

**ПОЭЗИЯ И АНТРОПОЛОГИЯ ВОЙНЫ: ПРЕОДОЛЕНИЕ НЕМОТЫ**  
*(на материале творчества Клементе Ребора)*

*В данной статье рассматривается опыт итальянского поэта Клементе Ребора (1885-1957), который был непосредственным участником Первой Мировой Войны. Для него одним из самых драматических последствий войны является изоляция и отсутствие коммуникации. Поэзия становится пространством, в котором человек, преодолевая немоту, открывается к встрече с Другим. В 1949 г Теодоро Адорно написал: «писать стихи после Освенцима – варварство». На фоне тревожной хроники*

---

*современных событий эти слова становятся вновь актуальными и возвращают нас к вопросу о природе и функции поэзии. Для того, чтобы ответить на этот вопрос необходимо посмотреть на поэтическую практику в контексте антропологии войны и преодоления насилия.*

**Ключевые слова:** поэтическая практика, мир, антропология войны, коммуникация, преодоление травмы, немота, несообщаемость, Другой и Чужой.

**Кармінаті А. Поезія та антропологія війни: подолання німоти (на матеріалі творчості Клементе Ребора).** *У цій статті аналізується досвід італійського поета Клементе Ребора (1885-1957), який воював на фронтах Першої Світової Війни. Для нього одним з найдраматичніших наслідків війни є ізоляція та відсутність комунікації. Поезія постає простором, в якому людина долає німоту та відкривається для зустрічі з Іншим. У 1949 році Теодор Адорно написав: «писати вірші після Освенціма є варварством». Враховуючи тривожну хроніку сучасних подій ці слова знову стають актуальними та повертають нас до питання про сутність та функції поезії. Для того, щоб відповісти на це питання необхідно розглянути поетичну практику у контексті антропології миру та подолання насилля.*

**Ключові слова:** поетична практика, мир, антропологія війни, комунікація, подолання травми, німота, Інший та Чужий.

**Karminati A. Poetry and anthropology of war: overcoming muteness (on oeuvre of Clemente Rebora).** *This article examines the experience of the Italian poet Clemente Rebora (1885-1957), who fought in the First World War. According to him, one of the most dramatic consequences of the war is the isolation and the lack of communication. Poetry becomes the space where, overcoming muteness, person open up to meet the other. In 1949 Theodor Adorno wrote: «Writing poetry after Auschwitz is barbaric». Against the disturbing chronicle of contemporary events, these words become relevant again and require a renewed understanding of nature and function of poetry. In order to answer this question it is necessary to look at the poetic practice in the context of anthropology of peace.*

**Keywords:** poetic practice, peace, anthropology of war, communication, overcoming of trauma, muteness, Other and Alien.

В настоящей статье, которая является частью более обширного исследования, исследована ценность и функцию поэзии в осмыслении сущности антропологической катастрофы. Хроника современных событий возвращает нас к проблеме, перманентно поднимавшейся на протяжении всего 20 века, к проблеме несостоятельности человеческой речи перед лицом несслыханных масштабов трагедии и непостижимости происходящего. Предельным выражением потери этой речи может послужить знаменитое высказывание Теодора Адорно (1949): «критика культуры столкнулась с последним этапом диалектики культуры и варварства: писать стихи после Освенцима – варварство, и это сводит на нет сам смысл вопроса, почему сегодня писать стихи невозможно» [1, с. 22]. Категоричность утверждения философа Франкфуртской школы является ничем иным, как симптомом кризиса целой эпохи, который зарождается в начале века, и который профессор Адриано Дель Аста, в своей книге «В борьбе за реальность» определяет как «страх перед формой, перед образом, нечто вроде современного иконоборчества [...]». Отрицая возможность искусства, возможность емкого чувственного образа, в котором может воплотиться божественное, современное иконоборчество, как и классическое, возводит еще оду преграду между вещью и ее смыслом, вещью и возможностью увидеть ее и передать ее смысл, между элементами, из которых состоит мир, и организующим началом, которое придает им форму, упорядочивает и из неотразимого хаоса производит достойный восхищения мир» [15, с. 128].

Вышеупомянутые наблюдения стимулировали наш интерес к творчеству и свидетельству человека, который пережил ужас войны и задавался вопросом о правомерности искусства, тем самым показывая важность поэзии на пути преодоления трагедии войны. Этому открытию он обязан несколькими последовавшим за ним ценным выводам, которые могут внести свой вклад в новое определение функции поэтического языка. Речь идет о миланском поэте Клементе Ребора [\*1] (1885–1957), который принимал непосредственное участие в Первой Мировой войне. Его творчество, вобравшее в себя переживание глубоких ран, нанесенные войной, характеризуется драматическим переходом от тишины, вызванной растерянностью, к возрождению поэтического слова, суть которого заключена в словах, написанных поэтом за два года до смерти: «к истине вела поэзия» [10, с. 290].

