають для неї особливе значення. Важливу роль в процесі ідентифікації ліричного «я» з деревом відіграє процес укорінення, що характерне для дерев та символізує у поезіях авторки зв'язок із рідним краєм, який повинен існувати постійно та жити «дерево». Образ дерева Сефірот також важливий для конструювання поетичної ідентичності авторки, яка охоче ідентифікує себе з образами єврейської міфології.

За допомогою квіткових образів Р. Аулендер вибудовує вимріяні ландшафти, де поселяється ліричне «я» (тюльпанова земля, домівка кульбаби), намагаючись віднайти втрачену в реальному світі рівновагу. Найчастіше образи квітів

зустрічаються в ранній ліриці авторки, яка просякнута, як і творчість більшості її земляків, романтичними настроями. Особливе місце серед квіткових металогій відведено троянді (Rose), яка стала невід'ємним компонентом ідентичності поетеси, навкруг якого вона протягом життя вибудовувала найрізноманітніші асоціативні зв'язки. Семантика символічного гербарію Р. Ауслендер дуже різноманітна. Проте символічним сенсам, що пов'язані зі сферою інтимних почуттів авторки, належить провідне місце. У романтичних образах-символах поетесі вдається передати свій душевний стан та переживання з приводу кохання до графолога Г. Гехта.

У творчості Р. Ауслендер варті уваги є також орнітологічні образи. У своєму поетичному доробку авторка використовує значеннєвий стрижень символу птаха, але надає йому власну інтерпретацію, індивідуально-авторське змістове наповнення, суттєво розширюючи та збагачуючи в такий спосіб інтерпретаційне поле вживаного образу-символу, що якісно вирізняються серед інших живих істот здатністю літати. Ця характеристика особливо приваблює авторку, яка все життя як перелітний птах шукала втрачену назавжди батьківщину. Ще однією особливістю птахів є їхній спів, який можна порівняти з поетичною діяльністю. Тому ліричне «я» часто уявляє себе птахом, що виспіває свою долю. Ліричне «я» авторки в образі міфічного Фенікса відроджується в кожному новому вірші. Особливої уваги заслуговують конкретизовані назви птахів, як-от ластівка, соловейко, дрізд, що символізують свободу та співучість.

Хоча ентомологічні модифікації ліричного «я» у творчості Р. Ауслендер зустрічаються порівняно з іншими образами набагато рідше, проте без них картина конструювання поетичної ідентичності за допомогою природних образів була б неповною. Ліричний герой ідентифікує себе із бджолою, яка символізує поетичну творчість, що вимагає безупинної праці. Авторка порівнює творчий поетичний процес зі збиранням нектару бджолою. Ця традиційна метафора є водночас своєрідним прикладом метемпсихічних рефлексій. Численні мотиви перевтілення, що зустрічаються в основному в ліричних мініатюрах у прозі («Жах», «Подвійне життя»), вважаємо яскравими прикладами кафкіанських ремінісценцій, що

відіграють важливу роль у процесі конструювання поетичної ідентичності Р. Ауслендер.

У нашому дослідженні розглянуто також вплив на цей процес транзитивних мотивів та образів біблійного, античного, фольклорного й літературного.

Біблія як інтертекст є для Р. Ауслендер джерелом глибинної сугестії, за допомогою найлаконічніших мовних елементів вона досягає найбільшої виражальної сили. Біблійні сюжети в поетичному тексті наповнюються авторськими інтерпретаціями, мають значне змістове навантаження, допомагають розкрити психологію ліричних героїв. Біблійні образи, в основному старозавітні, виступають загальнолюдськими символами, які віддзеркалюють ступінь авторського осмислення й інтерпретації зображуваних подій, характерів.

Образ прародительки Єви – один з найбільш репрезентативних як у ранніх, так і в пізніх поезіях авторки. В дисертаційному дослідженні виділено три типи віршів, в яких представлений образ Єви. У першому з них Р. Ауслендер апелює до мотиву гріхопадіння й зображує Адама та Єву. До другого типу поезій відносяться тексти, в яких Єва звертається до Адама, закликаючи згрішити. Особливістю цих поезій є те, що авторка не називає експліцитно імена перших людей на землі, тому читач може лише здогадуватися, про кого йдеться. В третьому типі поезій ліричне «я» виступає в ролі Єви. Зауважимо, що Р. Ауслендер конструює власну історію створення перших людей. Ауслендерівська Єва пропонує нове створення Едему, що містить в собі як критику старої моделі світу, так і можливість оновлення історії. Прародителька перебирає на себе функції Господа та створює Адама, що означає радикальну зміну біблійної історії на користь жінки, яка підпорядковує собі чоловіка.

У дисертації проаналізовано близький для поетеси контроверсійний образ Каїна, що вперше в історії людства свідомо вчинив злочин. Його доля стає для Р. Ауслендер символом вигнання, невпинних мандрів і страждань єврейського народу. Авторка наголошує у своїх текстах, що проблема гріха не закінчується після смерті жертви, а існує постійно. Прикметно, що до образу Каїна звертаються також інші

автори єврейського походження, які пережили події Голокосту (Г. Домін, Н. Закс, Д. Пагіс та ін.). Проте, на відміну від Р. Ауслендер, вони часто приймають сторону скривдженого Авеля.

Ліричне «я» Р. Ауслендер веде свій родовід від Мойсея, біблійного пророка, що скитався в пустелі 40 років зі своїм народом, поки дійшов до Землі обітованої. Поетеса в пошуках власної єврейської ідентичності конструює фіктивний образ доньки Мойсея, що є жіночою іпостассю вічного мандрівника Агасфера, образ якого в контексті подій ХХ століття набуває нового трагічного звучання.

Ще однією моделлю конструювання поетичної ідентичності авторки є об'єднання традиційних образів із різних культурних систем в одному вірші. Так, у вірші «Соляний стовп» фігурують дружина Лота та Еврідіка, яких пов'язує заборона оглядатися назад. Ліричний герой порушує заборону, але уникає смерті. Вірш вважаємо спробою, бодай в уяві повернути пережиту дійсність, запобігти забуттю тих, хто загинув під час Голокосту.

У вірші «Літаючий килим» поетеса сплітає в одну конструкцію біблійний образ Рут і фантастичний засіб для пересування, що зустрічається в казках. Образ чужинки Рут особливо близьким Р. Ауслендер, яка багато років прожила на чужині. Ця біблійна постать, що має багато чеснот, на думку поетеси, в змозі повернути до життя літаючий килим, що символізує світ єврейського народу після потрясінь Голокосту.

До константних мотивів лірики Р. Ауслендер упродовж усього її творчого шляху – починаючи з часу першої еміграції та надто повоєнного періоду, позначеного травматичним досвідом пережитого й безповоротної втрати зв'язку з рідним краєм – неодмінно належать ті, що пов'язані із циклом античних міфів про Одиссея. Тема втрати вітчизни та її постійний пошук наскрізна у творчості авторки, яка більшу частину життя провела на чужині. Образ Одиссея близький також іншим німецькомовним поетам Буковини – А. Гонгу та Г. Дроздовському, які теж були змушені назавжди покинути рідний край.

Проаналізувавши світоглядні домінанти поетичних творів, в яких наявні казкові елементи, маємо підстави стверджувати, що Р. Ауслендер намагалася в такий спосіб протистояти реальності під час та після пережитого Голокосту, прогади про який переслідували авторку ще тривалий час по війні. У творчості буковинської поетеси зустрічаємо казкові сюжети та образи, які мають переважно авторське наповнення, відображають світогляд і моральні уявлення самої письменниці. Так, вона часто поєднує в поетичних текстах локальні топоси та казкових персонажів (гора Рареу, Габсбурзька гора, Чернівці). Ліричне «я» відчуває спорідненість із казковими героями – Білосніжкою, Попелюшкою та Шехерезадою. Остання врятувалася від смерті за допомогою слова, а тому особливо близька поетесі. В часи гетто Р. Ауслендер, щоб вижити в страшній дійсності, подумки переселяється під в інший вимір – світ поетичного слова. Ще одним ідентичнісним конструктом є образ Румпельштільцхена, казкового героя, що воліє зберігати своє ім'я в таємниці. Можна провести паралель із періодом в житті поетеси: коли вона жила в гетто та воліла ніде не називати свого імені, щоб не бути затриманою.

У дисертаційному дослідженні було вперше проаналізовано творчу рецепцію поетесою літературних героїв Дон Кіхота й Робінзона Крузо. Відзначимо, що в ранніх поезіях ліричне «я» виступає в ролі Дульсінеї, а в пізніх повністю перебирає на себе функції ідальго. Лицар сумного образу Сервантеса є для поетеси не лише уособленням найгуманнішої людської позиції, але й співучасником творчого процесу – слова стають для поетеси викличними вітряками на білому аркуші паперу.

«Горизонтом очікувань» Робінзона Крузо у ліриці Р. Ауслендер є міфологема безлюдного острова, яка з'являється одразу в назві вірша, в якому авторка апелює до героя Дефо. Острів стає місцем усамітненої ізольованості, усвідомленого дистанціювання від світу. На схилі літ поетеса свідомо відмовляється від спілкування із зовнішнім світом, щоб повністю сконцентруватися на написанні віршів.

