

## ОБРАЗ ХОЛОКОСТА В СТИХОТВОРЕНИЯХ «ФУГА СМЕРТИ» П. ЦЕЛАНА И «ЛЕДИ ЛАЗАРЬ» С. ПЛАТ

А. Э. Воротникова

*Воронежский государственный педагогический университет*

Поступила в редакцию 28 августа 2017 г.

**Аннотация:** статья посвящена компаративному анализу образа Холокоста в стихотворениях «Фуга смерти» немецкоязычного поэта П. Целана и «Леди Лазарь» американской поэтессы С. Плат. Особое внимание уделяется системе идейно-эстетических средств создания образа геноцида в обоих произведениях и факторам, обуславливающим их художественное своеобразие.

**Ключевые слова:** Холокост, автобиографизм, аллегория, аллюзия, реминисценция, интертекстуальность, сатира, пародия, патриархат, (де)эстетизация.

**Abstract:** this article is devoted to the comparative analysis of the Holocaust image in «Death Fugue» by the German-speaking poet P. Celan and «Lady Lazarus» by the American poetess S. Plath. Special attention is given to the system of ideological and aesthetic means creating the picture of genocide in both works and the factors determining their artistic individuality.

**Key words:** Holocaust, autobiographism, allegory, allusion, reminiscence, intertextuality, satire, parody, patriarchy, (de-)aestheticization.

Холокост на протяжении всей второй половины XX века и по сей день остается своего рода незаживающей раной Амфортаса на теле европейской культуры. Тема геноцида, как навязчивый кошмар, проникает в творчество самых разных авторов. При этом интерес к ней одних художников объясняется опытом непосредственно пережитой ими трагедии геноцида, как это было с немецкоязычным поэтом Паулем Целаном (1920–1950), потерявшим в концлагерях своих близких. Для других, не прошедших через Холокост лично — случай американской поэтессы Сильвии Плат (1932–1963), парадигматический образ массового уничтожения евреев оказывается не менее значимым. Два самобытных стихотворения — «Фуга смерти» (1944–1945) П. Целана и «Леди Лазарь» (1962) С. Плат, разделенные не только временной дистанцией почти в два десятилетия, но и целым рядом факторов, из которых складывается история возникновения и дальнейшего бытования художественного произведения, поразному и вместе с тем в унисон разрабатывают тему Холокоста.

Известно, что лирика по самой своей сути есть воплощение важных аспектов «духовной автобиографии» художника. Стихотворения Целана и Плат автобиографичны не только в этом опосредованно метафорическом смысле, но и в самом что ни на есть прямом: речь и в «Фуге смерти», и в «Леди Лазарь» идет о реальных событиях, которые имели место в жизни обоих поэтов, послужили импульсом к на-

писанию этих произведений и нашли в них свое отражение. В стихотворении Сильвии Плат, основоположницы «исповедальной поэзии» в американской литературе, воплощена болезненная тяга лирической героини — alter ego автора — к самоубийству. Три воскресения леди Лазарь — это попытки самой писательницы покончить с собой, которые она предпринимала неоднократно, но только последняя из них, предсказанная самой Плат в рассматриваемом стихотворении, достигла цели: в возрасте тридцати лет она отравилась газом. Преломленное отражение нашли в «Леди Лазарь» и непростые отношения Сильвии с ее мужем Тедом Хьюзом, знаменитым английским поэтом, и детская травма утраты авторитарного, но любимого отца.

Автобиографично и творение Пауля Целана. Наиболее распространенная и лежащая на поверхности трактовка «Фуги смерти»: это — поэтический памятник жертвам Холокоста и, прежде всего, погибшим в концлагере матери и отцу. Собственное спасение на протяжении последующей жизни Целан воспринимал как несправедливость по отношению к своим близким, поэтому все его творчество отмечено трагическим знаком вины. В основу «Фуги» положены реальные случаи, имевшие место в концлагерях, где нацисты заставляли евреев играть на музыкальных инструментах, танцевать и рыть себе могилы.

Если стихотворение Целана непосредственно обращено к теме геноцида, то в произведении Плат — это только один из ключевых образов, сплетающихся в обобщенный образ смерти. Тем не менее Холокост концептуально значим для американской

поэтессы: она видит свое существование в мире, пережившем ужас Второй мировой войны, сквозь призму Шоа. Смерть и геноцид евреев становятся равновеликими и равнозначными понятиями, не мыслимыми обособленно. Не пережившая в реальности той трагедии, которая определила жизненный и творческий путь Целана, Плат в не меньшей мере, чем он, румынский немецкоязычный еврей, осознавала свою сопричастность страданиям узников концлагерей. Ее вживание в их судьбы, ее способность к эмпатии создают абсолютное ощущение аутентичности поэтически воплощенного в «Леди Лазарь» опыта.