В первой части статьи будет рассмотрена проблема «несообщаемости» (“incomunicabilità”), с которой сталкивается Клементе Ребора по возвращении с фронта. Неспособность свидетельствовать о пережитом страдании, непонимание общества, и вызванное непониманием чувство отчужденности,

исключенности из него – одно из самых драматических последствий войны, которое были вынуждены переживать ее участники, ставшее причиной закрытости и изоляции. Развитие этой темы находим в письмах к друзьям, отправленным с фронта (1915-1916), в переводе новеллы Леонида Андреева с русского языка (1919), а также в самой поэзии и поэтической прозе военного периода (1916-1920).

Во второй части статьи будет предпринята попытка показать, что поэзия играет важную роль на пути преодоления *оставленности* человека, вернувшегося с войны. Будут проанализированы два поэтических образа – *хор* и *колокол*, впервые используемые поэтом в текстах военного периода, и представлены результаты исследования этих образов, наполняющихся символическим содержанием, в последующих произведениях.

**«Несообщаемость».** Для того чтобы понять глубину смысла термина *«несообщаемость»* («*incomunicabilità*»), необходимо обратиться к первому тексту, написанному Клементе Ребора по возвращении с фронта, которым является перевод новеллы «Елеазар» Леонида Андреева [**Ошибка! Неизвестный аргумент ключа.**].

Знакомство с повестью «Елеазар» Л. Андреева, насколько мы можем понять из переписки, состоялось в феврале 1916 г., т. е. практически сразу после инцидента на фронте, когда Ребора, обессиленный и подавленный, переезжает из одной психиатрической лечебницы в другую для освидетельствования физического и умственного состояния. Именно в эти месяцы рассказ Андреева приобретает для Ребора особое значение, и все чаще в письмах к близким имя Лазаря употребляется в качестве псевдонима самого поэта: «Ты знаешь, мой Раймондо, что я, разделив удел Лазаря, с трудом нахожу в себе силы “вращаться в обществе” и видеть смысл и ценность людей и вещей» [**Ошибка! Неизвестный аргумент ключа.**, р. 415]. Подобно герою Андреева, Клементе живо ощущает ужасные следствия встречи со смертью и невозможность вновь погрузиться в стихию обыденной жизни. В рассказе Андреева Ребора находит описание состояния человека, вернувшегося с войны. Естественно, что это отождествление с текстом отражается на переводе, иногда в такой степени, что мы слышим в словах Андреева голос Ребора. Особенно характерны некоторые специфически-личные обороты, далеко отклоняющиеся от русского оригинала, но в то же время свидетельствующие о самоотождествлении с сюжетом повествования. Это подтверждается тем фактом, что сами темы, возникающие при анализе психологии Лазаря, вновь появляются в поэтических и прозаических произведениях, посвященных войне, которые были созданы Ребора почти одновременно с переводом и опубликованы в журналах между 1916 и 1920 гг. Одной из этих тем является *«несообщаемость»*.

Главный герой повести «Елеазар» в переводе Ребора предстает «ужасающе обезличенным и несообщаемым» («*spaventevolmente spersonato e incomunicabile*») [2, с. 21]. Выбор итальянского поэта сильно отличается от русского текста, где Андреев описывает Елеазара словами «до ужаса другой и особенный» [**Ошибка! Неизвестный аргумент ключа.**, р. 193]. Русское прилагательное «другой» означает, применительно к лицу, «другой, различный» [17, см. статью «другой»]; в то время как «особенный» можно перевести как «особенный, не похожий на других [particolare, che si distingue dagli altri]» [**Ошибка! Неизвестный аргумент ключа.**, см. статью «особенный»], в данном случае скорее «strano» [странный]. Следовательно, также и в этом пассаже Ребора отклоняется от буквы текста, делая выбор в пользу более субъективного переводческого решения. Задаваясь вопросом о причинах чужести Лазаря в глазах других, он приходит к выводу, что в основе ее лежит неспособность и невозможность сообщить этим другим пережитый опыт. Именно эта невыразимость делает героя непонятым и, следовательно, чужим.

Начиная с 1915 г. проблема *«несообщаемости»* фронтового опыта становится для поэта одной из наиболее животрепещущих тем: мы встречаемся с ней почти во всех его письмах с августа по декабрь этого года: «как много невыразимого опыта» [11, с. 289]; «обо мне я не могу сказать ничего» [11, с. 289]; «простите, что больше не пишу» [11, с. 292]; «клементские дела страдают, поэтому лучше молчать» [11, с. 295]; «глубины своего сердца я не могу исповедать вам» [11, с. 196]; «как можно в подобных условиях сообщать известия о себе?» [11, с. 299]; «ужас, который меня окружает [...] не позволяет мне подобрать подходящие выражения» [11, с. 304]; «обо мне умолчу» [11, с. 305]; «неисповедимая тоска» [11, с. 306]; «все то, что неслышимо ныне» [11, с. 309].

