

НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ «КИЄВО-МОГИЛЯНСЬКА АКАДЕМІЯ»
ЦЕНТР ДОСЛІДЖЕНЬ ІСТОРІЇ ТА КУЛЬТУРИ СХІДНОЄВРОПЕЙСЬКОГО ЄВРЕЙСТВА
ЦЕНТР ЄВРОПЕЙСЬКИХ ГУМАНІТАРНИХ ДОСЛІДЖЕНЬ

Серія “Постаті культури”
Заснована в 2017 році

Петро Рихло

ПОЕТИКА ДІАЛОГУ. Творчість Пауля Целана як інтертекст

Київ
ДУХ І ЛІТЕРА
2021

УДК 821.112.2(436).09

P557

Серія «Постаті культури»

Редколегія:

Андрій Пучков, Костянтин Сігов,

Олексій Сінченко (головний редактор), Елеонора Соловей,

Леонід Фінберг (керівник проекту)

Рихло Петро.

P557 Поетика діалогу. Творчість Пауля Целана як інтертекст – К.: ДУХ І ЛІТЕРА, 2021. – 424 с. (Серія «Постаті культури»).

ISBN 978-966-378-847-0

Книга літературознавця-германіста й перекладача Петра Рихла вводить читача в поліфонічне звучання поезії Пауля Целана, структурованої за принципом багатопланових інтелектуальних та емоційних палімпсестів, коли за авторським текстом відкривається присутність інших текстів, які були для поета імпульсами, каталізаторами, асоціативними паралелями чи полемічними об'єктами. Вона відтворює не тільки естетичну генезу цієї лірики, але й показує її насажену прагненням безумовної правди безкомпромісну конфронтацію зі своєю епохою, що засвідчила крах гуманістичних ідеалів і небачену за масштабами девальвацію моральних цінностей, трагічним втіленням якої стала катастрофа Голокосту. Все це робить целанівську поезію суголосною напруженим духовним пошукам сучасної доби, її адекватним ліричним вираженням. Для літературознавців, філософів, культурологів, студентів і всіх, хто цікавиться закономірностями розвитку світової літератури.

**Висловлюємо подяку родині Ольги та Андрія Анісімових
за підтримку серії видань «Постаті культури»**

На обкладинці репродуковано роботу Івана Остафійчука

УДК 821.112.2(436)+94(=411.16)

ISBN 978-966-378-847-0

© Петро Рихло, 2021

© ДУХ І ЛІТЕРА, 2021

ЗМІСТ

| | |
|--------------------|----------|
| ВСТУП | 5 |
|--------------------|----------|

Розділ 1

Інтертекстуальність як втілення діалогічної парадигми в творчості Пауля Целана

| | |
|---|----|
| 1.1. Інтертекстуальна природа лірики Пауля Целана | 17 |
| 1.2. Поетика діалогу як спроба подолання духовної кризи доби | 35 |

Розділ 2

Пауль Целан у контексті німецької літератури

| | |
|---|-----|
| 2.1. Німецька літературна традиція у творчості Пауля Целана..... | 61 |
| 2.2. Целан і Гельдерлін..... | 76 |
| 2.3. Целан і Рільке..... | 92 |
| 2.4. Целан і Тракль | 114 |
| 2.5. Целан і Кафка..... | 136 |

Розділ 3

Творчість Пауля Целана в мультикультурному контексті

| | |
|--|-----|
| 3.1. Мультикультурний дискурс Пауля Целана як діалог з «Іншим» | 163 |
| 3.2. Румунський меридіан (Александру Філіппіде, Тудор Аргезі, Лучіан Блага, Марія Бануш, Йон Карайон, Ніна Кассіан, Петре Соломон, румунський сюрреалізм) | 174 |
| 3.3. Целан і французька література (Шарль Бодлер, Стефан Малларме, Поль Верлен, Артюр Рембо, Поль Валері, Гійом Аполлінер, Рене Шар, Анрі Мішо, часопис „L'Éphémère“) | 206 |

Зміст

| | |
|--|------------|
| 3.4. Целан і російська література (Олександр Блок, Осип Мандельштам, Сергій Єсенін, Велимир Хлебников, Марина Цветаєва, Євгеній Євтушенко)..... | 267 |
| 3.5. Єврейський контекст поезії Пауля Целана | 339 |
| ВИСНОВКИ | 369 |
| СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ | 375 |
| ІМЕННИЙ ПОКАЖЧИК..... | 413 |

ВСТУП

Пауль Целан – найзагадковіша постать німецькомовної поезії другої половини 20 століття, починаючи від свого народження в «магрібінському» просторі з етимологічно прозорою слов'янською назвою Буковина, на старовинному гербі якої зображена голова молдавського буйвола і яка ще століття тому мала статус австрійського герцогства й славу «Вавилону Південно-Східної Європи» – і до своєї загадково-містичної смерті у водах далекої, овіяної легендами й оспіваної французьким поетом Гійомом Аполлінером, тихоплинної Сени. Вже його життєвий шлях, який окреслив несподівано стрімку й масштабну параболу – із «затонулої культурної метрополії», що, залежно від політичних режимів та державних прапорів, зазнавала перманентних мутацій своєї топографічної назви Czernowitz/Cernauci/Черновицы/Черновцы/Чернівці, до таких європейських культурних центрів, як Бухарест, Відень і Париж, – свідчить про те, що земне буття цього поета розгорталося в координатах, які важко назвати звичними. Ще незвичнішою була його поезія, котру нерідко класифікували як темну, зашифровану, герметичну, поезія, яка потребувала для свого розуміння щоразу «мінливих ключів» і відчутно виламувалася зі свого часу [317, с. 642; 351, с. 5-6; 395, с. 7]. На подібні закиди розгублених читачів і роздратованих літературних критиків Целан зазвичай ввічливо відповідав: «Читайте! Потрібно тільки читати, розуміння прийде само собою» [198, с. 7].