У процесі дослідження концепту поетичної ідентичності в творчості Р. Ауслендер розглянуто також архетипний образ матері. Беручи до уваги тісний

духовний зв'язок поетеси зі своєю матір'ю, ми вважали доцільним проаналізувати, як він проявляється в її творчості. Встановлено, що образ матері завжди пов'язаний у авторки з локусом дому/вітчизни, мотивом спогадів. Причому, коли Р. Ауслендер говорить про матір, то мова не завжди йде про біологічну матір. Часом це узагальнюючий образ, що стосується всіх матерів світу, іноді він може розумітися в переносному значенні. Про багатозначність його свідчать, наприклад, мовні словотвори (неологізми) авторки, як наприклад «Mutter Sprache» («Материзна слово») та «Mutterland» («Материзна»). Можна констатувати, що архетип матері складається із трьох компонентів: кровної матері (*Mutter*), батьківщини (*Mutterland*) та рідної мови (*Muttersprache*). Виявлено також поезії та ліричні мініатюри в прозі («Мій син», «Донька», «Моє дитя I», «Моє дитя II»), які засвідчують біль нереалізованого материнства самої авторки.

Зосередження науково-дослідницького дискурсу на проблемі поетичної ідентичності у творчому доробку Р. Ауслендер дає підстави зробити висновок про деякі закономірності її конструювання (використання образів природного універсуму, традиційних сюжетів й образів), виявити прикмети авторського стилю. До яких відносимо лапідарність та парадоксальність висловлювань, використання образів із різних культурних систем, наявність постійних метаморфоз, містифікацію, фікцію тощо. Аналіз поезій та ліричних мініатюр у прозі відкриває широку палітру творчих інтенцій поетеси, що мають літературне, історичне, біографічне й генетичне коріння, вказують на онтологічну цілісність поетичної творчості авторки.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Андрусів С. М. Модус національної ідентичності: Львівський текст 30-х років ХХ ст.: монографія. Львів: Львів. нац. ун-т ім. І. Франка; Тернопіль: Джура, 2000. 340 с.
2. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької. Львів: Літопис, 1996. 634 с.
3. Антофійчук В.І. Євангельські образи в українській літературі ХХ століття: монографія. Чернівці: Рута, 2000. 335 с.
4. Ассман А. Простори спогаду. Форми та трансформації культурної пам'яті / пер. з нім. К. Дмитренко, Л. Доронічева, О. Юдін. Київ: Ніка-Центр, 2012. 440 с.
5. Ассман Я. Культурная память: Письмо и память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности / пер. с нем. М.М. Сокольской. М.: Яз. слав. культуры, 2004. 368 с.
6. Барабанова Н.В. Проблема идентичности образа литературного героя как проблема повествования: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.08. Самара, 2004. 316 с.
7. Барабаш Ю. Я. Алгебра и гармонія. (О методологии литературоведческого анализа). М.: Худож. лит., 1977. 224 с.
8. Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика: пер. с фр. М.: Прогресс, 1989. 616 с.
9. Басняк Т. «Найвідоміший з невідомих»: міф про Грегора фон Реццорі у німецькомовному культурному просторі. *Вікно в світ. Зарубіжна література: наукові дослідження, історія, методика викладання*. Київ: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2 (23) 2008. С. 39-48
10. Бауман З. Идентичность в глобализирующемся мире. *Индивидуализированное общество*. М.: Логос, 2002. С. 176–192.
11. Бауман З. Индивидуализированное общество. М.: Логос, 2005. 390 с.
12. Бахтин М. М. Проблемы творчества Достоевского. Киев: Некст, 1994. 510 с.
13. Бергер П., Лукман Т. Социальное конструирование реальности. Трактат по социологии знания. М.: Медиум, 1995. 284 с.
14. Бистрова О. Слово – образ – символ у художньому тексті. Дрогобич: РВВ ДДПУ ім. І. Франка, 2008. 200 с.

15. Боас Ф. Антологія досліджень культури. Т. 1. Інтерпретації культури. СПб., 1997. 612 с.
16. Будний В. В. Порівняльне літературознавство: Підручник / В. В. Будний, М. М. Ільницький. Київ: ВД «Києво-Могилянська академія», 2008. 430 с.
17. Веселовский А.Н. Историческая поэтика. М.: Высш. шк., 1989. 405 с.
18. Винокур Г. О. Биография и культура. М.: URSS, изд-во ЛКИ, 2007. 96 с.
19. Вікирчак І. Метафора єврейського народу в англomовній поезії Рози Ауслендер. *Питання літературознавства: наук. зб.* / гол. ред. О.В. Червінська. Чернівці: ЧНУ, 2017. Вип. 96. С. 106–115.
20. Вікно в світ. *Зарубіжна література: наукові дослідження, історія, методика викладання.* Київ: Видавничий дім Дмитра Бураго. 1998. № 1. 208 с.
21. Гаврилів Т. Знаки часу. Спроби прочитання. Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2001. 225 с.
22. Гаврилів Т. Форма і фігура. Ідентичність у художньому просторі: монографія. Львів: ВНТЛ-Класика, 2009. 480 с.
23. Гадамер Г.-Г. Вірш і розмова. Есе /пер. з нім. Т. Гавриліва. Львів, 2002. 185 с.
24. Гадамер Г.-Г. Герменевтика і поетика. Вибрані твори: пер. з нім. Київ: Юніверс, 2001. 288 с.
25. Галич О., Назарець В., Васильєв Є. Теорія літератури. Київ: Либідь, 2001. 460 с.
26. Гачев Г. Д. Ментальности народов мира. М.: Алгоритм, Эксмо, 2008. 544 с.
27. Гинзбург Л. О лирике. Л.: Сов. писатель, 1974. 407 с.
28. Гиршман М.М. Литературное произведение. Теория художественной целостности. М.: Яз. слав. культур, 2007. 560 с.
29. Гомер. Іліада / пер. Б. Тена. Харків: Фоліо, 2001. 547 с. URL: http://www.ae-lib.org.ua/texts/homer_iliad_ua.htm (дата звернення: 19.08.2016 р.)
30. Гомер. Одиссея / пер. Б. Тена. Харків: Фоліо, 2001. 547 с. URL: http://www.ae-lib.org.ua/texts/homer_odyssey_ua.html (дата звернення: 20.08.2016 р.)
31. Гонг А. Маніфест Альфа: поезії / упоряд., пер. з нім., післям. та глосарій П. Рихла. Чернівці: Книги – XXI, 2015. 256 с.
32. Гундорова Т. І. Проявлення слова: Дискурсія раннього українського модернізму: Постмодерна інтерпретація. Львів: Літопис, 1997. 298 с.

33. Делез Ж. Мишель Турнье и мир без Другого. / Турнье М. Пятница, или Тихоокеанский лимб. СПб., 1999. С. 282–302.
34. Элиаде М. Мифы, сновидения, мистерии. – М. : REFLbook, 1996. 288 с.
35. Женетт Ж. Фигуры: в 2 т. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. Т. 1-2. 944 с.
36. Загублена арфа / Die verlorene Harfe: антологія німецькомовної поезії Буковини / концепція вид., пер., передм., бібліогр. довідки П. Рихла. Чернівці: Золоті литаври, 2002. 542 с.
37. Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. Трактаты, статьи, эссе. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1987. 512 с.
38. Затонский Д. В. Модернизм и постмодернизм: Мысли об извечном коловращении изящных и неизящных искусств. Харьков: Фолио, 2000. 256 с.
39. Захарчук В. Печать Каїна: Архетип братовбивства в українській літературі. Львів: Піраміда, 2006. 58 с.
40. Изер В. К антропологии художественной литературы. Перевод главы из книги Вольфганга Изера „Prospecting: From Reader Response to Literary Anthropology». *Новое литературное обозрение*. 2008. № 94. URL: <http://www.polit.ru/research/2009/02/27/izer.html> (дата звернення: 05.10.2016 р.)
41. Ильин И.П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. М.: Интрада, 1996. 256 с.
42. Енциклопедичний словник символів культури України. / за заг. ред. В.П. Коцура, О.І. Потапенка, В.В. Куйбіди. Корсунь-Шевченківський: ФОП Гаврищенко В.М., 2015. 912 с.
43. Кастельс М. Информационная эпоха: экономика, общество и культура. М.: ГУ ВШЭ, 2000. 608 с.
44. Копистянська Н. Х. Час і простір у мистецтві слова: монографія. Львів: ПАІС, 2012. 344 с.
45. Кравчук О. «Ландшафт, що створив мене»: формування ідентичності Рози Ауслендер під впливом культурно-історичного простору Буковини. *Питання літературознавства: наук. зб.* / гол. ред. О.В. Червінська. Чернівці: ЧНУ, 2014. Вип. 90. С. 227–237.
46. Кравчук О. «Чекаю на мого воскреслого лицаря» – інтерпретація образу Дон Кіхота у ліриці Рози Ауслендер. *Наук. пр. Кам'янець-Поділ. нац. ун-ту ім.*