Каковы же могли быть причины этой афазии, роднящие миланского поэта с героем повести Андреева? Одна из них – невыразимость; война столь чудовишна, что ее невозможно описать обыкновенными словами. Эта невыразимость находит отражение в смелых экспериментах с языком в поэтических текстах о войне: здесь Ребора специально деформирует язык, чтобы отобразить реальность, искаженную насилием.

Другую причину *«несообщаемости»* следует видеть в процессе дегуманизации, претерпеваемом солдатами, который не оставляет места человеческим чувствам: «внутренние муки ничего не значат (как

говорят) – и, следовательно, не имеют ни малейшего значения!» [11, с. 295]. Назначение голоса сводится, тем самым, к «отхаркиванию нечистот» [10, с. 190], подобно речи главного героя в повести Андреева: «Теперь же он был серьезен и молчалив; сам не шутил и на чужую шутку не отвечал смехом; и те слова, которые он изредка произносил, были самые простые, обыкновенные и необходимые слова, столь же лишённые содержания и глубины, как те звуки, которыми животное выражает боль и удовольствие, жажду и голод. Такие слова всю жизнь может говорить человек, и никто никогда не узнает, чем болела и радовалась его глубокая душа» [2, с. 21].

Помимо почти физической невозможности выразить себя, строки из стихотворения «Голоса мертвого дозора» (1917) указывают на другой аспект, связанный с невозможностью коммуникации или отсутствием общей почвы. Призыв «не говори», повторенный дважды в 9 и 10 строках, устанавливает необходимую дистанцию между теми, кто пережил войну, и теми, кто предпочитает остаться в неведении: «А ты, если вернешься цел, / не говори им – тем, кто не знает, не говори – там, где человек и жизнь / еще понимают друг друга» [**Ошибка! Неизвестный аргумент ключа.**, с. 85]. Эти строки призывают уцелевшего на войне не открывать «тем, кто не знает» ужаса смерти, потому что «выдать» эту тайну означало бы поставить под угрозу всю действительность, обрекая ее на отчаяние небытия. Именно это происходит в начале повести Андреева, когда в разгар праздника, обращенный к Лазарю вопрос о смерти «в безобразной нагоде открыл истину» [2, р. 22], и с тех пор никто уже больше не приближался к воскресшему.

«Несообщаемость» обусловлена разными причинами: невыразимостью пережитого опыта; дегуманизацией, которая доводит до привычки к смерти, равнодушия к боли ближнего и к цинизму; недопониманию с теми, которые не знают войну, или не хотят узнать, из-за страха разрушения уверенности и потери пространства безопасности. Для общества, которое формируется страхом другого человека и в котором отсутствует общение, характерны изоляция и эгоизм. Внимательно рассматривая стихотворения военных, мы можем отметить, что изоляция и замыкание индивида на себе для Ребора являются основными свойствами человека войны, без преодоления которых невозможно открыть двери миру.

**Преодоление «несообщаемости».** По возвращении с войны, хотя и опустошенный психологическим кризисом и «обезличенный злом эпохи», Ребора все же может утверждать, что остался «неизлечимо человеком» [10, с. 197]. В 1916 г. он пишет Джованни Боине: «Если жизнь имеет какой-то смысл, то свидетельство тому — мои еще полные ужаса глаза, которые (если мне будет дано) когда-нибудь позволят мне в Лазаре прозреть любовь» [11, с. 314]. Эта перемена взгляда, который из вестника смерти превращается в свидетеля любви, происходит после драматического процесса, который Ребора живо описывает в одном письме, адресованном подруге Биче Рускони, где поэт обращается к переосмысленному образу Лазаря как того, кто сумел «выйти из глухой темницы “я”» навстречу «братской истине творения, частью и участниками которой все мы являемся» [**Ошибка! Неизвестный аргумент ключа.**, с. 519]. Лазарь Реборы, таким образом, расходится с персонажем повести русского писателя, становясь в послевоенный период «метафорой нового человека, способного восстать из грязи и “трясины” существования, которое, как кажется, время и исторические превратности медленно увлекают в ничто» [5, с. 140]. Стихотворения в прозе и поэтические произведения, написанные после возвращения с фронта, имели своей целью «защитить» [11, с. 335] высокое благородство человеческой природы, искаженной и раздавленной логикой войны.