Ця поетова порада залишається слушною, на наш погляд, і сьогодні. Проте для розуміння Целана потрібно читати не тільки його власні поезії, але й вірші десятків інших поетів, з якими він відчував себе внутрішньо спорідненим і образи, мотиви, формально-метричні особливості яких він нерідко запозичував, трансформуючи їх чи полемізуючи з ними; потрібно читати також праці філософів, істориків, культурологів, лінгвістів, психологів – аж до спеціальних досліджень зі сфери ботаніки, геології, мінералогії, археології, астрономії,

медицини тощо, які слугували йому вихідним матеріалом, звідки він черпав вислови, поняття, факти, терміни, моделі для своїх образних паралелей і ментальних структур. Все це входить до інтерпретаційного поля Целанової поезії й утворює її інтертекстуальний аспект, який можна вважати однією з основних характеристик цієї лірики, поза яким її повноцінне сприйняття загалом немислиме.

Поетичне новаторство Целана безсумнівне, особливо помітне воно в способі художнього мислення та в мовній площині. Це лірик, який, на думку російської поетеси й перекладачки Ольги Седакової, не знизив фатальної напруги модернізму й без вагань звертався до світу з буцімто вже неможливим гімнічним „О!”, який ще раз зробив основою своєї лірики біблійну пристрасть до дієслова [84, с. 247-255], який створив негативну поетику мовчання, що відповідала реальності „віршів після Освенціма”, і писав їх на його попелі [31, с. 204]. Оголоючи слова до кристалічної структури, розчленовуючи їх на семантичні атоми, активізуючи архаїчні значення і продукуючи парадоксальні неологізми, вдаючись до еліптичних стягнень, анаграм, інверсій тощо, Целан дав нам нову поетичну метамову, значення якої повністю не досягнуто й донині. Безперечно, що такі радикальні методи аж ніяк не сприяли доступності Целанових віршів, але разом з тим вони заохочували до інтерпретації цієї поезії представників найрізноманітніших наукових галузей і створили унікальний інтердисциплінарний дискурс, який не має аналогів у літературознавчій науці останніх десятиліть. Важливе місце займають у ньому дослідження, присвячені різним аспектам інтертекстуальних зв'язків Целанової поезії з окремими авторами, національними літературами та культурними феноменами різних епох. Насамперед тут варто виділити праці таких зарубіжних дослідників, як Жан Боллак [156-158], Тео Бук [167-172], Бернгард Бьошенштайн [141-151], Барбара Відеман-Вольф [421-424], Аксель Гельгаус [234-235], Джордже Ґуцу [253-254], Ельке Гюнцель [252], Крістіне Іванович [274-277], Лідія Кьолле [293-295], Юрген Леман [50; 304], Петер Майер [323-324],

Леонгард Ольшнер [337-338], Отто Пьоггелер [354-355], Джон Фелстайнер [221], Жан Фіргес [222-224], Моніка Шміц-Еманс [373-374], Йоахім Шульце [380] та багато інших. Радянські (російські) науковці загалом рідко зверталися до Целана, переважно в передмовах, оглядах та рецензіях (Соломон Апт [5], Борис Дубін [31], Євгеній Вітковський [17], Лев Гінзбург [239], Олександр Гугнін [25-26], Ігор Гуревич [27], Наталя Мавлевич [52], Ніна Павлова, Ольга Седакова [84-85], Віктор Топоров [91]), єдиний виняток тут становить кандидатська дисертація Володимира Никифорова «Поетика ранньої творчості Пауля Целана» (1989) [70]. Українське літературознавство стоїть сьогодні лише на порозі серйозного осмислення місця і ролі Целана в літературному процесі 20 ст., хоча окремі роботи таких вітчизняних дослідників, як Марк Белорусець [10-11], Анатолій Волков [18], Євгенія Волощук [19], Тимофій Гаврилів [21, 22, 24], Юлія Лещук [51] Дмитро Наливайко [65], Анатолій Науменко [69], Марина Новикова [71], Костянтин Сігов [86], Елеонора Соловей [87], як і численні переклади Целана [98-113] свідчать про глибоку зацікавленість його творчістю і прагнення ввести її в контекст нашої культурної свідомості.

Однак проблема інтертекстуальності є не тільки стрижневою проблемою творчості цього поета – вона належить до найдискусійніших проблем сучасного целанознавства, чим, великою мірою, і зумовлений вибір дослідницького вектора даної книги. Теорія інтертекстуальності, розроблена свого часу такими французькими постструктуралістами, як Ролан Барт, Мішель Фуко, Жак Дерріда, Жерар Женетт і насамперед Юлія Крістева, розглядається в дисертації у зв'язку з обґрунтованою Михайлом Бахтінім і Мартіном Бубером та втіленою в поезії Осипа Мандельштамом теорією діалогічності, що стала основою целанівської поетологічної концепції. Найчастіше цей діалог розгортається під знаком пам'яті про загиблих, тому структура поетичного мовлення Целана моделюється як безперервна розмова з жертвами Голокосту.