- Івана Огієнка: Філологічні науки. Кам'янець-Подільський: Аксіома, 2017. Вип. 45. С. 124–129.*
47. Кравчук О. «Чотири мови вживаються вкупі, голублять повітря»: мовні інтерференції у ліриці Рози Ауслендер. *Вісник Львів. ун-ту. Серія філологічна.* Львів: Львів. нац. ун-т, 2014. Вип. 60. Ч. 2. С. 160–166.
48. Кравчук О. Генеза постапокаліптичної свідомості у ліриці Рози Ауслендер. *Від бароко до постмодернізму: зб. наук. пр. /відп. ред. Т.М. Потніцева.* Дніпропетровськ: Вид-во ДНУ, 2013. Вип. 17. Т. 2 С. 94–99.
49. Кравчук О. Нью-Йорк як урбаністичний простір у творчості Р. Ауслендер. *Новітня філологія.* 2016. № 51. С. 69–80.
50. Кравчук О. Образ-концепт зірки в ліриці Рози Ауслендер. *Молодий вчений.* 2017. № 4. С. 150–154.
51. Кравчук О. Проблема мовної кризи у творчості Рози Ауслендер та спроба її подолання після подій Голокосту. *Питання літературознавства: наук. зб. / гол. ред. О. Червінська.* Чернівці: ЧНУ, 2012. Вип. 86. С. 79–85.
52. Кравчук О. Трансформація старозавітних жіночих образів у ліриці Рози Ауслендер. *Питання літературознавства : наук. зб. /гол. ред. О. Червінська.* Чернівці: ЧНУ, 2017. Вип. 96. С. 94–106.
53. Крепон М. Європейські іншості / пер. С. Йосипенка. *Філософська думка.* 2010. № 1. С. 89–99.
54. Кристева Ю. Избранные труды: Разрушение поэтики. М.: РОССПЭН, 2004. 656 с.
55. Кун М. А. Легенди і міфи Стародавньої Греції. Київ: Рад. шк., 1959. 443 с.
56. Куцелал С. В. Ідентичність модерну та постмодерну. *Філософські обрії.* 2007. Вип. 17. С. 3–15.
57. Кучер З. І. Проблема відчуження особистості в повісті Ф. Дюрренматта „Доручення”. *Питання літературознавства : наук. зб. /гол. ред. О. Червінська.* Чернівці: ЧНУ, 2010. Вип. 80. С. 25–30.
58. Лановик З. Б. *Hermeneutica Sacra.* Тернопіль: Ред.-вид. від. ТНПУ, 2006. 587 с.
59. Лановик М. Б. Усна народна творчість / М. Б. Лановик, З. Б. Лановик. 4-те вид., стереотип. Київ: Знання - Прес, 2006. 591 с.

60. Левицкий Л. А. Миниатюра // Краткая литературная энциклопедия: в 9 т. / гл. ред. А. А. Сурков. - М.: Советская энциклопедия, 1967. Т. 4. 844 с.
61. Леонова Е. «С тобой, как с деревом побег, срослась...». Образ Марии Магдалины в романе В. Короткевича «Хрыстос прызямліўся ў Гародні» и мировой литературный опыт. *Уладзімір Караткевіч і яго творчасць у еўрапейскім культурнім кантэксце*: навук. збор. /рэдкал.: А. Мальдзіс (гал. ред.) і інш. Минск: Беларускі кнігазбор, 2000. С. 168–183.
62. Лексикон загального та порівняльного літературознавства. Чернівці : Золоті литаври, 2001. 636 с.
63. Література. Теорія. Методологія / упоряд., наук. ред. Д. Уліцької, пер. С. Яковенка. Київ: Києво-Моги́л. акад., 2006. 543 с.
64. Літературознавча енциклопедія: у 2 т. Київ: Академія, 2007. Т. 1. А-Л. 607 с.
65. Літературознавча енциклопедія: у 2 т. Київ: Академія, 2007. Т. 2. М-Я 622 с.
66. Лосев А. Проблема символа и реалистическое искусство. М.: Искусство, 1995. 320 с.
67. Лосев А.Ф. Очерки античного символизма и мифологии. М.: Мысль, 1993. URL: <http://psylib.org.ua/books/lose000/txt050.htm> (дата звернення: 20.07.2016 р.)
68. Лотман Ю.М. Литературная биография в историко-культурном контексте. (К типологическому соотношению текста и личности автора). *Лотман Ю.М. Избр. статьи*: в 3 т. Таллин: Александра 1992. Т. 1. С. 365–378.
69. Люббе Г. Историческая идентичность. *Вопросы философии*. 1994. № 4 С. 108–113.
70. Марковський М.П. Антропологія, гуманізм, інтерпретація. *Теорія літератури в Польщі. Антологія текстів. Друга половина ХХ – початок ХХІ ст.* / упор. Б. Бакула; за ред. В. Моренця; пер. з пол. С. Яковенко. Київ: Києво-Моги́л. акад., 2008. С. 491–503.
71. Матійчук О.М. Вплив хасидизму і Кабали на поезію Рози Ауслендер. *Питання літературознавства*: наук. зб. Чернівці: Рута, 2006. Вип. 72. С. 56–64.
72. Матійчук О.М. Рукописна літературна спадщина авторів як об'єкт для дослідження і публікації. *Питання літературознавства*: наук. зб. Чернівці: Рута, 2008. Вип. 76. С. 101–108.

73. Матійчук О.М. Спроба реконструкції творчого процесу Рози Ауслендер на прикладі двох поезій і листування з Петером Йокострою. *Питання літературознавства*: наук. зб. Чернівці: Рута, 2005. Вип. 12. С. 216–225.
74. Мегела І. «Буря» В. Шекспіра як містерія первинної традиції. *Теорія літератури: концепції, інтерпретації*: наук. зб. Київ, 2015. С. 138–149.
75. Мегела І. Ейдоси літературознавчого дискурсу. Київ: Вид. дім Дмитра Бураго, 2016. 448 с.
76. Мегела І. Трансляція міфу про Адоніса (змістово-формальні аспекти). *Біблія і культура*. 2009. № 11. С. 84–98.
77. Михед Т. В. Постмодерністські модифікації образів Робінзона та П'ятниці: головні тенденції та тренди / *Література та культура Полісся. Сер. : Філологічні науки*. 2013. Вип. 74. С. 153-161.
78. Мітосек З. Теорії літературних досліджень /пер. з пол. В. Гуменюка; наук. ред. В.І. Іванюк. Сімферополь: Таврія, 2003. 408 с.
79. Москвин В.П. Интертекстуальность: Понятийный аппарат. Фигуры, жанры, стили. М.: ЛИБРОКОМ, 2011. 168 с.
80. Мусий В.Б. Теория литературы: учеб. пособие. Тирасполь: ПГУ им. Шевченко, 2012. 136 с.
81. Набитович І. Sacrum і Біблія в українській літературі. Lublin: Ingvarr, 2008. 812 с.
82. Наливайко Д., Шахова К. Зарубіжна література ХІХ сторіччя. Доба романтизму: підручник. Тернопіль: Навч. кн. – Богдан, 2008. 416 с.
83. Нич Р. Антропология літератури. Культурна теорія літератури. Поетика досвіду. Львів: Центр гуманіт. досліджень; Київ: Смолоскип, 2007. 64 с.
84. Нямцу А. Миф. Легенда. Литература (теоретические аспекты функционирования): монографія. Черновцы: Рута, 2007. 520 с.
85. Орлова М.О. (Авто)біографії як майданчики самопрезентації індивідуальної та колективної пам'яті покоління 68-го року. *Молодий вчений*. 2016. №2. С. 404–408.
86. Орлова М.О. Форми і засоби вираження „нової суб'єктивності” в автобіографічному романі Петера Гандке „Дитяча історія”. *Питання літературознавства*: наук. зб. Чернівці: Рута, 2007. Вип. 74. С. 55–68.

87. Павленко Ю.Ю. Письмо про Себе фікційного суб'єкта: модус біографії на перетині методологій. *Питання літературознавства*: наук. зб. Чернівці: ЧНУ, 2014. Вип. 89. С. 41–51.
88. Папилова Е.В. Имагология как гуманитарная дисциплина. *Вестник МГУ. Филол. науки*. 2011. Вып. № 4. С. 31–39.
89. Подорога В. Феноменология тела: Введение в философскую антропологию / В. Подорога. – Москва : Ad Marginem, 1995. 343 с.
90. Попова О.В. Метаморфози терміна «ідентичність» у західній філософській традиції. *Наука. Релігія. Суспільство*. 2009. № 4. С. 37–42.
91. Пронкевич О. Дон Кіхот: роман – міф – товар. К.: НаУКМА; Аграр Медіа Груп, 2012. 197 с.
92. Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. Л.: изд-во ЛГУ, 1986. 362 с.
93. Потницева Т.Н. Из истории жанра биографии в английской литературе (поэтика и стилистика). Днепропетровск: Изд-во ДГУ, 1991. 88 с.
94. Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности: пер. с фр. М.: Изд-во ЛКИ, 2008. 240 с.
95. Рикёр П. Время и рассказ. Т. 1. Интрига и исторический рассказ. М.; СПб.: Унив. кн., 1998. 313 с.
96. Рикёр П. История и истина. СПб.: Алетейя, 2002. 400 с.
97. Рикёр П. Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике / пер. с фр., вступ. ст. И. Вдовиной. М.: КАНОН-пресс-Ц; Кучково поле, 2002. 624 с.
98. Рихло П.В. Ausländer R. Phönixzeit. Роза Ауслендер. Час фенікса. Вірші та проза. Чернівці: Книги - XXI, 2001. 352 с.
99. Рихло П.В. Єврейські аспекти поезії Рози Ауслендер. *Питання літературознавств*: наук. зб. Чернівці: Рута, 2008. Вип. 75. С. 207–230.
100. Рихло П.В. Німецькомовна література Буковини та її сучасна українська рецепція. *Питання літературознавства*: наук. зб. Чернівці: Рута, 2003. Вип. 10. С. 30–41.
101. Рихло П.В. Поетика діалогу. Творчість Пауля Целана як інтертекст: монографія. Чернівці: Рута, 2005. 584 с.