Первое очевидное отличие рассматриваемых стихотворений касается царящего в них настроения, общего эмоционального фона. Если «Леди Лазарь» наполнено «шумом и яростью», то в «Фуге смерти» преобладает настроение резиньяции. Эта покорность сродни смирению «мусульман», как называли заключенных концлагерей, утративших волю к жизни, окончательно сломленных. Но это и покорность всего еврейского народа, усвоенная им на протяжении многовековой истории: уже библейские события (прежде всего, египетское рабство) свидетельствуют о своеобразном культе терпения среди евреев, привыкших к своей жертвенной роли. Евреи в «Фуге», обозначенные местоимением «мы», также смиренно принимают свой удел: в их отношении к «маэстро смерти» [1, 232], чей образ в одной из ипостасей соотносим с нацистским палачом, не чувствуется ненависти и враждебности. Они воспринимают его скорее как освободителя от земных мучений, который дарует воздушный простор, где не будет тесно.

По преданию, получившему особенно широкое распространение в Германии, смерть собирала людей, вне зависимости от их социального положения, возраста, заслуг и деяний, в хоровод и вела за собой. В Средние века верующие воспринимали смерть как справедливого судью, карающего грешников и открывающего праведным дверь в лучший мир. Целановские евреи, вовлеченные в макабрическую пляску, воспринимают «великого маэстро» [1, 232] именно в таком аллюзийном аспекте. Голубоглазый убийца-меломан видится своим по-детски наивным жертвам как существо высшего порядка, как подобие нищезанского сверхчеловека. Он обладает «мрачным обаянием» зла, которое было свойственно и Гитлеру, умевшему увлекать за собой лишённые воли и критического мышления массы. Его образ наделяется магически притягательной силой и романтизируется: «в доме живет человек играет со змеями пишет / когда над его Германией опускаются сумерки / он пишет о золоте кос твоих Маргарита / потом выходит из дома в ночь где сверкают звезды / скликает своих собак сзывает своих евреев»; «какой он голубоглазый / как весело он кричит» [1, 231].

Как показал в своем исследовании А. Биндер, смерть — многоаспектный образ в «Фуге». «Железная штука» [1, 232] в руках надсмотрщика — это не только оружие, но и коса, так как «Eisen» («железо») является анаграммой «Sense» («коса»), следовательно «немецкий маэстро» — это фольклорный *Sensenmann* — скелет, ведущий за собой зачарованных исполнителей пляски смерти. Это и образ ветхозаветного Бога, который не раз насылал кару на еврейский народ, но так и не вразумил его. Это также образ фашистской Германии, немцев, которые возомнили себя богоизбранным народом, призванным Всевышним осуществить полное уничтожение евреев. Итак, образ смерти в «Фуге», по мнению ученого, являет собой симбиоз немецкой идеологии и Ветхого Завета, нашедший воплощение в парадоксальном единении двух ключевых для немецкой и еврейской культур женских образов: «золото кос Маргариты / пепел волос Суламифь» [1, 233].

Очевиден принцип антитезы, лежащий в основе этой пары. Золото — цвет победителей, символизирующий силу, власть, торжество, славу. Пепел ассоциируется с сожжением тел убитых евреев и в более широком смысле — с печалью, поражением, трауром. Достаточно вспомнить библейское выражение: «Посыпать голову пеплом». Серый цвет олицетворяет также небытие и смерть. Образ пепельноволосой Суламифь, считающейся в патристике аллегорией церкви, символизирует попрание христианских гуманистических ценностей.

Однако фигуры Маргариты и Суламифь воплощают не только неравное противостояние двух народов, но и переживаемую ими обоими трагедию. Трагедия евреев — это Холокост. Трагедия их убийц — это жестокое и, в конечном счете, смертоносное заблуждение, в которое вверг немцев фашизм, подобно тому, как Фауст очаровал Гретхен и привел ее к гибели. Маргарите, как и Суламифь, тоже уготована роль жертвы, пусть и в другом смысле, еще и поэтому их образы возникают в заключительных строках стихотворения в неразрывном слиянии [2]. Эта связка, основанная на противостоянии-единении, включает в себе указание на поруганную человечность и горький упрек мертвых жертв своим мучителям.