Черты этой новой человечности появляются уже в текстах о войне через образы, спрятанные за устрашающими описаниями происходящих событий. Эти образы развиваются потом в последующих произведениях и все яснее раскрывают разные признаки, которые сходятся к открытости Другому и умению говорить. Ниже будут проанализированы образы *колокола* и *хора*. Впрочем, эти образы можно было бы рассматривать и как *концепты*, учитывая их актуальное значение для выражения авторского восприятия действительности [см.: 17].

**Колокол.** Значимое понятие в прозаических произведениях, посвященных войне – образ колокола или колокольной, который впервые встречается в текстах военного времени из сборника «Колокольный звон в собрании ангелов», опубликованного в «Ла Бригата» в январе 1917 г. Биографические обстоятельства, вдохновившие Ребора на создание этого произведения, относятся к дофронтному периоду его жизни (апрель-май 1915 г.), когда Ребора на протяжении месяца проходил военную подготовку в Санто Стефано дельи Анджели (Бергамо). Поэт рассказывает о праздничном вечере, на который заявила толпа веселой детворы, в то время как на горизонте маячил страшный призрак войны. В начале текста сквозит недоверие к ложным идеалам, навязываемым пропагандой («изгнанные из мира

милостью Божьей»), а также к детерминистски понимаемой судьбе, именуемой «участью» и «фортуной». Это недоверие уравнивается верой в человечество, воплощенной в призыве преодолеть барьеры и отречься от эгоизма («за порог кельи сердца»), чтобы радоваться жизни – такой, какая она есть. «О, вы, соратники эры, что возвещает о себе во весь голос – за порогом кельи сердца, на колокольне одинокого бытия, – протяните друг другу канаты и колокольные языки, разделите звенящую радость, что изливается от луны, невыразимой в сегодняшней вечер! // Она высечет первородную искру, вновь объединив нас в ней, трещину даст неподатливый кремь крошечной нашей земли, что умещается в ладони ребенка, но которой одна лишь песчинка обьмает мир человека. <...> И мы, изгнанные из мира Бога ради, венчая геммами горние выси, озаряя трубным гласом эмблему творения, на острие судьбы колесами фортуны многоречивыми устами перемалываем колокольный звон – если длится еще сельский праздник в этот вечер, звенящий радостью» [10, с. 182-183].

Образ колокольни, высящейся в одиночестве (Джанкотти отмечает, что у Ребора высота и одиночество всегда связаны между собой [9, с. 145]) так же как образ монашеской кельи сердца символизируют одинокого индивида, который может открыть свою душу ближним, неся им радостную весть о братстве. Звон колокола исполняет роль «призыва», побуждающего каждого человека ответить на призыв к человечности, разбив ту твердую скорлупу («неподатливый кремь»), которая изолирует его от других. «Набатный звон» этой прозы созвучен хору из стихотворения «Причуды и тыловой хорал» (1917), в котором звучит человеческий голос, прославляющий простую красоту цветущей жизни вопреки неумолимой трагедии существования [9].

Образ колокольни и колокола вновь всплывает в «Источнике в развалинах» (1918), прозаическом произведении, несомненно, более позднем, чем «Причуды и тыловой хорал», но точная датировка которого неизвестна [\*3]. Мы имеем в виду следующее место: «Обелиск хаоса, немая колокольня: настиг было колокол звон свой в вышине, да потерял» [10, с. 206]. В краю, разрушенном бомбардировками, уцелела только колокольня, которая, лишившись колокола, становится эмблемой хаоса, т. е. символом бессмысленного существования. Колокольня является не только метафорой времени, а еще здесь она становится символом «немного» индивида, неспособного к коммуникации, подобно Лазарю из повести Андреева.

Неспособность героя повести Андреева к общению тесно связана с осмыслением проблемы функции пения. Перед лицом зверств войны, по мнению, Ребора, поэзия больше не могла ограничиваться беззаботным прославлением жизни, но вынуждена отвечать на вопрос о смысле, от которого более не может уклониться. Следовательно, больше нельзя было пренебрегать тем фактом, что колокол в позднейших текстах Ребора ассоциируется с новым пониманием роли письма и назначения поэта. Рассмотрим письмо от 11 сентября 1916 г., в котором Ребора пишет Анджемо Монтеверди: «пишу тебе только сегодня, чтобы дать тебе вновь почувствовать мою к тебе привязанность; ведь я – здесь, чтобы защищать, “искупать” то, что заслуживает спасения, например, колокольный звон [10, с. 341]. «Искупать», «защищать» и «спасать» идентичны тем глаголам, которые Ребора использует в письмах лета 1916 г., в которых поэт сообщает о создании произведений, посвященных войне [11, с. 326, 333, 335, 339]. Метафора колокола, в том виде, в котором она получает разработку в 1920-е годы, способствует лучшему пониманию смысла этих слов.