Поезія Целана акумулює в собі інтертекстуальні вкраплення у формі лексичних і образних запозичень, формальних

паралелей, ремінісценцій, алюзій, прихованих і явних цитат, проте майже за кожним віршем поета стоїть конкретний імпульс як фактор літературної інтерактивності. Власне, й цитати сприймаються ним як фрагменти дійсності. Вмонтовані в інший текстовий корпус, вони піддаються своєрідній ревізії, випробовуються на придатність у новому контексті. В цьому сенсі целанівські вірші породжені самим життям, вони прив'язані до своїх дат і рефлектують ту чи іншу історичну, суспільну, літературну чи біографічну подію, тобто аж ніяк не можуть розглядатися в руслі «абсолютної» поезії на зразок естетичних гасел і поетичної практики Стефана Малларме. У своєму радіоесеї про Осипа Мандельштама Целан стверджував: «Вірші – це проекти буття: поет живе за їхніми законами» [180, с. 81]

Безперечно, що Целан надто високо піднімає інтелектуальну планку, ставлячи до свого реципієнта неабиякі вимоги. Проте він чинить так не з примхи чи свідомого наміру, а тому, що такою була природа його поетичного таланту, породженого потребами часу. «Напевне, немає іншого поета 20 століття, який би у своїй словесній одержимості й у своїй фантастичній начитаності був настільки зобов'язаний світові книги й письма, як Пауль Целан. Життя, читання й поетична творчість зливаються в ньому воедино з незнаною досі інтенсивністю й мовною потугою», – зазначає німецька дослідниця Ута Вернер [419, с. 147]. Разом з тим зростаюча інтелектуальність поезії і сьогодні залишається загальною тенденцією епохи. Йдеться про те, що реальна дійсність, науково-технічний прогрес, форми суспільного й приватного буття у 20 ст. настільки ускладнилися, що вже не могли бути передані традиційними поетичними засобами й прийомами. За таких умов інтертекстуальність давала змогу гранично ущільнювати поетичну думку, поєднувати в тісному просторі вірша декілька семантичних чи образних пластів, відкривати сугестивні глибини підтексту, а головне – конфронтувати між собою історію й сучасність, реальне й віртуальне, буденне й езотеричне, пам'ять і забуття, «я» і «ти», оскільки поезія є формою діалогу, втілен-

ням полярності – лише в такому зіткненні ліричних топосів можливо відтворити суперечливий образ епохи.

При вивченні інтертекстуальних зв'язків творчості Целана відкривається безмежний горизонт поетових зацікавлень і вражаючий діапазон його інтертекстуальних контактів як з німецькою літературою (поети німецького бароко, Новаліс, Айхендорф, Жан-Поль, Гельдерлін, Бюхнер, Гайне, Рільке, Георге, Тракль, Гофмансталь, Кафка), так і з низкою інших національних літератур, насамперед румунською, французькою, російською, англо-американською, а також із міфологічною та релігійно-містичною єврейською традицією. Левова частка цих контактів здійснювалася через поетичні переклади Целана, який тлумачив із семи мов і дав німецькому читачеві першокласні інтерпретації поезій Вільяма Шекспіра, Артюра Рембо, Поля Валері, Рене Шара, Жюльє Сюперв'єля, Анрі Мішо, Олександра Блока, Сергія Єсеніна, Осипа Мандельштама, Джузеппе Унгаретті, Фернандо Пессоа, Давіда Рокеа та багатьох інших представників світової літератури. Вже сам перелік авторів, з якими Целан вступав у творчий діалог як поет, перекладач, есеїст, налічує не один десяток імен. З багатьма з них його пов'язували багатолітні особисті стосунки. Серед них зустрінемо не тільки відомих літераторів-сучасників (Інгеборг Бахман, Марія-Луїза Кашніц, Неллі Закс, Ганс Магнус Енценсбергер, Анрі Мішо, Андре дю Буше, Жак Дюпен, Жан Дев), але й таких видатних філософів, культурологів, літературознавців, як Мартін Бубер, Теодор Адорно, Мартін Гайдеггер, Маргарете Зусман, Ганс-Георг Гадамер, Петер Сонді, Ганс Майєр, Еманюель Левінас, Жак Дерріда, Едмон Жабес, Гершом Шолом та ін. Оминуті ці контакти целанівознавці, звісно, не могли.

Все вищезазначене, а також сам характер дослідження, орієнтований на якомога ширше охоплення інтертекстуальних зв'язків Целанової поезії з духовним світом багатьох епох і національних літератур, спонукають до необхідності відтворити цю багату поліфонію критичних голосів, передати ту інтелектуальну напругу, яка присутня в сучасному целанів-

ському дискурсі. Цим зумовлена висока частотність наукових посилянь, що покликані засвідчити автентичність контроверсійних дискусій з тої чи іншої целанознавчої проблеми. «Щоб бути на висоті виклику, який висуває лірика Целана, необхідно прийняти й той виклик, який пропонує вже існуюча критична полеміка з його творчістю: розмова про Целана не сміє опускатися нижче тих стандартів, які були досягнуті в процесі інтенсивного вивчення його творчості за останні сорок років», – підкреслював свого часу австрійський германіст Венделін Шмідт-Денглер [див.: 256, с. V].