Исследователь немецкого менталитета Х.-Д. Геллферт отмечает генетическую связь между категориями возвышенного, трагического, проявившими себя во всех сферах искусства Германии, и тягой к смерти, ко всему темному и мистическому, что сопутствует ей [3, 129-131]. Образ «великого маэстро», который вызывает смешанное чувство благоговейного ужаса и восхищения, сатирически вписан Целаном в давнюю немецкую традицию эстетизации смерти, берущую свои истоки уже в «Песни о Нибелунгах» [2]. Образ смерти в «Фуге» соединяет в себе множество аллюзийных и реминисцентных отсылок

к немецкоязычным литературным произведениям: «Фаусту» И. В. Гете, «Разбойникам» Ф. Шиллера, «Гимнам к ночи» Новалиса, философским трудам А. Шопенгауэра, — а также творениям германских композиторов Ф. Шуберта (квартет «Смерть и дева» на стихи М. Клаудиуса), Р. Вагнера («Тристан и Изольда»), Г. Малера («Песни об умерших детях») и художников Г. Бальдунга Грина («Смерть и девушка»), А. Беклина («Остров мертвых») и других. Все они, так или иначе, способствуют возвеличиванию Танатоса и в более широком смысле — перверсивному превращению смерти в искусство.

«Фуга смерти» часто критиковалась за поэтизацию и эстетизацию Холокоста, за чрезмерную живописность, которая в контексте недавней истории воспринималась как надругательство над невыразимым опытом жертв геноцида: «Писать стихи после Освенцима — варварство» [4, 30]. Однако интертекстуальность, являющаяся отличительной особенностью «Фуги», полифонического произведения по самому своему жанровому определению, вынесенному в название, открывает в ней иное — сатирическое и едва ли не пародийное измерение: намеренное соединение внешне не соединимых понятий — искусства и дикости — служит разоблачению фашистской некрофильской идеологии. Под тонкой патиной высокой культуры таится утробное варварство. Из всех видов искусства немцы с особым совершенством овладели искусством человекоубийства — такой вывод напрашивается по прочтении «Фуги смерти».

В отличие от целановской стратегии эстетизации смерти, призванной сатирически развенчать фашистские деяния, Плат использует прямо противоположный прием деэстетизации смерти, предельного обнажения ее обезчеловеченной природы. Если у Целана поэтические метафоры Холокоста заведомо эвфемистичны, то образы геноцида, используемые в «Леди Лазарь», разоблачительно натуралистичны, бьют наотмашь своей хлесткой откровенностью. Картина нацистских зверств складывается из разбросанных по всему стихотворению ужасающих деталей: «абажуры ... из человеческой шкуры», «правая стопа — пресс-папье», «еврейские тонкие простыни», «пепел», «кусок мыла», «обручальное кольцо», «золотая пломба» [5, 235–237].

У Целана образ заключенных концлагеря лишен определенности, размыт. Он носит коллективно-обезличенный характер и возникает прежде всего как дискурсивный феномен — в обобщающем местоимении «мы». Фашисты на самом деле стремились сломить своих жертв морально, убив в них личностное самосознание, превратив их в обреченное на гибель физическое тело. У Плат объектом фашистских издевательств становится единичное женское тело, символически заключающее в себе всю боль несовершенно устроенного мира. Отношение аме-

риканской поэтессы к проблеме подавления женщины созвучно центральной в феминизме мысли о том, что история полов есть история власти, соответственно структура женской субъективности формируется под воздействием принципа власти в широком смысле и, в том числе, под воздействием механизма политического насилия.

Фашизм трактуется в «Леди Лазарь» как наиболее яркое проявление патриархата, зждущегося на принципе подавления и угнетения более слабых, будь то женщины или евреи, то есть проигравшие в борьбе за власть и господство. В «Леди Лазарь» понятия пола и национальности пересекаются, создавая единое дискурсивное пространство. Можно сказать, что Плат создает феминизированную версию истории Холокоста.

Телесность лирической героини, позиционирующей себя как «я», в отличие от лишенного личностной явленности «мы» в «Фуге смерти», становится протестной субстанцией. Плат пародийно обыгрывает две распространенные в патриархатной культуре стратегии интерпретации женственности: «... Женская сексуальность маркировалась в истории либо в терминах “грязного и нечистого”, либо в терминах спиритуализма» [6, 58]. В «Леди Лазарь» заведомо сниженные образы разлагающейся женской плоти, способной, однако, к пародийно представленному очищению и воскрешению, превращению в «чистую духовность», воплощают двойственный взгляд на женственность, бытующий в патриархатной культуре.