102. Рихло П.В. Німецькомовна література Буковини та її сучасна українська рецепція. *Питання літературознавства*: наук. зб. Чернівці: Рута, 2003. Вип. 10. С. 30–41
103. Рецепція творчості Генріха Гейне в німецькомовній поезії Буковини. *Питання літературознавства*: наук. зб. Чернівці: Рута, 2004. Вип. 11. С. 10–28.
104. Рихло П.В. «Що це за підлі часи...» (Сліди Брехта у творчості Пауля Целана). *Брехтівський часопис (Brecht-Heft)*: статті, доповіді, есе: Збірн. наук. праць (філолог. науки): / Ред. колегія Бондарева О. Є., Білоус П. В., Волощук Є. В. та ін. Житомир: Житомирський університет імені Івана Франка, 2011. С. 128-138
105. Рихло П.В. Шібболет. Пошуки єврейської ідентичності в німецькомовній поезії Буковини. Чернівці: Книги ХХІ, 2008. 304 с.
106. Рікер П. Сам як інший. Київ: Дух і літера, 2002. 458 с.
107. Рязанцева Т. Образи птахів у європейській метафізичній поезії: версії та функції. *Сучасні літературознавчі студії. Поетикальні виміри топосу тварини. Випуск 8. 2011. Ч. II. С. 550-557.*
108. Сааведра М. де Сервантес. Премудрий гідальго Дон Кіхот з Ламанчі / Передм. Григорія Кочура. – К. : Дніпро, 1995. 704 с.
109. Сент-Бёв Ш. Литературные портреты. Критические очерки. М.: Худож. лит., 1970. 585 с.
110. Синило Г. Символика розы в лирике Розы Ауслендер. *Научные труды по иудаике*: Материалы XVIII Международной ежегодной конференции по иудаике: в 2 т. М.: Центр научных работников и преподавателей иудаики в вузах «Сэфер», 2011. Т. 1. С. 296–325.
111. Словник української мови. URL: <http://www.slovnkyk.net> (дата звернення: 07.08.2017 р.)
112. Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької. Львів: Літопис, 2002. 832 с.
113. Стороха Б. «Fundvogel. Die Geschichte einer Wandlung» Г.Г. Еверса: птах між жінкою, андрогіном і стерильністю. *Сучасні літературознавчі студії*: зб. наук. пр. Київ, 2011. Вип. 8. Топос тварини як антропологічне дзеркало. С. 252–262.

114. Сулима В. Біблія і українська література: навч. посібник. Київ: Освіта, 1998. 399 с.
115. Сучасна літературна компаративістика: Стратегії і методи: антологія / за заг. ред. Д. Наливайка. Київ: КМ Академія, 2009. 487 с.
116. Тарнашинська Л. Сюжет Доби: дискурс шістдесятництва в українській літературі ХХ ст. Київ: Академперіодика, 2013. 678 с.
117. Тейлор Ч. Джерела себе. Київ: Дух і літера, 2005. 696 с.
118. Телушкин Й. Еврейский мир. Важнейшие знания о еврейском народе, его истории и религии / Й. Телушкин. – Москва : Гешарим – Мосты культуры, 2015. 624 с.
119. Тичініна А. Р. Сучасні методологічні практики : навчально – методичний посібник. Чернівці: Чернівецький нац. ун-т ім. Ю. Федьковича, 2018. 160 с.
120. Топоров В. «Світове дерево»: універсальний образ міфопоетичної свідомості. Всесвіт, 1997. № 6. С. 189.
121. Традиційні сюжети та образи: дослідження / за ред. А. Р. Волкова. Чернівці: Місто, 2004. 445 с.
122. Тэн И.-А. История английской литературы. Введение. *Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв.: трактаты, статьи, эссе*. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1987. С. 72–95.
123. Фрай Н.Г. Великий код: Біблія і література. Львів: Літопис, 2010. 360 с.
124. Хабермас Ю.В. в поісках національної ідентичності. Філософські і політичні статті. Донецьк, 1999. 415 с.
125. Хабермас Ю. Моральне свідомість і комунікативне діяння / пер. с нем., под ред. Д.В. Скляднева. СПб.: Наука, 2001. 380 с.
126. Червінська О. Українська літературна теорія ХХ століття в контексті ідеї кризи і смерті поезії. *Темати і контексти*. 2013. № 3. С. 244–265.
127. Шеллінг Ф.В.Й. Філософія мистецтва / пер. с нем. П. Попова. М.: Мысль, 1999. 608 с.
128. Шлейермахер Ф. Герменевтика / пер. с нем. А.Л. Вольського; науч. ред. Н.О. Гучинська. СПб.: Европ. Дом, 2004. 242 с.
129. Эко У. Когда на сцену приходит Другой. *Пять эссе на темы этики*. СПб.: Симпозиум, 2005. С. 9–24.

130. Эко У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста /пер. с англ. и итал. С. Серебряного. СПб.: Symposium; М.: Изд-во РГГУ, 2005. 501 с.
131. Эриксон Э. Идентичность: юность и кризис. М.: Прогресс, 1996. 340 с.
132. Юнг К. Г. Архетипи і колективне несвідоме / пер. з нім. Катерина Котюк; наук. ред. укр. вид. Олег Фешовець. Львів : астролябія, 2013. 588 с.
133. Юнг К. Г. Душа и миф: шесть архетипов. Киев: Государственная библиотека Украины для юношества, 1996. 384 с.
134. Якобсон Р. Работы по поэтике / общ. ред. М.Л. Гаспарова. М.: Прогресс, 1987. URL: http://imwerden.de/pdf/yakobson_roman_raboty_po_poetike_1987.pdf (дата звернення: 18.01.2017 р.)
135. Яковенко С. Предмет літературознавчої антропології. Польський варіант. *Studia methodologica*. Тернопіль: Ред.-вид. від. ТНПУ ім. В.Гнатюка, 2008. Вип. 24. Новітня теорія літератури і проблеми літературної антропології С. 148–155.
136. Яус Г. Р. Досвід естетичного сприйняття і літературна герменевтика / пер. з нім. Р. Свято, П. Таращук. Київ: Основи, 2011. 624 с.
137. Assmann A. Das Gedächtnis der Stadt. Nachwort: Oxana Matiychuk. Berlin: Aphorisma Verlag, 2016. 55 S.
138. Arzeni F. «Dieser herbe Rauch der Fremde». Rose Ausländer und New York. Braun H. «Meine geträumte Wortwirklichkeit. Römisches Symposion 1999 und andere Texte» / Hrsg. H. Braun. Berlin: Aphorisma Verlag, 2004. S. 9–22.
139. Ausländer R. Brief aus Rosen: Gedichte. Frankfurt a. M.: S. Fischer Verlag, 2001. 279 S.
140. Ausländer R. Deiner Stimmen Schatten: Gedichte, kleine Prosa und Materialien aus dem Nachlaß. Frankfurt a. M.: S. Fischer Verlag, 2007. 260 S.
141. Ausländer R. Denn wo ist Heimat?: Gedichte. Frankfurt a. M.: S. Fischer Verlag, 2000. 143 S.
142. Ausländer R. Die Musik ist zerbrochen: Gedichte. Frankfurt a. M.: S. Fischer Verlag, 2002. 241 S.
143. Ausländer R. Die Nacht hat zahllose Augen: Prosa. Frankfurt a. M. : Fischer Taschenbuch Verlag, 2001. 187 S.
144. Ausländer R. Die Sonne fällt: Gedichte. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag, 2001. 177 S.

145. Ausländer R. Gelassen atmet der Tag: Gedichte. Frankfurt a. M.: S. Fischer Verlag, 2002. 243 S.
146. Ausländer R. Hinter allen Worten: Gedichte. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag, 2002. 211 S.
147. Ausländer R. Sanduhrschrift: Gedichte. Frankfurt a. M.: S. Fischer Verlag, 2001. 181 S.
148. Ausländer R. Schattenwald: Gedichte. Gesamtregister. Frankfurt a. M.: S. Fischer Verlag, 1995. 260 S.
149. Ausländer R. Schweigen auf deinen Lippen: Gedichte aus dem Nachlaß. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag, 2001. 243 S.
150. Ausländer R. The Forbidden Tree: Englische Gedichte. Frankfurt a. M.: S. Fischer Verlag, 1995. 281 S.
151. Ausländer R. Treffpunkt der Winde: Gedichte. Frankfurt a. M.: S. Fischer Verlag, 2002. 187 S.
152. Ausländer R. Und nenne dich Glück: Gedichte. Frankfurt a. M.: S. Fischer Verlag, 2000. 205 S.
153. Ausländer R. Wir pflanzen Zedern: Gedichte. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag, 2000. 211 S.
154. Ausländer R. Wir wohnen in Babylon: Gedichte. Frankfurt a. M.: S. Fischer Verlag, 2001. 177 S.
155. Ausländer R. Wir ziehen mit den dunklen Flüssen: Gedichte. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag, 2002. 197 S.
156. Axmann E. Fünf Dichter aus der Bukowina. Aachen: Rimbaud Taschenbuch Verlag, 2007. 133 S.
157. Bauer M. Trauma oder Rettung. Rose Ausländer und die englische Sprache. «Blumenworte welkten». Identität und Fremdheit in Rose Ausländers Lyrik / Hrsg. Jens Birkmeyer. Bielefeld: Aisthesis Verlag, 2008. S. 201–221.
158. Beck U. Work risk society. Cambridge: Cambridge Polity Press, 1999. 184 p.
159. Becker-Lennon F. Enjoyment of Poetry. Rundfunkgespräch mit Rose Ausländer. *Rose Ausländer. Die Nacht hat zahllose Augen: Prosa*. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag, 2001. S. 151–163.