Інтертекстуальність поезії Целана слід чітко відділяти від поняття літературних «впливів», яке межує з епігонським наслідуванням і абсолютно чуже його поетичному гестусу. Сам Целан розумів будь-який літературний «вплив» не як підпорядкування авторитетові чи творчій манері іншого автора, а як суверенну і продуктивну зустріч з духовним світом улюблених поетів та філософів, як плідну дискусію з їхніми ідеями, образами, словесними формулами, ментальними парадигмами. Ці зустрічі майже завжди ставали для нього інтелектуальним та емоційним переживанням, яке накладалося на актуальний історичний момент чи біографічні колізії. З цього симбіозу й поставали потім його вірші, які були палімпсестами літературних традицій, суспільного ангажементу й особистого досвіду. Зустрічі з літературою, яку поет вважав другою дійсністю, давали йому імпульси для творчості й породжували креативний простір полеміки. Все «чуже» Целан адаптує у своїй поезії такою мірою, що воно входить у його плоть і кров, стає невід'ємною часткою його власного ества. Саме тому немає ніякого сенсу ганятися за привидами ілюзорних «впливів», оскільки загалом такий підхід здатний привести лише до констатації залежності й незаслуженої дискримінації наступника. Натомість необхідно, як вважає німецька дослідниця Крістіне Іванович, «вказувати на контексти, в яких відбувається полеміка, контексти не тільки літературного, але й особистого та історичного характеру. Тексти інших авторів були лише точками опори й орієнтації для Целана, який мав

свої власні ідеї та життєві враження і лише у такий спосіб міг перетворювати чуже у своє» [277, с. 192]. В цьому відношенні інтертекстуальний характер творчості Целана можна розглядати як літературний метод, який став провісником постмодерного мислення, хоча поет ніколи не вживав цього терміну та й загалом був далекий від його основоположних концепцій. «Целан є останнім поетом модернізму, оскільки він занурює свої вірші у дискурсивний потік постмодернізму, не гублячи при цьому чіткої аукторіальної інтенції та інтроспективи, які є типовими для літературних творінь модернізму», – зауважує з цього приводу Ульріх Бер [128, с. 32]. Власне кажучи, постмодерністом його можна вважати лише в тому сенсі, що він інтенсифікував і довів до крайньої межі певні риси модернізму. Проте продуктивнішим видається нам позиціювання творчості Целана як класичного репрезентанта пізнього модернізму, який стояв на порозі постмодерного способу осягнення дійсності і своїм методом концептуального синтезу торував шлях до його естетичної артикуляції. Це допомагає чіткіше збагнути сутність природи целанівської поезії й уникнути безплідних дискусій про літературні «впливи» як ознаку художньої вторинності чи фактор дестабілізації поетичної системи німецькомовного лірика.

Проблематичним при розгляді інтертекстуальних зв'язків може часом видаватися монографічне виокремлення того чи іншого поета як діалогічного партнера Целана, оскільки в більшості випадків тут ідеться про цілу сітку інтертекстуальних взаємозв'язків, нерідко справжній «колоквіум» у первинному значенні цього слова. Автор цілковито усвідомлює умовність такого підходу і вдається тут до принципу домінантності, часом лише побіжно окреслюючи або й відсікаючи інші «голоси» заради витримання «магістральної» лінії, хоча нерідко робить і попутні екскурси, щоб відтворити багату палітру наявних кореляцій, не порушуючи цілісності інтертекстуального корпусу Целанових віршів. Перевагою такого підходу є, зокрема, рельєфніше увиразнення об'єктивного значення того чи іншого автора для творчості Целана.

Важливим складником Целанового діалогу з культурними традиціями минулого та сучасним літературним процесом були його художні переклади, які часто демонструють не тільки специфічні художні рішення, але й інкорпоруєть у перекладені тексти риси власної поетики. Хоча автор і не ставив перед собою завдання детального аналізу перекладної спадщини Целана (це тема окремого дослідження), все ж оминуть цієї проблематики він не міг. Отож целанівські переклади розглядаються в дисертації тою мірою, якою це необхідно для з'ясування інтертекстуальних та інтеркультурних аспектів творчості поета, хоча в багатьох випадках, поряд з методами компаративістики та герменевтики, використовується також методологія перекладознавчого аналізу й дається стисла характеристика особливостей тої чи іншої перекладацької інтерпретації.

Сьогодні для численних любителів поезії Целан належить до культових фігур, причому не тільки в країнах німецької мови, але й далеко поза їх межами. Після виданого на початку 1990-х рр. Бедою Аллеманом та Стефаном Райхертом п'яти-томного (а з публікацією ранніх поезій та віршів зі спадщини – семитомного) зібрання творів [178; 181; 186-190] виникла ідея багатотомного історико-критичного видання, яке – безпрецедентний випадок! – здійснюється у німецькому видавництві «Suhrkamp» паралельно двома авторськими колективами у двох різних проектах (т. зв. «тյубінгенське» та «боннське» критичні видання). Починаючи з 1987 р., у гейдельберзькому видавництві «Carl Winter Universitätsverlag» за редакцією Ганса Міхаеля Шпайера виходить «Целанівський щорічник» («Celan-Jahrbuch»), який налічує вже одинадцять солідних томів. Так само паралельно в 1989 р. вийшли два целанівські бібліографічні покажчики Крістіне Борер [155] та Джеррі Гленна [241], які містять декілька тисяч позицій (в 1998 р. Дж. Гленн і Дж. Д. Тодд видали «Другу бібліографію», що охоплює 1989-1995 рр. [243]). Ці бібліографічні покажчики вражають не лише кількістю описаних у них джерел, але й розмахом різногалузевих праць, що нарастають у геометричній прогресії.