Рассмотрим пассаж из комментария Ребора к его переводу «Шинели» Н.В. Гоголя (1922): «Не меньше, чем выдержка, которую А(какий) А(какиевич) демонстрирует под ударами бедствий повседневной жизни, уважения заслуживает та доброта, в которой эта выдержка резонирует, подобно одинокому колоколу, раскачиваемому ударами ветра, излучает волны звучания, даже если мы не осознаем, что испытываем их воздействие. Но когда, наконец, придет его время звонить под искусными ударами колокольного языка, колокол А. А. явит твердость своего тембра и чистоту звучания; он издаст звук, дрейфующий в бесконечную даль, что еще брезжит вдали <...>. Важна не цель, не предмет, являющийся объектом стремлений, а черпаемый человеком из глубин своего существа уровень гармоничности в отношении к этому объекту, который служит лишь пробуждению и осуществлению того, что в потенции уже заключено в нас» [10, с. 934]. Звон колокола является формой выражения, посредством которой человек раскрывает содержание собственной души, наиболее глубокой и подлинной части ее, которая делает ближнего братом человеку. Не случайно гоголевский персонаж, как утверждает Ребора в письме к брату от 8 февраля 1926 г., «выступает в роли разоблачителя по отношению ко всем, с кем он сталкивается», отрекаясь от «низменного закона эгоизма» и утверждая, напротив, «высший закон братской взаимопомощи в стремлении к общей цели на пути от страдания к радости» [11, с. 530].

Чрезмерный восторг поэта Клементе Ребора по отношению к образу Акакия Акакиевича свидетельствует о том, что он принял во внимание лишь один аспект этого образа. Напротив, говоря о

гоголевском видении образа Акакия Акакиевича, Н.В. Вандышева подчеркивает: «Человек, по причине своей ограниченности, происходящей от несовершенного понимания своего предназначения и места в мире, забыв о нетленном и трансцендентном и поддавшись соблазну, сразу же и погибает» [11, с. 10].

Образ колокола встречается также в стихотворении «Ломбардский колокол», входящего в состав «Анонимных песен» (1922). Приведем текст целиком: «Ломбардский колокол / голос твой, голос мой, / голос, голос, что проходит мимо / и прочь бежит меланхолия. / Я не знаю, что это, / если, в безмолвии или в перезвоне / заключено доверие к тому, / что высота способна излечить глубоко сокрытый плач, / если в груди звучит мелодия / что спрашивает и сама же отвечает, / если в колосьях гармонии переливается / сердце в сердце, голос в голос, – голос, голос, что проходит мимо / и прочь бежит меланхолия» [10, с. 223]. Поэт обогащает новыми значениями символизм колокола, голос которого чередуется с голосом поэта, полагая начало своеобразному диалогу. Лука Донинелли проницательно отметил, что «колокол не вызывает меланхолии, потому что являет собой голос того, что пребывало на том же самом месте от века» [«Иль Сабато», 22 августа 1997]. Если в стихотворении «Sacchi a terra per gli occhi» Ребора, описывая разрушительные последствия войны для человечества, пишет: «разносится эхо зычного зова, / но звука не слышно, / слышен плач из люльки / но мать не идет» [10, с. 228], то в рассматриваемом нами произведении звон колокола обозначает «доверие к другому», потому что является ответом на «звон» человечества и знаком присутствия чего-то, что способно «утешить тайный плач». Подобное сравнение можно встретить во «Фрагменте XXXI» сборника «Лирических фрагментов» (1913): «Далекое женское пение переливается / Подобно лазурной дымке / <...> Голос пульсирует в моем сердце; / а перед мысленным взором проносятся прекрасные образы / и исчезают без следа любви: / Золотая молния, угасшая прежде вспышки, / растение, срезанное в самом соку, головешка, / угасшая под колпаком / и греющаяся о пламени, / дыхание, застрявшее в горле, / не раскрывшиеся поцелуи, / могучее тело, запертое в бессилии <...>» [10, с. 60]

Глагол “sitrasfonde” (переливается) появляется во всем этом первом сборнике единственный раз только в этом произведении и, характерным образом, также в «Ломбардском колоколе» (строчка 11). Существует своего рода параллелизм между двумя этими текстами, которые повествуют о том, как голос поэта откликается на отдаленный зов присутствия, остающегося невидимым, но способного преподать утешение, подобно тому как мать успокаивает плач ребенка [\*4]. Колокол становится тем самым чувственно осязаемым воплощением таинственного присутствия, гласа ликования, к которому присоединяется поэт. Он не просто транслирует, а *излучает* гармонию, которая распространяется, щедро растворяется и *разрешается* во все и вся («в то время как я хотел бы любить и, помогая ближним, *раствориться* в вас» [10, с. 16]).