160. Behre M. Rose Ausländer Lesebuch. Nylands Kleine Rheinische Bibliothek 13. Köln: Nyland-Stiftung, 2018. 168 S.
161. Bender H. Nachwort zum Gedichtband von Rose Ausländer «Wir pflanzen Zedern». Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag, 2000. S. 185–190.
162. Bergel H. Bukowiner Spuren. Von Dichtern und bildenden Künstlern. Aachen: Rimbaud Verlagsgesellschaft mbH, 2002. 96 S.
163. Bergner K. D. Natur und Technik in der Literatur des frühen Expressionismus. Frankfurt a. M.: Lang, 1998. 348 S.
164. Bettelheim B. Kinder brauchen Märchen. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1990. 394 S.
165. Bower K. «Aus dem Ärmel der toten Mutter hol ich die Harfe». Das Echo der Mütterlichkeit in Rose Ausländers Dichtung. *Jüdischer Almanach 1997 / 5757 /* Hrsg. Jakob Hessing. Frankfurt a. M.: Jüdischer Verlag, 1996. S. 84–95.
166. Bower K. Searching for the (M)Other : The Rhetoric of Longing in Post-Holocaust Poems by Nelly Sachs und Rose Ausländer. *Woman in German Yearbook. Feminist Studies in German Literature & Culture*. Lincoln; London: University of Nebraska Press, 1996. Vol. 12. P. 123–147.
167. Braun H. «Ich bin fünftausend Jahre jung». Rose Ausländer. Zu ihrer Biographie. Stuttgart: Radius Verlag GmbH, 1999. 220 S.
168. Braun H. «Lieber Sperber! Ich wollte, ich könnte einmal in einer hellseherischen Anwendung die Mysterien Ihres periodischen Schweigens ergründen». Bausteine aus dem Nachlass von Rose Ausländer zum Beziehungsgeflecht der Czernowitzer Dichter. «Czernowitz bei Sadagora». *Identitäten und kulturelles Gedächtnis im mitteleuropäischen Raum. Jassyer Beiträge zur Germanistik X /* Hrsg. A. Corbea-Hoşie, A. Rubel. Konstanz: Hartung-Gorre Verlag, 2006. S. 255–293.
169. Braun H. Materialien zu Rose Ausländer. «*Meine geträumte Wortwirklichkeit. Römisches Symposium 1999 und andere Texte*» / Hrsg. H. Braun. Berlin: Aphorisma Verlag, 2004. S. 156–160.
170. Braun H. Rose Ausländer. Der Steinbruch der Wörter. Jüdische Miniaturen. Hentrich&Hentrich Verlag Berlin, 2018. 101 S.
171. Brecht B. Gedichte 2. Sammlungen 1938-1956. Berlin; Weimar: Aufbau Verlag; Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1988. 489 S.

172. Buber M. Baal Schem Tow. Unterweisung im Umgang mit Gott. Heidelberg: Verlag Lambert Schneider, 1981. 166 S.
173. Candida S. «Air entering the door». Rose Ausländer und der Atem der Sprache. «*Meine geträumte Wortwirklichkeit. Römisches Symposion 1999 und andere Texte*» / Hrsg. H. Braun. Berlin: AphorismA Verlag, 2004. S. 63–72.
174. Celan P. Ansprache anlässlich der Entgegennahme des Literaturpreises der Freien Hansestadt Bremen. *Paul Celan. Gesammelte Werke*: in 5 Bd. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 1983. Bd. 3. S. 185–186.
175. Colin A. «Wo die reinsten Worte reifen» – Zur Sprachproblematik deutsch-jüdischer Holocaust-Lyriker aus der Bukowina. *Die Bukowina. Studien zu einer versunkenen Literaturlandschaft* / Hrsg. D. Goltschnigg, A. Schwob. Tübingen: Francke Verlag, 1991. S. 225–242.
176. Cybenko L. Der Weg nach Ithaka – Rose Ausländers Heimatsuche. *Gans M., Vogel H. «Immer zurück zum Pruth»*. Dokumentation des Czernowitzer Symposiums 100 Jahre Rose Ausländer». Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren, 2002. S. 102–114.
177. D’Atena A. Rose Ausländers *Rom II* im Zeichen der Dialogizität. *Jahrbuch für internationale Germanistik, Reihe A, Band 92. Die verewigte Stadt. Rom in der deutschsprachigen Literatur nach 1945* / Hrsg. G. R. Czapla, A. Fattori. Bern: Peter Lang Verlag, 2008. S.59–85.
178. Daemmrich H.S., Daemmrich I.G.. Themen und Motive in der Literatur ein Handbuch. Tübingen; Basel: Francke, 1995. 410 S.
179. Das Buch der Symbole. Betrachtungen zu archetypischen Bildern. Betrachtungen zu archetypischen Bildern. Köln: Taschen Deutschland, 2011. 807 S.
180. Deleuze G., Guattari F. Kafka. Für eine kleine Literatur. Aus dem Franz von Burkhart Kroeber. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1976. 134 S.
181. Der Nerv. Eine expressionistische Zeitschrift aus Czernowitz. Nachdruck / Hrsg. H. Wiesner. Berlin: Literaturhaus Berlin, 1997. 276 S.
182. H. Domin, Ausgewählte Gedichte, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2000. S.14.
183. Duden. Universalwörterbuch. Mannheim; Leipzig; Wien; Zürich: Dudenverlag, 1996. 1816 S.

184. Eichmann-Lautenegger B. Nachwort zum Gedichtband «Denn wo ist Heimat?». Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag, 2000. S. 119–126.
185. Eigler G., Jechle Th., Kolb M., Winter A. Textverarbeiten und Textproduzieren. Zur Bedeutung externer Information für Textproduzieren, Text und Wissen. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1997. 224 S.
186. Erikson E. H. Identität und Lebenszyklus. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1973. 224 S.
187. Eshel A. Rose Ausländer: Im drängenden Herzlauf der Zeit. *Eshel A. Zeit der Zäsur: jüdische Dichter im Angesicht der Shoa*. Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter, 1999. S. 58–73.
188. Firges J. Chassidische Einflüsse in der Lyrik Rose Ausländers. *Gans M., Vogel H. «Immer zurück zum Pruth»*. Dokumentation des Czernowitzer Symposiums 100 Jahre Rose Ausländer». Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren, 2002. S. 58–74.
189. Firges J. Das Verhältnis Rose Ausländers und Paul Celans zum Chassidismus. *Gans M., Jost R., Vogel H. «Wörter stellen mir nach. Ich stelle sie vor»*. Dokumentation des Ludwigsburger Symposiums 100 Jahre Rose Ausländer». Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren, 2002. S. 155–157.
190. Firges J. Ich, Mosestochter: Gedichtinterpretationen. Annweiler: Sonnenberg Verlag, 2001. 70 S.
191. Frenzel E. Stoffe der Weltliteratur. 10., überarbeitete und erweiterte Auflage unter Mitarbeit von Sybille Grammetbauer. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 2005. 1144 S.
192. Freud S. Das Ich und das Es. Leipzig; Wien; Zürich: Internationaler Psychoanalytischer Verlag, 1923. 77 S.
193. Freud S. Das Ich und das Es: metapsychologische Schriften. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch, 1998. 354 S.
194. Fritz W.H. Gesammelte Gedichte. Frankfurt; Berlin; Wien, 1981. S. 133
195. Gans M. «Ich komme zurück / zum Brunnen» – Das Erinnern in Rose Ausländers Spätlyrik. *Gans M., Vogel H. «Immer zurück zum Pruth»*. Dokumentation des Czernowitzer Symposiums 100 Jahre Rose Ausländer». Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren, 2002. S. 89–101.