Образ героини составлен из переосмысленных в сатирическом ключе штампов восприятия слабого пола. При создании своей женщины Плат обращается к эстетике безобразного в духе бодлеровской «Падали»:

Захлопнулась,  
Как ракушка — ещё сильней!

И пришлось им звать меня, и звать,  
И снимать с меня  
Липкие жемчужины червей [5, 236].

Природная сущность, традиционно приписываемая женщине, находит выражение в образе раковины, которая актуализирует образ моря, водной стихии, олицетворяющей дионисийскую женскую субстанцию. Раковина отсылает читателя к архетипическому образу идеальной женственности с картины Боттичелли — Венере, которая скользит по морской пене, породившей ее, на половине раковины [7, 122]. Однако Плат резко разрушает мифологизированные представления о женской красоте, традиционно эксплуатируемые в патриархатной культуре.

Еще одно анималистическое сравнение героини с кошкой, у которой девять жизней, рождает пародийную отсылку к «вечной женственности», акцен-

тирует в образе женщины, вступающей в схватку со смертью, мощное витальное, животное начало. Природное абсолютизируется в образе «я» и намеренно доводится до абсурда, в результате чего женщина превращается в объект инвентаризации, аллюзийно соотносимый с грудями человеческих тел в фашистских концлагерях: «нос, дыры глаз, полный набор зубов», «руки», «колени», «клок волос», «ничего нет, кроме костей да кожи» и, наконец, «ни плоти, ни костей» [5, 235–237].

Еще один образ «я» флуктуирует от сниженно-непристойного: проститутка, стриптизерша, танцовщица кабаре — к демоническому: женщина-вамп, ведьма, могущая быть в то же время и героической Жанной де Арк, сжигаемой на костре (аллюзия на печи концлагерей).

Как и в стихотворении Целана, смерть в произведении Плат отождествляется с искусством. В «Фуге» музыка становится многосторонним тропом (метафора, метонимия, аллегория), обозначающим смерть, в «Леди Лазарь» аналогичную функцию берет на себя образ театра, актерской игры. Переодевание, смена масок, метаморфоза в широком смысле — ключевой прием Плат, реализованный как на содержательном, так и на риторическом уровне. В отличие от Целана, чья сатира не ощущается явно, глубоко сокрыта под плотным слоем художественной образности, американская поэтесса прибегает к открытой демонстрации приема разоблачения. «Стриптиз» [5, 236] привлекает зрителей, жадных до саморазоблачения звездной персоны, до сенсации, до религиозного чуда, опошленного и сниженного в восприятии тупой и бесчувственной толпы. Чудесное возвращение к жизни самоубийцы — спародированная библейская история воскрешения из мертвых.

Однако личностный автобиографический аспект подобного толкования отходит на второй план перед глобальным в своей многоликости образом смерти в стихотворении Плат. Это не только индивидуальное бегство из мира, но и смерть как основное содержание человеческой истории с ее кульминационным событием — Холокостом. Это и смерть искусства, понимание которого не доступно толпе, грызущей арахис, — образ западного общества массового потребления, для которого художественное творение не более чем источник удовольствия, тождественного удовольствию от поглощения пищи.

Это еще и смерть совести, и связанная с нею смерть памяти о нацистском прошлом. В «Леди Лазарь» смерть уподобляется театрализованному представлению, в макабрически-фарсовом описании которого ощущаются аллюзивные отсылки к развлечениям в популярных накануне прихода Гитлера к власти кабаре. У Плат это своего рода пляска смерти, будящая от забвения страшной нацистской истории. Это образ не желающей умирать истории,

связанной с памятью о фашистских преступлениях. Поэтесса прозорливо предупреждает об опасности превращении событий Второй мировой в подобие шоу, коммерческого предприятия, на котором можно заработать.

Забвение прошлого — удел обывателей, чья бездуховность является еще одним проявлением смерти. Обращение к теме геноцида в обществе 60-х годов, когда писалось произведение, вовсе не неуместный анахронизм. Плат не делит существование этого мира на до и после: он един, живет по тем же законам, только несколько модифицированным с целью сокрытия нелицеприятной правды о неизменной в своем зле человеческой природе. Между филистером и фашистом нет пропасти: они двуедины. Нацизм утвердился благодаря мощной поддержке обывателей, которые не исчезли после войны, но сменив вывески, затерялись в массе подобных себе.