Лексичні конкорданси та індекси до лірики Целана дають змогу віднайти кожне використане поетом слово, встановити частотність його вживання і співвіднести його з іншими словами [333; 335]. В багатьох країнах світу існують товариства Пауля Целана, що вивчають і пропагують його поезію. Віденський «Інститут гуманітарних студій» заснував міжнародну Целанівську стипендію для перекладачів важливих творів гуманітарної та соціальної проблематики, які сприяють зближенню Сходу та Заходу. На початку 2000-х років вивчення творчості Целана було введено до програми загальноосвітніх шкіл України [19, с. 309-320]. Проте навіть за такої неймовірно інтенсивної конфронтації з художнім світом багатьох національних літератур і досі відсутня узагальнююча праця, яка б розглядала поезію Целана у системній цілісності її літературних і загальнокультурних взаємозв'язків як глобальний інтертекст. Саме цією обставиною, як і зростаючим інтересом до феномену Целана в Україні, зумовлена актуальність даного дослідження.

Творчість Пауля Целана важко прив'язати до якоїсь однієї національної літератури, оскільки за своєю біографією, глобальним звучанням своєї поезії, її естетичними горизонтами й образними асоціаціями це поет загальноєвропейський, який увібрав у себе все розмаїття культурного розвитку багатьох країн. На статус його духовної вітчизни претендують Румунія, Австрія, Франція, Німеччина, проте з не меншим правом можна говорити й про його вкорінення у єврейській чи слов'янській традиції. З цього погляду невід'ємними складниками його творчої еволюції були також російські та українські духовні первні, вивченням яких в останні десятиліття активно займаються зарубіжні й вітчизняні дослідники. Водночас набирає дедалі більшого розмаху перекладацька рецепція поетичного спадку Целана – напередодні століття від дня народження поета в багатьох європейських країнах з'явилися нові, масштабніші за задумом і обсягом, видання його віршів, серед них і десяти томне українське зібрання поезій, здійснене автором цих рядків у чернівецькому видавництві «Книги –XXI» (2013-2020 рр.). Сподіваюся, що воно стане

імпульсом до подальшого освоєння творчої спадщини цього найвидатнішого німецькомовного поета 20 століття, який народився й виріс на наших теренах.

Світ Целанової поезії відкривається не відразу – він вимагає від читача великої уваги, граничної мобілізації інтелектуальних та емоційних ресурсів, вдумливого осмислення прочитаного, але для того, хто зважиться заглибитися в нього, відкривається мовби «друге дихання», і тоді цей світ постає у всій своїй глибині, ясності й звабі. Пропонована книга, яка є першим в Україні комплексним дослідженням інтертекстуальної природи творчості Пауля Целана, має на меті полегшити цей непростий шлях до поета, який був переконаний в тому, що дійсність мусить бути віднайдена й завойована, і, по суті, не бачив принципової відмінності між віршем і потиском руки.

Розділ 1

Інтертекстуальність як втілення
діалогічної парадигми
поетичної творчості
Пауля Целана

1.1. Інтертекстуальна природа лірики Пауля Целана

«Пауль Целан був останнім німецькомовним поетом модернізму. Він допровадив модернізм до його логічного завершення. Далі починається переліг – зі щербом, галькою й попелом та поодинокими словесними брилами поміж ними», – зазначає Гельмут Бьоттігер [153, с. 469]. Цю промовисту характеристику творчості поета, яка більшою мірою стосується його пізньої лірики, можна сприймати в тому сенсі, що Целан довів виражальні засоби модернізму до тої межі, за якою це явище трансформується вже в цілковито нову якість. Але чи можна вважати її якістю постмодерністського мислення? Неоглядна критична література про Целана артикулює дану проблему якось надто несміливо, хоча переважно й визнає той факт, що вже в ранній творчості поет проявив себе «надзвичайно тонким майстром інтертекстуальності» [330, с. 81], у віршах якого помітні «постмодерністські підходи» [255, с. 68], і що загалом він був не тільки представником «високоінтертекстуальної» епохи, який творив у її глобальному контексті, але й активно «рефлектував» на неї своєю поезією. «З цієї причини, – вважає Міхаель Якоб, – його творчість може стати в дискусії про інтертекстуальність, котра як раніше, так і тепер, не втратила своєї злободенності, предметом показового вивчення, і, навпаки, інтертекстуальність може бути привнесена в дослідження творчості Целана як один з її центральних параметрів» [278, с. 18]. І завдання тут полягає не в тому, щоб показати вже покриті патиною анахронізму літературні «впливи». Завдання в тому, щоб реконструювати процес інтеграції Целаном численних історичних, міфологічних, літературних, філософських та інших «цитат» і «дат», які супроводжували його в житті та творчості й слугували йому арсеналом для

його поезій, котрі можуть бути повноцінно прочитані лише за умови дешифрування наявних у них інтертекстуальних кодів, органічно вписаних до художньої тканини його текстів.