Это понимание своей роли как связи с незримым, но в то же время близким миром нашло отражение также в стихотворении «И пришла волна, но море осталось» [10, с. 224-223]. Сильвио Рамат проницательно указал на тесную связь между двумя образами: как будто бы «звуковая волна ломбардского колокола, время от времени замирающая, исполняет роль движущего механизма этого стихотворения» [7, с. 169]. Волна является предвестницей моря, подобно тому как в капле, по слову самого Клементе в комментарии к «Шинели», «отражается море, потому что в море она растворяется и причащается тех энергий, которые в ней самой морю созвучны» [**Ошибка! Неизвестный аргумент ключа.**, с. 930].

**Хор.** Еще один регулярно встречающийся образ в текстах Ребора – образ хора, отразившийся в названиях двух прозаических произведений, посвященных войне: «Причуды и тыловой хорал» и «Хор с заключенными устами» (1917). В первом из этих текстов мы читаем: «Но, тесно сплотившись, разматывая нити этого абсурдного клубка, все вместе пойте, пойте печальную песню о тайне, в которой больше не звучит страдание, когда изливается она из открытой груди <...>. Такой песне учит нас Ина. // Но разлучить ее с Энрикой ты не сможешь, и трепещущая Энрика выходит на свет из изобильной Ины: песня звучит о двух добрых сестрах, двух разных звездах, соединенных светом – это свет наших, нас самих и смертной жизни, как она есть – мукой далекой любви (восьмисложник), с потоком высшего хора (восьмисложник): одинокий голос, рискующий именем и любовью – и хорал входящий, хорал, который удовлетворяет и радуется венчиками цветка, красного цветка, которого ничего не требует, но он – красный, и вертит в воздухе и пахнет и вянет, и что бы не случилось, пахнет и вертит и ничего не требует» [**Ошибка! Неизвестный аргумент ключа.**, с. 180]. Повторяющиеся фонетические фигуры и сама структура текста образуют музыкальную композицию, в которой голос солиста – принадлежащий племяннице Энрике из «Поразмыслите еще об этом» – подхватывается мощным голосом хора, запевавшего *рефрен*, посвященный «красному цветку», трижды повторенный в различных вариациях на

протяжении этого произведения [\*5]. Маттео Джанкотти отмечает перемену тональности между первой и второй частями произведения, которое «от изначальной дисгармонии переходит в конечном итоге, в согласии с названием, к хоралу возвышенной гармонии» [9, с. 98]. Именно это подразумевает образ хора: отказ от замыкания на самом себе и призыв к состраданию и единому разделению общей боли, способные превратить слабый надтреснутый голос индивида в мощное и гармоничное хоровое пение.

Метафора хора обретает новые измерения в следующем произведении, «Хор с заключенными устами», очевидным образом отсылающем к арии Мадам Баттерфляй из оперы Джакомо Пуччини, которая, как известно, поется с закрытым ртом. Текст открывается словом «афония», описывающим полный паралич и онемение солдата, которого взял на мушку снайпер. Резкий переход «от вопля к тишине», на уровне формы усиленный двумя паузами, дает возможность вживую увидеть смерть солдата, а тишина — предсмертный вопль человека, оставшегося наедине со своей мукой и возобновление абсурдной военной рутины: «От вопля к тишине. Методичная бессмыслица. Точно отмеренное безумие, размеченное предсмертными хрипами — в одиночестве лишь полная стенований агония» [10, с. 195] [\*6]. Этот сдавленный вопль страдания, подавляемый общим безразличием, является одной из причин той самой неспособности к коммуникации («несообщаемость»), которая была свойственна Лазарю, а теперь находит свое выражение в словах поэта. Образ хора на самом деле позволяет прояснить функцию поэзии, которая представляет собой не отображение чувств поэта, а цельный голос, соединивший в себе глубинную трагедию всех людей, в том числе и тех, кто уже мертв. От единственного числа глагола «постучишь» (робкая просьба человека быть принятым и услышанным) происходит переход к решительному множественному «мы будем стучать» хора, который, пусть и «с заключенными устами», не обходит молчанием вопрошание о смысле, таящееся в душе каждого: «Постучишь? Так быстро наступает смерть! Но мертвые деликатны, знают это. Бегать им ни к чему. // Постучишь? Угрюмую жизнь свою тогда оставляю. Неумолимы живые, не знают это. Еще будут гнать, изгонять отовсюду. // Будем же стучать, даже если только одна рука сохранит способность двигаться: неистово будем стучать, воодушевленно будем стучать. / И, быть может, кто-нибудь откроет: тот, кто разомкнет ожидание. / Быть может, женщина, если сердце ее распахнуло» [10, с. 196].