196. Gans M. Die poetische Werkstatt Rose Ausländers in einer medialen Textwerkstatt Deutsch: Dissertation. URL: https://phbl-opus.phlb.de/files/2/diss_gans_2003.pdf (дата звернення: 21.06.2013 р.)
197. Gans M., Vogel H. «Sie gab ihm eine Aprikose...». Die poetische Werkstatt Rose Ausländers als mediales Lernarrangement im Deutschunterricht. *Gans M., Jost R., Vogel H. «Wörter stellen mir nach. Ich stelle sie vor»*. Dokumentation des Ludwigsburger Symposiums 100 Jahre Rose Ausländer». Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren, 2002. S. 136–154.
198. Gans M., Vogel H. Mediale Textwerkstatt zur Lyrik Rose Ausländers. *Gans M., Jost R., Vogel H. «Wörter stellen mir nach. Ich stelle sie vor»*. Dokumentation des Ludwigsburger Symposiums 100 Jahre Rose Ausländer». Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren, 2002. S. 10–44.
199. Geier L. «Verwundert hebt der Pruth im Schilf sein Haupt...». Zeitbilder aus Czernowitz von gestern und heute. Eine Dokumentation. *Braun H. «Ich fliege auf der Luftschaukel Europa-Amerika-Europa. Rose Ausländer in Czernowitz und New York»*. Schriftenreihe der Rose Ausländer Stiftung. Üxheim; Eifel: Rose Ausländer Dokumentationszentrum, 1994. Bd. 3. S. 21–31.
200. Gellner Chr. Gedichte zwischen Gebet und Gegengebet. Religion und Religionskritik im Werk Rose Ausländers. «*Blumenworte welkten*». *Identität und Fremdheit in Rose Ausländers Lyrik* / Hrsg. Jens Birkmeyer. Bielefeld: Aisthesis Verlag, 2008. S. 21–34.
201. Goethe J.W. Wilhelm Meisters Lehrjahre, I Teil. Hamburg: Literatur dtv, 1997. 736 S.
202. Guțu G., Mülle R. Persistenz und Zirkularität – Landschaft als Begriff und Metapher am Rande von Rose Ausländers lyrischem Schaffen. *Transcarpathica. Germanistisches Jahrbuch Rumänien*. Bukarest: Editura Paideia, 2003. № 2. S. 179–217.
203. Hainz M. Von Ghettomotiven und ihrem Ungenügen. Zur Gedichtwerkstatt «In memoriam Paul Celan». *Gans M., Jost R., Vogel H. «Wörter stellen mir nach. Ich stelle sie vor»*. Dokumentation des Ludwigsburger Symposiums 100 Jahre Rose Ausländer». Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren, 2002. S. 93–102.

204. Hainz M. A. Entgöttertes Leid. Zur Lyrik Rose Ausländers unter Berücksichtigung der Poetologien von Theodor W. Adorno, Peter Szondi und Jacques Derrida. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2008. 468 S.
205. Havryliv T. Identitäten in der österreichischen Literatur des XX. Jahrhunderts: Monographie. Lviv: VNTL-Klasyka, 2008. 408 S.
206. Hegel G.W.F. Vorlesungen über die Ästhetik I/II. Stuttgart: Reclam, 2000. S. 693
207. Helfrich C. Rose Ausländer. Biographie. Zürich: Pendo Verlag AG, 1998. 366 S.
208. Herzog A. Zwischen «Assimilation» und «Judentum». Jüdische Autoren in der Geschichte deutschsprachiger/österreichischer Literatur. Perspektiven neuerer Forschungen. *Geschichte der österreichischen Literatur* / Hrsg. D. Davian, H. Arlt. St. Ingbert: Röhrig Verlag, 1996. S. 76–95.
209. Hilzinger S. «Ich will wohnen im Menschenwort». Zur Lyrik von Rose Ausländer. *Deutschsprachige Exillyrik von 1933 bis zur Nachkriegszeit* / Hrsg. Jörg Thunecke. Amsterdam: Rodopi, 1998. Bd. 44. Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik. S. 325–338.
210. Hinck W. «Hoffnung» im Gedicht der jüdischen Lyrikerinnen Hilde Domin und Rose Ausländer. *Geschichtlichkeit und Gegenwart. Festschrift für Hans Dietrich Irmscher zum 65. Geburtstag* / Hrsg. H. Esselborn, W. Keller. Köln: Böhlau Verlag, 1994. S. 314–321.
211. Hopwood M. *Von Pol zu Pol*. Fremderfahrung im Werk von Rose Ausländer. *Reisen im Diskurs. Modelle der literarischen Fremderfahrung von den Pilgerberichten bis zur Postmoderne*. Tagungsakten des internationalen Symposions zur Reiseliteratur. University College Dublin vom 10.–12. März 1994 / Hrsg. A. Fuchs, Th. Harden. Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter 1995. S. 602–613.
212. Horch H. O. Rose Ausländers 36 Gerechte (1967) als Gedichtzyklus. Eine Annäherung. Mit abschließenden Bemerkungen zum Kontext der deutsch-jüdischen Literaturgeschichte. «*Blumenworte welkten*». *Identität und Fremdheit in Rose Ausländers Lyrik* / Hrsg. J. Birkmeyer. Bielefeld: Aisthesis Verlag, 2008. S. 35–53.
213. Hunger H. Lexikon der griechischen und römischen Mythologie / H. Hunger. – Wien: Verlag Brüder Hollinek, 1988. 557 S.
214. Ivanytska M. «Ich war eine Schwalbe...» Naturaspekte bei der Identitätssuche im Werk Rose Ausländers. «*Blumenworte welkten*». *Identität und Fremdheit in Rose*

- Ausländers Lyrik* / Hrsg. J. Birkmeyer. Bielefeld: Aisthesis Verlag, 2008. S. 155–171.
215. Ivanytska M. Czernowitz und die Bukowina im Leben und Schaffen von Rose Ausländer. *Gans M., Vogel H. «Immer zurück zum Pruth»*. Dokumentation des Czernowitzer Symposiums 100 Jahre Rose Ausländer». Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren, 2002. S. 45–57.
216. Ivanytska M. Das Thema Heimat in der Spiegelung der lyrischen Werkstatt. «Buchenblatt» in Korrespondenz zu «Biographische Notiz». *Gans M., Jost R., Vogel H. «Wörter stellen mir nach. Ich stelle sie vor»*. Dokumentation des Ludwigsburger Symposiums 100 Jahre Rose Ausländer». Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren, 2002. S. 67–76.
217. Jasper W. Deutsch-jüdischer Parnass: Literaturgeschichte eines Mythos. Berlin; München: Propyläen, 2004. 525 S.
218. Kafka F. Tagebücher 1910-1923. Frankfurt/M.: Fischer Taschenbuch Verlag, 1989. 576 S.
219. Kłańska M. «Ausgestorbene Wesen / Engel». Zum Motiv des Engels in der Lyrik Rose Ausländers. *Stundenwechsel. Neue Perspektiven zu Alfred Margul-Sperber, Rose Ausländer, Paul Celan, Immanuel Weissglas. Jassyer Beiträge zur Germanistik X* / Hrsg. A. Corbea-Hoișie, G. Guțu, M. Hainz. Konstanz: Hartung-Gorre Verlag, 2002. S. 94–109.
220. Kłańska M. «Ich Überlebende des Grauens schreibe aus Worten Leben». Zur Problematik von Sprechen und Schweigen bei Rose Ausländer. «...wortlos der Sprache mächtig». *Schweigen und Sprechen in der Literatur und sprachlicher Kommunikation* / Hrgb. H. Eggert, J. Golec. Stuttgart-Weimar: Verlag J.B.Metzler, 1999. S. 133–158.
221. Kłańska M. Biblische Motive im Schaffen Rose Ausländers: Versuch einer ersten Bestandaufnahme. *Durch Abenteuer muess man wagen viel. Festschrift für Anton Schwob zum 60. Geburtstag* / Hrsg. W. Hofmeister, B. Steinbauer. Innsbruck: Institut für Germanistik, 1997. Bd. 57. Germanistische Reihe. S. 239–249.
222. Klanska M. Między pamięcią a wyobraźnią: uniwersum poezji Rose Auslander. Wrocław, 2015. 418 S.

223. Kłańska M. Zu Rose Ausländers Werkstatt in den Gedichten «Biographische Notiz» und «Das Erbe I». *Gans M., Jost R., Vogel H. «Wörter stellen mir nach. Ich stelle sie vor»*. Dokumentation des Ludwigsburger Symposiums 100 Jahre Rose Ausländer». Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren, 2002. S. 77–86.
224. Koch M. Wunder aus Verlust. Zum Tod der Lyrikerin Rose Ausländer. *Stuttgarter Zeitung*. 1988. 5. Jan. (Nr. 3). S. 23.
225. Köhl G. Die Bedeutung der Sprache in der Lyrik Rose Ausländers. Pfaffenweiler: Centaurus Verlag, 1993. 376 S.
226. Köhnen R. Selbstpoetik 1800/1900/2000. Ich Identität als literalisches Zeichenrecycling. *Selbstpoetik 1800-2000: Ich-Identität als literalisches Zeichenrecycling* / Hrsg. R. Köhnen. Frankfurt a. M., 2001. S. 7–18
227. Kravchuk O. Poetische Sprachinterferenzen bei Rose Ausländer. *Jews and Slavs. Galicia, Bukovina and Other Borderlands in Eastern and Central Europe: essays on Interethnic Contacts and Multiculturalism*. Jerusalem; Siedlce, 2013. Vol. 23. S. 57–69.
228. Kravchuk O. Rose Ausländer – În cautarea identitatii pierduti. *Glasul Bucovinei*. 2017. An. 24. Nr. 96. S. 39–45.
229. Kristensson J. Identitätssuche in Rose Ausländers Spätlyrik: Rezeptionsvarianten zur Post-Schoah-Lyrik. (Beiträge zur Literatur und Literaturwissenschaft des 20. Jahrhunderts). Frankfurt a. M.: Peter Lang Verlag, 2000. Bd. 19. 354 S.
230. Kruse J. A. Heimatverlust. Die Lyrikerin Rose Ausländer. *«Manche Wörter strahlen» : deutsch-jüdische Dichterinnen des 20. Jahrhunderts* / Hrsg. Norbert Oellers. Erkelenz: Altius-Verlag, 1999. S. 61–81.
231. Kurz P.K. Nachwort. *Ausländer R. Die Musik ist zerbrochen: Gedichte*. Frankfurt a. M.: S. Fischer Verlag, 2002. S. 215–220.
232. Lajarrige J. Auferstehung aus der Asche. Zu einem Leitmotiv in der Lyrik Rose Ausländers. *Stundenwechsel. Neue Perspektiven zu Alfred Margul-Sperber, Rose Ausländer, Paul Celan, Immanuel Weissglas. Jassyer Beiträge zur Germanistik X* / Hrsg. A. Corbea-Hoişie, G. Guţu, M. Hainz. Konstanz: Hartung-Gorre Verlag, 2002. S. 110–126.
233. Lamping D. Von Kafka bis Celan. Jüdischer Diskurs in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1998. 208 S.