На інтертекстуальному аспекті целанівської поезії наголошує також один з найтонших її інтерпретаторів Тео Бук. «Інтертекстуальна трансформація та гірка пародія субстанційно належать до виражального репертуару Целана, – пише він. – Ліричну творчість з використанням поетичного матеріалу інших слід розуміти, за винятком пізніх, александрійсько-еклектичних компонентів, як суверенну, а частково й руйнівну гру з художніми формулами традиції. Такого роду «цитування» не варто плутати з епігонством; навпаки, в такій евокації завжди присутня ревокація, діалектичний антипроект, який, мовби перевіряючи на міцність, ставить під сумнів конвенціональні смислові зв'язки, частково навіть публічно таврує їх. Конвенціональність як неконвенціональність. Целан розвиває звідси цілковито самостійний виражальний космос на основі чітко й індивідуально визначеної метафорики» [193, с. 35]. Окремі елементи цієї метафорики запозичені («перенесені», що буквально відповідає етимології терміну) з інших смислових і образних структур, однак вони поєднані таким чином, що творять, по суті, цілком нові, оригінальні й неповторні конфігурації. Тобто, творчість попередників слугує йому своєрідним кам'яним кар'єром, з якого він добуває необхідний будівельний матеріал. Проте свої споруди він демонструє нам без опор і риштувань, у їхніх мурах немає щілин і тріщин – вони виглядають як моноліт. На думку Ути Вернер, «...творчість Пауля Целана могла б бути для сучасного стану дослідження інтертекстуальності прямо-таки раннім конгеніальним відповідником і доказом власної теорії [...]. Семантичне багатоголосся Целана безпосередньо живиться з поліфонії прихованих ремінісценцій і цитат» [419, с. 149].

Труднощі рецепції лірики Целана пов'язані насамперед з неадекватністю методологічного інструментарію, який використовується для її аналітичного прочитання, хоча вже з початку сімдесятих років почала утверджуватися думка, що

тут ідеться «не про «мімесіс» в традиційному значенні цього терміну, і що поезія Целана не може розглядатися як наслідок поетизуючого переосмислення світу, себто тут відсутня поетична дискурсивність на кшталт «що автор хоче цим сказати?» [427, с. 11]. По суті, поезія Целана не відтворює світ у міметичних формах чи категоріях «теорії відображення», а наново моделює його за асоціативним принципом із фрагментів дійсності, в тому числі й дійсності художньої, яка, за словами Гете, являє собою «другу природу». Тому насамперед потрібно визнати той факт, що Целан писав свої поезії не стільки за методом «*imitatio vitae*» (наслідування життя), як радше за так само притомним у літературі ще з часів античності методом «*imitatio veterum*» (наслідування старих зразків), себто він частіше звертався до вже існуючих, усталених, засвоєних культурних феноменів, вступаючи з ними в продуктивний діалог.

Отож вихідним матеріалом для поета була не тільки об'єктивна реальність матеріального світу, але і його духовні прояви та виміри, втілені в історичному досвіді людства, у філософських ідеях, у витворах літератури й мистецтва, які найчастіше консервуються в таких постмодерністських поняттях, як «книга», «енциклопедія», «бібліотека» або ж «текст». «Целан жив із книгами, часом навіть у самих книгах; чимало його віршів виникло на сторінках видань інших авторів. Між його власними текстами також виникала густа мережа кореспонденцій, до яких він часто свідомо прагнув» [219, с. 75]. Під час читання Целан часто ставив на берегах книги графічний знак «і» (або ж «-і-»), що означав ідею. Ним маркувалося слово, зворот, фраза, абзац. Часом він занотовував цей знак на окремому аркуші, де одночасно з'являлися рядки майбутнього вірша, афоризми. Тоді «-і-» ставало вже знаком інспірації, поетичного натхнення й супроводжувало роботу над варіантами поетичного тексту [346, с. 78]. Автор цікавих досліджень про єврейський контекст поезії Целана Петер Майер пов'язує це з особливостями виховання та релігійної обрядності єврейського народу. «Єврей до всього вибудовує паралелі, він все бачить у співвідношеннях [...]». Взаємозв'язок з усім навколи-

шнім світом, який виникає у віршах Целана, відповідає думці про сім на сім помножене значення кожного місця Тори. Поет уподібнюється вченому рабинові, який згадує до кожного місця Тори всі 49 значень» [323, с. 33]. У такий спосіб Целан конструює свій паралельний космос, що складається з уламків і блоків, шифрів і кодів світової культури, які утворюють духовну ауру навколо паризького самітника й нерідко постають в його свідомості реальнішими за об'єктивне буття.

Отже, книги, а не тільки емпірична чи предметна дійсність, яка є безпосереднім виявом повноти буття, живлять Целанову поезію. Поет живе у текстах, спілкується з текстами, інтегрує тексти у свої вірші. «Зустріч» з текстами здатна породити переживання. Це відбувається за умови резонансу текстів з емоціями, образами, структурами власних віршів – або ж, навпаки, – за умови протистояння, конфронтації з ними. Чужий текст виступає тут каталізатором або подразником, він спонукає до розщеплення дійсності, до виявлення її дисгармоній і суперечностей. При зустрічі з чужими текстами виникають нові асоціативні поля, когерентні або ж полемічні. В продукційно-естетичному відношенні вони є рушіями креативності. «Александрійська, реінтерпретативна одержимість» Целана, яка утруднює читачку рецепцію його віршів, але разом з тим вводить їх у «майже безбережно розгалужений контекст дотикань та асоціативних сплетін» [370, с. 343], інтенсифікує його безкомпромісну полеміку з гірким історичним досвідом 20 ст., котра стає гострішою і змістовнішою, оскільки підключає як вагомні аргументи моральний і культурний потенціал багатьох авторів і багатьох епох.