Множественное толкование смерти в стихотворении находит воплощение в ее столь же многочисленных персонифицированных образах. В отличие от Целана, не раскрывающего непосредственно содержания фигуры смерти, Плат использует свою стратегию прямого разоблачения, представляя смерть во всех ее ипостасях и давая ей конкретные, обратим особое внимание, маскулинные имена: «herr враг», «herr доктор» [5, 237] (возможно, намек на Доктора Смерть, реальное лицо — военного преступника, немецкого врача, проводящего эксперименты над заключенными концлагеря), импресарио адского спектакля, где играет «я», — «herr Люцифер», «herr Бог» [5, 237]. Включение Творца в этот ряд свидетельствует о неприятии автором христианской религии, культивирующей идею смерти. В христианстве Плат усматривает одну из форм патриархатного порабощения. Кроме того, в «Леди Лазарь» происходит сатирическое низложение краеугольной в христианском учении идеи — Воскресения. В «Фуге» Бог также санкционирует человекоубийство, что служит сближению трактовок его образа в произведениях Целана и Плат.

В финале стихотворения «я», блестяще овладевшая суицидальным искусством, окончательно вживается в роль, сама становясь карающей смертью:

...Herr Люцифер, herr Бог,  
Осторожней, смотри же –

Снова встаю из пепла  
И глотаю, как воздух, мужиков —  
Я, отчаянная, я рыжая! [5, 237–238]

На место целановской пепельноволосой Суламифь, бессловесной жертвы, заступает рыжеволосая бестия, беспощадная мстительница, отринувшая всякую покорность и снисхождение к врагам. Вырвать судебскую власть у своих противников «я» удастся, только направив эту власть на себя, то есть покарвав саму себя. Сходное объяснение роли жертв



в собственной смерти возможно, по мнению А. Биндера, и применительно к «Фуге». По его наблюдению, в стихотворении Целана на музыкальных инструментах играет не аллегорическая фигура смерти, как это должно бы быть в соответствии с легендой, а евреи, следовательно, они берут на себя ответственность за собственную гибель [2]. Однако думается, что Целан намеренно прибегает к такой ролевой рокировке с целью разоблачить софистические уловки фашистов, извращающих истину, в данном случае переключивших вину за геноцид на самих евреев. Вместе с тем, очевидно, что в «Леди Лазарь» субъектом разоблачения является сама жертва в отличие от стихотворения Целана, где протест исходит не столько от убиенных евреев, сколько возникает как результат сложного полифонического переплетения разных голосов, организуемых в единое целое сверхличной фигурой лирического повествователя. Он попеременно дает возможность высказаться жертвам и их погубителю. При этом обращение автора к приему интертекстуальности позволяет включиться в поэтическое действие и многочисленным другим голосам, принадлежащим художникам и мыслителям.

Лирическое повествование в стихотворении Плат лично центрированное. «Я» противопоставлено толпе, мужчинам, Богу и дьяволу, смерти и жизни. Это противостояние происходит не только на внешнем уровне, раскол пролегает внутри женской личности. Свой спектакль, в котором задействованы вышеперечисленные персонажи, она играет на сцене собственных мыслей. Социально-исторический и — шире — извечный бытийный конфликт перенесен в сферу индивидуального театрализованного самосознания, одержимого общечеловеческими и личными демонами.

«Конвульсии нарративного сознания» [8, 42] находят соответствие в обсессивной речи, для которой характерны навязчивые повторы, отрывистый, дробленный ритм — стаккато, краткие, односложные слова. Внутренний разрыв выражается в стилевом слове: коллоквиализмы («trash», «shoves in» [9, 245], «brute» [9, 246]) перемежаются латинизированными словами («opus», «valuable» [9, 246], «filaments», «annihilate» [9, 245]) и немецкоязычными обращениями «Herr». Цитаты, аллюзии и реминисценции из высокой литературы (Марвелла, Шекспира, Бодлера, Малларме, Кольриджа, По) соседствуют с разговорными фразами типа: «I have done it again», «I manage it» [9, 244], «What a trash» [9, 245].