Подобная интерпретация этого произведения была легитимирована самим поэтом в «Ноевом ковчеге на волнах крови» (1917), где мы находим слова: «Прими, *Бригата* [журнал, где было опубликована статья], это слово <...> как не мое, слово, которое подобно молчащему всеобщему сознанию» [10, с. 197]. Это притязание было характерно для прозы Ребора начиная с первого сборника, как, например, во фрагменте XXXIX: «Пусть тот, кто лишен радости, обретет тот голос, / который лишь кажется, только мнится моим: но то, что он не говорит, / каждый, что к нему присоединяется / в нем различит в согласии со своими нуждами» [**Ошибка! Неизвестный аргумент ключа.**, с. 71]. Другой, особенно показательный пример — фрагмент XLVII: «быть голосом в хоре, стеблем для цветка, / балкой для потолка, галькой для грязи: / быть чем-то пригодным я бы хотел» [10, с. 88]. Подобно тому как стебель при всей своей кажущейся незначительности имеет жизненно важное значение для цветка, связывая его с землей, из которой он черпает питательные вещества, и поддерживая его над землей, открывая свету солнца; так же и голос хориста — чем более он неотличим от прочих голосов, тем больше соответствует своему назначению, и именно благодаря этому позволяет прозвучать мелодии. Можно, таким образом, различить в значении метафоры тесную связь между пением и стремлением к служению ближнему, к самоотдаче ради общего блага, к разделению страданий — идеи, которые отчетливо противопоставляются индивидуализму и утверждению собственного я.

Было замечено, что обе метафоры, которые использует Клементе Ребора, выражают преодоление "несообщаемости" (incomunicabilità) путем вхождения в поэтическое слово. Согласно Ребора, поэзия представляет собой пространство, в котором голоса всех людей объединяются в поэтическом слове. А поэт пренебрегает самоутверждением (отказывается от самоутверждения), делаясь рупором, сообщающим о самой глубокой нужде каждого человека. Одиночество, замкнутость в собственном страдании, непонимание, глухота мира находят выход в поэтическом действии, в слове, обращенном и подаренном Другому. Кроме того, поэт не только выражает человеческий вопрос, а и является посредником, через который приходит ответ, весть о любви и мире. От немого Лазаря, через взгляд, носящий отпечаток смерти, поэт становится свидетелем любви.

#### **Примечания:**

\*1. Клементе Ребора родился в Милане 6 января 1885 г. в семье Энрико Ребора и Терезы Ринальди; он был пятым из семи детей. Клементе получил светское образование, основанное на идеалах итальянского Рисорджименто. Закончил филологический факультет Научно-литературной Академии в Милане и работал учителем в школе. В 1913 опубликует свой первый сборник стихотворений «Лирические

фрагменты». В 1914 году познакомился с русской пианисткой Лидией Натус, которая преподавала ему русский язык, и с которой он жил до 1919 года. 15 марта 1915 г. Клементе был призван на военную службу. Вернувшись с фронта в декабре 1915 после серьезной травмы, работал частным преподавателем и участвовал в разных конференциях. В это же время (с 1916 по 1920 гг.) писал и публиковал в различных журналах лирическую прозу и стихотворения на военные сюжеты. В 1922 г. в Милане выходит второй поэтический сборник «Анонимные песни», а также ряд переводов: «Лазарь и другие повести» Леонида Андреева (1919); «Шинель» Н.В. Гоголя (1922); «Семейное счастье» Л.Н. Толстого (1930). В мае 1931 г. он вступил новичием в Орден Розмундианцев в Монте Кальварио ди Домодоссола и 19 сентября 1936 г. был рукоположен. В 1955 в Стрезе он вернулся к поэтическим опытам, сочинив «Curriculum vitae» и «Гимны немощи» (Canti dell'infermità), вышедшие в свет соответственно в 1955 и 1956 гг. в издательстве Шайвиллера. Это были его последние произведения, написанные после тяжелой болезни, постигшей поэта в 1955 г. Дон Клементе Мария Ребора скончался 1 ноября 1957 г. в Стрезе.

\*2. В тексте мы также читаем: «прочь от рычания зла и по ту сторону бляения добра» - явная цитата из «По ту сторону добра и зла» Фридриха Ницше. Именно такое понимание мгновения есть то наставление, которое Ребора извлек из философии Ницше до своего отъезда на фронт.

\*3. Датировка колеблется между сентябрем 1915 г., датой, которая стоит внизу стихотворения в первом книжном издании, и 1916 г., датой, под которой оно было опубликовано в «Ла Раккольта».

\*4. Следует отметить, как всюду у Реборы, что это таинственное присутствие наделено материнскими коннотациями.