Ця особливість Целанової поезії була помічена, хоч і з фальшивої перспективи та без належного розуміння, досить рано. Ще в 1953 р. Ріхард Екснер писав про Целана як про «один з найсильніших асиміляційних талантів сучасної німецької лірики, настільки сильний, що не завжди ясно, де починається його власний голос» [341, с. 202]. Це була одна з перших – власне, ще вельми невинних, – спроб поставити під сумнів інтертекстуальний метод Целана, що з часом розгор-

нулася в грандіозну «аферу Клер Голль», сутність якої зводилася до звинувачень поета в плагіаті творів одного з чільних представників експресіоністського й сюрреалістського руху, німецько-французького поета-білінгва Івана Голля, висунутих його вдовою. Не будемо детально зупинятися на складних перипетіях і колізіях цієї «афери», в яку було втягнуто чимало провідних німецьких авторів того часу, пресових органів, культурних інституцій, аж до розгляду цієї справи Німецькою Академією мови й літератури в Дармштадті, – вона докладно задокументована й прокоментована Барбарою Відеман [341]. Врешті-решт всі звинувачення Клер Голль були відкинуті як абсолютно безпідставні, але вже та обставина, що вони викликали такий резонанс у громадських та літературних колах німецького суспільства, засвідчує неоднозначне ставлення до самого способу поетичного мислення Целана, який багатом читачам і літературним критикам видавався проблематичним і підозрілим. Причина цього криється в нерозумінні явища інтертекстуальності як естетичного феномену й літературного прийому. Сьогодні, коли це явище стало звичним для літературної практики постмодернізму й до того ж має під собою серйозне теоретичне обґрунтування, всі звинувачення Целана з боку його опонентів не витримують жодної критики. «Що стосується закидів у плагіаті, – пише Леопольд Федермайр, – то в час, коли інтертекстуальність набула такого широкого розмаху, вони виглядають радше смішними. Целан, творча спадщина якого великою мірою складається з перекладів, – перекладів поетів, яких він нерідко вважав своїми кривими, своїми братами, – жив у якомусь осмотичному зв'язку з мовою, яку він розглядав як щось живе (і смертоносне), з літературою загалом, з окремими творами літератури. Мовний матеріал, з яким він мав справу, звичайно ж проникав крізь тонку мембрану, і при цьому трансформаційні процеси, яким він водночас піддавав його, були тут особливо інтенсивними» [219, с. 75].

Інтертекстуальний метод, спрямований на семантичне й асоціативне ущільнення поетичної мови, сам Целан позна-

чав словом «коагуляція» (від лат. *coagulatio* – скипання, згущення крові) [394, с. 29-30]. Під ним він розумів поєднання різнопланових асоціацій (ремінісценцій, алюзій або інших інтертекстуальних шифрів, котрі він називав також «датами») для створення густішої фактури тексту, її насичення імплікаціями, запозиченими з інших текстів. При граничній еліптичності вислову, такий підхід давав йому змогу водночас суттєво розширювати змістовний простір вірша. Для того, щоб гармонізувати диспаратність цих чужих вкраплень, він якомога органічніше узгоджував їх із загальним контекстом, намагаючись стерти сліди інтертекстуальних стиків, чим досягав єдності структури та внутрішньої природи вірша. При цьому кожен із транспонованих елементів зберігав свою первинну образну семантику й водночас набував у новому контексті додаткових конотацій, що загалом підсилювало енергетику його поезій.

Таким чином, явище інтертекстуальності можна вважати однією з основоположних характеристик поетичної творчості Целана, оскільки його вірші зазвичай «демонструють надзвичайно високий рівень інтертекстуальної інфільтрації» [278, с. 18]. Що стосується самого терміну «інтертекстуальність», то ні Целан, ні перші дослідники його поезії цього поняття ще не вживали. Воно з'явилося, як відомо, наприкінці 60-х рр. у працях французької постструктуралістки болгарського походження Юлії Крістєвої для означення методу дослідження тексту як знакової системи, пов'язаної з іншими семіотичними системами, що імпліцитно або експліцитно кореспондують між собою, створюючи при цьому складне плетиво взаємозв'язків своїх семантичних, структурних або дискурсивних значень. Іншими словами, Крістєва розуміла інтертекстуальність як «те, що відбувається між текстами», тобто «відношення одного тексту до інших текстів» [272, с. IX]. При цьому вона виходила з постулатів діалогічності, розроблених ще у 20-ті рр. російським вченим Михайлом Бахтіним на основі аналізу романів Достоевського. Висунувши тезу про поліфонічність романів Достоевського, в яких повсякчас звучать не тільки голос

автора й голоси персонажів, але й (через іронію, пародіювання, стилізацію тощо) цілий хор голосів колективної пам'яті людства, Бахтін підкреслював діалогічний характер свідомості й самого людського буття і стверджував, що спілкування є передумовою і призначенням людського існування. «Жити – означає брати участь у діалозі: запитувати, слухати, відповідати, погоджуватися тощо. В цьому діалозі людина бере участь уся й усім життям: очима, вустами, руками, душею, духом, усім тілом, вчинками. Вона вкладає всю себе в слово, й це слово входить в діалогічну тканину людського життя, у світовий симпозіум» [9, с. 318]. Слово, за Бахтіним, завжди багатовимірне й багатозначне, оскільки в ньому спресовано досвід багатьох історичних епох і людських поколінь. «Слово не річ, а вічно рухливе, вічно мінливе середовище діалогічного спілкування. Воно ніколи не задовольняє тільки одну свідомість, один голос. Життя слова – в переході від уст до уст, від одного контексту до іншого контексту, від одного соціального колективу до іншого, від одного покоління до іншого покоління. При цьому слово не забуває свого шляху й не може остаточно звільнитися від влади тих конкретних контекстів, до яких воно входило» [8, с. 270].