«Фугу смерти», в отличие от «Леди Лазарь», характеризует стилистическая целостность, причем преобладает высокий слог, усиленный архаизированными формами глаголов «singet» [10, 24], «träumet» [10, 26]. Торжественный стиль, сближающий «Фугу» с гимном, входит в идейное столкновение с ужасающей реальностью геноцида, о которой

в стихотворении собственно и идет речь. Структурные средства в «Фуге» так же, как и в произведении Плат, — повторы и их вариации, но их функция иная — передать нарастающее противостояние между «мы» и «он», между высокой культурой и варварством, между жизнью и смертью. Данный конфликт находит свое совершенное выражение в контрапункте-повторе «золото кос Маргариты пепел волос Суламифь» [1, 233], в основе которого лежит принцип гармоничной дисгармонии. Конфликт антагонистических сущностей во всем многообразии их форм, наблюдаемый в «Фуге», подлечит в «Леди Лазарь» интериоризации, то есть переносится в сферу индивидуального сознания человека, живущего после войны, не наблюдавшего геноцида непосредственно, но по-прежнему переживающего его как архетипическое событие.

Итак, поэтика образа Холокоста обнаруживает не только ряд неповторимых индивидуальных особенностей в стихотворениях Пауля Целана и Сильвии Плат, но и множество общих особенностей. Довольно отдаленные на первый взгляд произведения вступают в идейно-эстетическую переключку, дополняя и проясняя друг друга, обнаруживая универсализм и неисчерпаемость извечной темы противостояния добра и зла, которое может разворачиваться в масштабах истории и в пределах единичной человеческой экзистенции. Парадигматический и по большому счету наднациональный характер величайшей в истории человечества катастрофы — утраты нравственности и духовности — обуславливает возможность многоаспектного видения Холокоста, которая и реализуется в поэтическом диалоге двух знаковых творений XX века — «Фуги смерти» и «Леди Лазарь».

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Целан П. Фуга смерти / Пер. Л. Гинзбурга / П. Целан // Из современной австрийской поэзии. — М.: Прогресс, 1975. — С. 231–233.
2. Binder A. Die Meister aus Deutschland. Zu Paul Celans Todesfuge / A. Binder // Germanica. 21 Von Celan bis Grünbein. Zur Situation der deutschen Lyrik im ausgehenden zwanzigsten Jahrhundert. — 1997. — S. 51–71. — Режим доступа: [http://www.alwinbinder.de/html/paul\\_celan.html](http://www.alwinbinder.de/html/paul_celan.html)
3. Gelfert H.-D. Was ist deutsch? Wie die Deutschen werden, was sie sind / H.-D. Gelfert. — München: Verlag C.H. Beck, 2005. — 216 s.
4. Adorno Th.W. Kulturkritik und Gesellschaft // Adorno Th.W. Gesammelte Schriften / hrsg. von R. Tiedemann. — Frankfurt; Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1997. — Bd. 10/1: Kulturkritik und Gesellschaft I. — S. 11–30.
5. Плат С. Леди Лазарь / Пер. С. Бетаки // Сильвия Плат. Собрание стихотворений / Под ред. Теда Хьюза; подгот. В.П. Бетаки [и др.]. — М.: Наука, 2008. — С. 235–238.
6. Жеребкина И. «Прочти мое желание...» Постмодернизм. Психоанализ. Феминизм / И. Жеребкина. — М.:

Идея-Пресс, 2000. — 256 с.

7. Черницына Е. В. Афродита и Психея — архетипы женственности в рассказе А. П. Чехова «Ариадна» (гендерный аспект) / Е. В. Черницына // Вестник ВГУ. Серия: Филология. Журналистика. — 2005. — №2. — С. 121–124.

8. Rosenblatt J. Sylvia Plath: The Poetry of Initiation / J. Rosenblatt. — Chapel Hill : University of North Caroline Press,

1979. — 198 p.

9. Plath S. Lady Lazarus // Plath S. The Collected Poems ed. by T. Hughes. — New York : Harper&Row, Publishers, 1981. — P. 244–247.

10. Celan P. Todesfuge // Целан П. Стихотворения. Проза. Письма / Под общ. ред. М. Белорусца. — М. : Ад Маргинем Пресс, 2013. — С. 24–26.

*Воронежский государственный педагогический университет*

*Воротникова А. Э., доктор филологических наук, профессор кафедры французского языка и иностранных языков для неязыковых профилей.*

*E-mail: vorotnikovaanna2013@yandex.ru*

*Voronezh State Pedagogical University*

*Vorotnikova A. E., Doctor of Philology, Professor of the French Language and Foreign Languages for Non-linguistic Specialities Department.*

*E-mail: vorotnikovaanna2013@yandex.ru*