\*5. «saetta un fiorerosso dalle dita, / un fior di vita / che non chiede **nulla**; / ma è rosso, è un fiore, e **frulla** / nell'aria e profuma / e si consuma, / e comunque sarà, profuma / e **frulla** / e non domanda **nulla**»; «corale che entra, / corale che sazia / e gioisce nell'intense corolle del fiore, / del fiorerosso che non chiede **nulla**, / ma è rosso, ma è fiore, e **frulla** / nell'aria profuma / e si consuma, / e comunque sarà, profuma / e **frulla** / e non domanda **nulla**». Так же и соответствующее прозаическое произведение – «Поразмыслите еще об этом» – построено по той же модели, в форме повествовательной последовательности, сопровождающиеся вариациями, словно припевом: «Безмолвно никнет налитый зерном колосок, тускнеют зерна, лучившиеся светом сердца, девочка, чье имя далеко»; «Ломается колос под тяжестью зерен, впитывающих солнечный свет: девочка, чье имя далеко».

\*6. Следует отметить ритмический рисунок этого фрагмента, состоящего из двух шестисложников и двух восьмисложников. Также заслуживает внимания рифма «follia/agonia» [безумие/агония], семантически сближающая эти понятия между собой.

#### **Литература:**

1. Adorno T. W. Kulturkritik und Gesellschaft I Prismen. Ohne Leitbild / T. W. Adorno // Gesammelte Schriften in 20 Bänden, Band 10.1. – Frankfurt: Suhrkamp, 1977. (Адорно Т. Призмы. Критика культуры и общества).
2. Andreev L. N. Lazzaro / L. N. Andreev // Lazzaro e altre novelle [trad. it. a cura di C. Rebor]. – Firenze: Vallecchi, 1919. – P. 19-53.
3. Andreev L. N. Lazzaro / L. N. Andreev // Lazzaro e altre novelle [trad. it. a cura di C. Rebor]. – Firenze: Passigli editori, 1993. – P. 19-53.
4. Battaglia S. Grande Dizionario della lingua italiana (GDLI) / S. Battaglia / 21 voll. – Torino: UTET, 1961-2002. – P. 22-70.
5. Cicala R. Rossi V. Lazzaro in guerra. Esperienza e trasfigurazione della trincea in Clemente Rebor / R. Cicala V. Rossi // Cuadernos de filologia italiana. – 2015. – №22. – P. 137-154.
6. Dell'Asta A. L'arte e l'immortalità della vita. Il ruolo della letteratura nella critica del totalitarismo / A. Dell'Asta // Il dissenso: critica e fine del comunismo. – Venezia: Marsilio, 2009. – P. 13-38.
7. Ramat S. Clemente Rebor e i Canti Anonimi / S. Ramat // A verità condusse poesia. Per una rilettura di Clemente Rebor. – Novara: Interlinea, 2008. – P. 159-175.
8. Rebor C. Arche di Noè. Le prose fine al 1930 / C. Rebor. – Milano: Jaca Book, 1994. – 384 p.
9. Rebor C. Frammenti di un libro sulla guerra / C. Rebor / [a cura di M. Giancotti]. – Genova: Edizione San Marco dei Giustiniani, 2009. – 236 p.
10. Rebor C. Poesie, prose e traduzioni / C. Rebor [a cura di A. Dei]. – Milano: Mondadori, 2015. – 1329 p.
11. Rebor C. Epistolario. In tre volumi / C. Rebor / [a cura di C. Giovannini] / Vol. I. – Bologna: Edizioni dehoniane, 2004. – 482 p.
12. Андреев Л. Н. Елеазар / Л. Н. Андреев // Собрание сочинений в 6 томах / Том 2. – М.: Художественная литература, 1990. – С. 192-209.
13. Вандишева Н. В. Християнсько-антропологічні мотиви у творчості М.В. Гоголя / Автореф... канд. філос. наук. – Харків, ХНУ ім. В.Н. Каразіна, 2001. – 16 с.
14. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка в 4 томах / В.И. Даль. – М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2002. – 1280 с.
15. Делль Аста А. В борьбе за реальность / А. Делль Аста. – К: Дух и Литера, 2012. – 184 с.



## **Розділ другий. Філософські проблеми культури, науки і освіти**

16. Европейский словарь философий: Лексикон непереваемостей. Пер. с фр. – Том первый. – К.: Дух і літера, 2015. – 452 с.
17. Переломова О.С. Мовні знаки вияву інтенційної паратекстуальності авторського художнього тексту // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. 2009. Випуск 46. Частина 1. – Львів, 2009. – С. 127-133.
18. Словарь современного русского литературного языка в 20 томах / [[под ред.](#) К.С. Горбачевич, Л.И. Балахонова]. – М.: Русский язык, 1994.– 864 с.