234. Lehmann A. J. Im Zeichen der Shoa : Aspekte der Dichtungs- und Sprachkrise bei Rose Ausländer und Nelly Sachs. Tübingen: Stauffenburg Verlag, 1999. 246 S.
235. Lipiński K. Die Landschaft der Bukowina in der österreichischen Lyrik. *Die habsburgischen Landschaften in der österreichischen Literatur. Beiträge des 11. Polnisch-Österreichischen Germanistentreffens Warschau 1994* / Hrsg. Stefan Kaszyński, Sławomir Piontek. Poznań: Wydawnictwo Naukowe, 1995. S. 253–268.
236. Lüthi M. So leben sie noch heute. Betrachtungen zum Volksmärchen. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1969. 131 S.
237. Lydorf L. Nomadin wider Willen. *Die Tageszeitung (taz)*. 2004. № 7268. S. 4.
238. Marsch E. Denn wir sind wie Baumstämme im Schnee. (Franz Kafka). Zur Rolle des Baumes in der Literatur, in D. Daphinoff (Hg.) *Der Wald. Beiträge zu einem interdisziplinären Gespräch*. Freiburg Schweiz: Universitätsverlag, 1993. 101 S.
239. Mendes-Flohr P. Jüdische Identität. Die zwei Seelen der deutschen Juden. München: Fink, 2004. 137 S.
240. Merkt H. Poesie als inneres Exil. *Die Bukowina. Studien zu einer versunkenen Literaturlandschaft* / Hrsg. D. Goltschnigg, A. Schwob. Tübingen: Francke Verlag, 1991. S. 355–365.
241. Merkt H. Poesie in der Isolation. Deutschsprachige jüdische Dichter in Enklave und Exil am Beispiel von Bukowiner Autoren seit dem 19. Jahrhundert. Zu Gedichten von Rose Ausländer, Paul Celan und Immanuel Weißglas. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 1999. 278 S.
242. Metz J.B. Ökumene in Auschwitz. Zum Verhältnis von Christen und Juden in Deutschland. *Gott nach Auschwitz. Dimension des Massenmords am jüdischen Volk*. Freiburg/Basel/Wien: Verlag Herder GmbH, 1981. S. 121-144.
243. Metzler Lexikon literarischer Symbole. Editors: Butzer, G., J. Joachim 2008. 443 S.
244. Morris L. «Nicht über Rosen red ich»: Zur Genese von Rose Ausländers «Auch ich» und «Biographische Notiz». *Gans M., Jost R., Vogel H. «Wörter stellen mir nach. Ich stelle sie vor»*. Dokumentation des Ludwigsburger Symposiums 100 Jahre Rose Ausländer». Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren, 2002. S. 87–92.
245. Morris L. Nachwort. *Ausländer Rose. The Forbidden Tree. Englische Gedichte*. Frankfurt a. M.: S. Fischer Verlag, 1995. S. 221–225.

246. Motte M. Brudermord als abendländische Tradition. *Die Bibel in der Literatur des 20. Jahrhunderts*. Mainz, 1999. Bd. 2. S. 64–79.
247. «Mutterland Wort». Rose Ausländer 1901-1988. Schriftenreihe der Rose Ausländer Stiftung / Hrsg. H. Braun. Köln: Rose Ausländer Stiftung, 1999. Bd. 8. 256 S.
248. Och G. In der Spur des ewigen Juden. Heinrich Heine und das Ahasver-Motiv. *Verborgene Lesarten. Neue Interpretationen jüdisch-deutscher Texte von Heine bis Rosenzweig* / Hrsg. R. Heuer. Frankfurt a. M.; New York: Campus Verlag, 2003. S. 98–119.
249. Overath A. Die Dichterin in den Kissen. Bisher unveröffentlichte Texte der jüdischen Schriftstellerin Rose Ausländer. *Neue Züricher Zeitung am Sonntag*. 2007. 30. Dez. (Nr. 4). S. 6.
250. Pagis D. An beiden Ufern der Zeit: Ausgewählte Gedichte und Prosa. Straelen; Niederrhein, 2003. 127 S.
251. Reich-Ranicki M. Entgegnung. Zur deutschen Literatur der 70er Jahre. München, 1981. 440 S.
252. Rein K. Politische und kultugeschichtliche Grundlagen der «deutschsprachigen Literatur der Bukowina». *Die Bukowina. Studien zu einer versunkenen Literaturlandschaft* / Hrsg. D. Goltschnigg, A. Schwob. Tübingen: Francke Verlag, 1991. S. 27–48.
253. Rosenkranz M. Bukowina. Gedichte 1920-1997. Aachen, 1998. 192 S.
254. Rosten L. Jiddisch. Eine kleine Enzyklopädie. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2002. 638 S.
255. Rugart C. Der Holocaust in der Lyrik Rose Ausländers. «Mutterland Wort». *Rose Ausländer 1901-1988* / Hrsg. H. Braun. Köln: Rose Ausländer Stiftung, 1999. Bd. 8. Schriftenreihe der Rose Ausländer Stiftung. S. 211–247.
256. Rychlo P. «Es ist so dunkel, wie dein Herz es will» – Rose Ausländer und Paul Celan in Czernowitz. *Gans M., Vogel H. «Immer zurück zum Pruth»*. Dokumentation des Czernowitzer Symposiums 100 Jahre Rose Ausländer». Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren, 2002. S. 75–88.
257. Rychlo P. Spurenfindung: Rose Ausländer und Paul Celan in Czernowitz. *Gans M., Jost R., Vogel H. «Wörter stellen mir nach. Ich stelle sie vor»*. Dokumentation

- des Ludwigsburger Symposiums 100 Jahre Rose Ausländer». Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren, 2002. S. 160–167.
258. Rychlo P. Zum Problem der Synthese der Bukowiner Multikultur. «*Czernowitz bei Sadagora*». *Identitäten und kulturelles Gedächtnis im mitteleuropäischen Raum. Jassyer Beiträge zur Germanistik X* / Hrsg. A. Corbea-Hoşie, A. Rubel. Konstanz: Hartung-Gorre Verlag, 2006. S. 183–192.
259. Sachs N. Fahrt ins Staublose: Gedichte. Frankfurt a. M., 1961. 386 S.
260. Safran A. Die Weisheit der Kabbala. Bern: A. Francke Verlag, 1988. 252 S.
261. Schnell R. Geschichte der deutschsprachigen Literatur seit 1945. Stuttgart: Metzler, 1993. S. 23
262. Scholem G. Zur Kabbala und ihrer Symbolik. Berlin: Suhrkamp Taschenbuch, 1973. 304 S.
263. Scholem G. Von der mystischen Gestalt der Gottheit: Studien zu Grundbegriffen der Kabbala. Berlin: Suhrkamp Taschenbuch, 1977. 324 S.
264. Schyhlevska N. Deutschsprachige Autoren aus der Bukowina. *Studien zur Deutschen und Europäischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts*. Frankfurt a. M.: Europäischer Verlag der Wissenschaften, 2004. Bd. 55. 252 S.
265. Shoa in der deutschsprachigen Literatur / Hrsg. N. O. Eke, H. Steinecke. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 2006. 344 S.
266. Silbermann Edith. Rose Ausländer. Die Sappho der östlichen Landschaft. Eine Anthologie. Aachen, 2003. 80 S.
267. Spinoza Baruch. Ethik. Leipzig: Verlag Philipp Reclam, 1975. 432 S.
268. Spörk I. Rose Ausländers «Mutterland». *Die Bukowina. Studien zu einer versunkenen Literaturlandschaft* / Hrsg. D. Goltschnigg, A. Schwob. Tübingen: Francke Verlag, 1991. S. 253–263.
269. Staiber M. Heimat in der Sprache, Sprache in der Heimat? Zu Rose Ausländers «Bukowina»-Gedichten. *Recherches germaniques Université Marc Bloch Strasbourg* 2. 2002. An. 35. S. 97–112.
270. Steinbeck J: Jenseits von Eden: Roman / übertr. von H. Kahn. Zürich, 1984. 308 S.
271. Stiehler H. Czernowitz. Zur kulturgeschichtlichen Physiognomie einer Stadt. *Die Bukowina. Studien zu einer versunkenen Literaturlandschaft* / Hrsg. D. Goltschnigg, A. Schwob. Tübingen: Francke Verlag, 1991. S. 15–26.

272. Stolte H. Vom Feuer der Wahrheit. Der Philosoph Constantin Brunner. Hamburg: Hansa-Verlag, 1968. 46 S.
273. Strelka J. Mitte, Maß und Mitgefühl: Werke und Autoren der österreichischen Literaturlandschaft. Wien: Böhlau Verlag, 1997. 228 S.
274. Tippelskirch K. Heimat und Heimatlosigkeit in Gedichten von Rose Ausländer und Rajzel Zychlinski. *Zum Thema Mitteleuropa. Sprache und Literatur im Kontext. Jassyer Beiträge zur Germanistik VIII* / Hrsg. M. Bauer. Konstanz: Hartung-Gorre Verlag, 2000. S. 220–247.
275. Trepp L. Das Judentum. Geschichte und lebendige Gegenwart Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt Verlag, 1976. 256 S.
276. Vogel H. «Immer zurück zum Pruth». Der erinnernde Dialog in der Poesie Rose Ausländers. *Gans M., Vogel H. «Immer zurück zum Pruth»*. Dokumentation des Czernowitzer Symposiums 100 Jahre Rose Ausländer». Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren, 2002. S. 10–44.
277. Vogel H., Gans M. Rose Ausländer lesen. Lesewege und Lesezeichen zum literarischen Werk. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren, 1997. 224 S.
278. Vogel H., Gans M. Rose Ausländer. Hilde Domin. Gedichtinterpretationen. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren, 2004. 280 S.
279. Wallmann J. Nachwort. *Ausländer R. Wir den dunklen Flüssen: Gedichte*. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag, 2002. 197 S.
280. Weinreb, F. Zahl, Zeichen, Wort. Das symbolische Universum der Bibelsprache. Zürich: Verlag der Friedrich-Weinreb-Stiftung, 2007. 144 S.
281. Weinreb, F. Wunder der Zeichen, Wunder der Sprache. Vom Sinn und Geheimnis der Buchstaben. 2. Auflage. Bern: Origo, 1999. 240 S.
282. Werner K. Im Zeichen der Ambivalenz. Rose Ausländers «Engel der Geschichte». «*Gebt unseren Worten nicht euren Sinn*». *Rose Ausländer Symposion Düsseldorf 2001* / Hrsg. H. Braun, W. Engel. Köln: Rose Ausländer Stiftung, 2001. S. 7–30.
283. Werner K. Rose Ausländer. *Deutschsprachige Lyriker des 20. Jahrhunderts* / Hrsg. U. Heukenkamp, P. Geist. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 2007. S. 270–281.
284. Werner K. Vom Traumreich nach Kimpolung. «*Mutterland Wort*». *Rose Ausländer 1901–1988* / Hrsg. H. Braun. Köln: Rose Ausländer Stiftung, 1999. Bd. 8. Schriftenreihe der Rose Ausländer Stiftung. S. 123–140.

285. Werner K. Vorwort. *Werner K. Fäden ins Nichts gespannt. Deutschsprachige Dichtung aus der Bukowina*. Frankfurt a. M.: Insel Verlag, 1991. S. 7–19.
286. Werner R. M. Lyrik und Lyriker. Eine Untersuchung. Beiträge zur Ästhetik I. Hamburg und Leipzig: Verlag von Leopold Voss, 1890. 638 S.
287. Werner-Birkenbach S. «Durch Zeitgeräusch wandern von Stimme zu Stimme...» Die Lyrikerin Rose Ausländer. *German Life & Letters. A Quarterly Review*. Oxford: Blackwell Publishers, 1992. Vol. 14. S. 345–357.
288. Zipes J. «Alle meine Gedichte sind gelebtes, erlebtes, erlittenes Leben». Rose Ausländers Verhältnis zu New York. «*Meine geträumte Wortwirklichkeit. Römisches Symposium 1999 und andere Texte*» / Hrsg. H. Braun. Berlin: AphorismA Verlag, 2004. S. 109–117.

ДОДАТОК А
до дисертації Кравчук Ольги Василівни на здобуття наукового ступеня
кандидата філологічних наук (доктора філософії)

КОНСТРУЮВАННЯ ПОЕТИЧНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ
У ТВОРЧОСТІ РОЗИ АУСЛЕНДЕР

НАУКОВІ ПРАЦІ, В ЯКИХ ОПУБЛІКОВАНІ ОСНОВНІ
НАУКОВІ РЕЗУЛЬТАТИ ДИСЕРТАЦІЇ

1. Кравчук О.В. Проблема мовної кризи у творчості Рози Ауслендер та спроба її подолання після подій Голокосту / Ольга Кравчук // Питання літературознавства : науковий збірник / гол. ред. Червінська О.В. – Чернівці : Чернівецький нац. ун-т, 2012. – Вип. 86. – С. 79-85.
2. Кравчук О.В. Генеза постапокаліптичної свідомості у ліриці Рози Ауслендер. / Ольга Кравчук // Від бароко до постмодернізму. Збірник наукових праць. / відп. ред. Т.М. Потніцева. – Дніпропетровськ: Видавництво ДНУ, 2013. – Вип. XVII. – Т.2 – С. 94-99.
3. Кравчук О.В. «Чотири мови вживаються вкупі, голублять повітря»: мовні інтерференції у ліриці Рози Ауслендер. / Ольга Кравчук // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. – Львів : Львівський нац. університет, 2014. – Вип. 60. – Ч. 2. – С. 160-166.
4. Кравчук О.В. Проблема мовної кризи у творчості Рози Ауслендер та спроба її подолання після подій Голокосту / Ольга Кравчук // Питання літературознавства : науковий збірник / гол. ред. Червінська О.В. – Чернівці : Чернівецький нац. ун-т, 2014. – Вип. 90. – С. 227-237.
5. Кравчук О.В. Нью-Йорк як урбаністичний простір у творчості Р. Ауслендер/ Ольга Кравчук // Новітня філологія : науково-методичний журнал. / гол. ред. Науменко А.М. – Миколаїв : ЧДУ ім. Петра Могили, 2016. – . №. 51. – С. 69-80.

6. Кравчук О.В. Образ-концепт зірки в ліриці Рози Ауслендер / Ольга Кравчук // Молодий вчений : Науковий журнал – Київ : Видавничий дім Гельветика, 2017. – № 4 (44). – С. 150-154.
7. Кравчук О.В. «Чекаю на мого воскреслого лицаря» – інтерпретація образу Дон Кіхота у ліриці Рози Ауслендер. / Ольга Кравчук // Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка: Філологічні науки : збірник наукових праць. – Кам'янець-Подільський : Аксіома, 2017. – Вип. 45. – С. 124-129.
8. Кравчук О.В. Трансформація старозавітних жіночих образів у ліриці Рози Ауслендер. / Ольга Кравчук // Питання літературознавства : науковий збірник / гол. ред. Червінська О.В. – Чернівці : Чернівецький нац. ун-т, 2017. – Вип. 96. – С. 94-106.

Публікації в іноземних фахових виданнях:

9. Kravchuk Olha. Poetische Sprachinterferenzen bei Rose Ausländer. / Olha Kravchuk // Jews and Slavs. Galicia, Bukovina and Other Borderlands in Eastern and Central Europe : Essays on Interethnic Contacts and Multiculturalism. – Jerusalem – Siedlce, 2013. – Vol.23. – S.57-69
10. Kravchuk Olha. Rose Ausländer – În cautarea identitatii pierdute / Olha Kravchuk // Glasul Bucovinei. – București, 2017. – Anul. XXIV. – Nr. 96. – S. 39-45.

ДОДАТОК Б

ВІДОМОСТІ ПРО АПРОБАЦІЮ РЕЗУЛЬТАТІВ ДИСЕРТАЦІЇ

Міжнародні конференції

1. X Міжнародна наукова конференція «Література у літературознавчому континуумі» – Чернівці, 17-19 жовтня 2012 року (очна участь).
2. Міжнародна наукова конференція «Сприйняття мистецтва й мистецтво сприйняття: мистецька практика й теорія Б. Брехта у багатовимірній рецепції» (V Брехтівські читання) – Житомир, 1-2 березня 2013 року (очна участь).
3. Міжнародна наукова конференція «An den Rändern der Fiktion» (Київ, 2013), Науковий семінар для молодих дослідників «Rumäniendeutsche Literatur und Biographien» – Єна (Німеччина), 16-17 листопада 2016 року (очна участь).
4. XIV Міжнародна літературознавча конференція «Пасіонарність другорядного» – Чернівці, 11-12 травня 2017 року (очна участь).
5. XXIV конференція Асоціації українських германістів «Sternstunden der deutschen Sprache in der Ukraine» – (Чернівці, 2017).
6. VIII Міжнародна наукова конференція «Актуальні проблеми історичної та теоретичної поетики» – Кам'янець-Подільський, 29-30 вересня 2017 року (очна участь).
7. II Міжнародна конференція «Slawisch-deutsche Begegnungen in Literatur, Sprache und Kultur» – Осієк (Хорватія), 26-28 листопада 2017 року (очна участь).
8. Міжнародна науково-практична конференція «Україна – Німеччина: горизонти освіти і культури» – Київ, 23-24 листопада 2017 року (заочна участь).

Всеукраїнські та регіональні конференції

9. Міжвузівська наукова конференція «Функціонування літератури в культурному контексті епохи» (XII Шрейдерські читання) – Дніпропетровськ, 6-7 лютого 2013 року (очна участь).
10. Всеукраїнська науково-теоретична конференція «Література на пограниччі: амбівалентність, гібридність, долання кордонів» – Львів, 5 жовтня 2012 року (очна участь).
11. Літні школи для молодих германістів Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України – Судак, серпень 2012-2013 рр. (очна участь).