Загалом тексти постійно перебувають у подвійному діалозі – з читачами та з іншими текстами. Цю амбівалентність, яка в загальному вигляді була сформульована Бахтіним у його теорії діалогічності, Крістева розвиває в текстологічному напрямку, здійснюючи важливий перехід від міжособистісних (інтерсуб'єктивних) до міжтекстових (інтертекстуальних) кореляцій і виділяючи дві осі рецептивних взаємовідносин – горизонтальну (суб'єкт–адресат) і вертикальну (текст–контекст), які в процесі рецепції тексту читачем немовби накладаються одна на одну. «Це узгодження (коінциденція) виявляє суттєвий факт: слово (текст) є перетинанням слів (текстів), у якому щонайменше прочитується інше слово (інший текст). Обидві ці осі, які Бахтін називає діалогом та амбівалентністю, не завжди чітко ним розмежовуються. Однак цей брак строгості є радше пріоритетним відкриттям, яким Бахтін збагачує

теорію літератури: кожен текст будується як мозаїка цитат, кожен текст є абсорбуванням і трансформацією іншого тексту. Замість поняття інтерсуб'єктивності приходить поняття інтертекстуальності, і поетична мова прочитується принаймні як подвійна» [297, с. 347-348], а «будь-яке відношення між двома автономними висловлюваннями називається інтертекстуальністю, передусім узгоджувальна або ж полемічна евокація будь-якого іншого тексту» [292, с. 90].

Сьогодні поняття інтертекстуальності є загальноприйнятим, передусім у текстологічній теорії постмодернізму, розробленій французькими постструктуралістами й деконструктивістами, в системі координат якої «взаємодія тексту зі знаковим фоном виступає як фундаментальна умова смислотворення» [76, с. 333]. Однак природа інтертекстуальних відносин має в постмодернізмі вже не лінійний, а ризомний характер, поняття авторської ідеї, автономності тексту, цільності твору, центру й периферії не відіграють тут, на відміну від класичних літературознавчих концепцій, ніякої ролі. Натомість багато важить сам «канал зв'язку» й «відкритість тексту» до кореспондування як з адресатом (читачем) так і з іншими текстами. «Інтертекстуальність – це метод прочитання одного тексту супроти іншого, що дає змогу висвітлити спільні текстуальні та ідеологічні резонанси; це визнання, що всі тексти та ідеї існують у мережі відносин» [32, с. 171]. Тобто, існує глобальний універсум текстів, у яких закодована історія, міфологія, філософія, культура людства, і в рамках цього універсуму все вже так чи інакше колись було сказано, тому претензії на якусь особливу новизну, оригінальність тощо наперед приречені на невдачу (синдром *deja-vu*). Жоден текст не починається з якогось нульового пункту, «жодне творення текстів не є адамістським актом, при якому творець тексту змушений був би разом зі своїм текстом створювати від самого початку також і його мову, і жоден літератор не є Каспаром Гаузером, який ще ніколи не чув або не читав чужого літературного тексту» [272, с. 52]. Феномен інтертекстуальності багато в чому базується на твердженнях про принципову

вичерпаність художньої творчості як такої, на постулатах про «смерть автора», «кінець історії» тощо. За таких умов будь-який новий текст неодмінно буде лише новою комбінацією вже відомих елементів, він може бути реалізований у формі мозаїки, монтажу, колажу, парафрази і т. д. Інтертекстуальний фон може бути при цьому настільки потужним, що часом він здатен поглинати навіть ті сигнали, які автор тексту вважає своїми питомими й автентичними. «Голос тексту супроводжується шумом інтертекстуальності. В кожному слові чути шум його значень і відсилань. Кожна фраза, кожен порух речення викликає спомини, асоціації, і при відповідному напрямку уваги шум інтертекстуальності може заглушити голос тексту» [400, с. 143].

Теоретики інтертекстуальності наголошують на тому, що всі ці «шлюзи» тексту відкриваються лише у процесі його реценсії читачем, який виступає тут не як пасивний споживач, а як наділений інтелектуальною потугою і здатністю до креативної діяльності співавтор («зразковий читач» У. Еко, «аристократичний читач» Р. Барта, «архічитач» М. Ріффаттера). Ролан Барт вважає, що текст протилежний творові, бо за своєю множинністю, стереофонічною об'ємністю, «демонічністю самої текстури» він «може спричинитись до глибоких змін у прочитанні» [3, с. 382] й пропонує розглядати текст не як завершений, готовий продукт, а як «процес продукування, підключений до інших текстів, інших кодів» [3, с. 385], як тканину (власне, текстуру, що відповідає етимологічному значенню слова), павутину різних голосів [3, с. 403], яка «тчеться» у свідомості читача.

Останнім часом явище інтертекстуальності почало стрімко розширювати свої термінологічні межі й концептуально розгалужуватися на велику кількість видових понять. Так, напр., Жак Дерріда розглядає інтертекстуальний процес як своєрідне ботанічне «прищеплювання» чужого тексту, Жан Старобінські актуалізує й поглиблює структуро-трансформуючий принцип анаграми, екстраполюючи його на текст («анатекст»), Умберто Еко акцентує свою увагу передусім на

комунікативному аспекті й вводить в обіг близьке до бахтінського визначення «інтертекстуального діалогу», Мішель Фуко говорить про археологічні описи дискурсивних архівів, а Жерар Женетт узагальнює й абсолютизує амбівалентну природу такого стародавнього поняття, як «палімпсест». Саме палімпсест – пергамент, у якому новий текст написано поверх зішкрябаного старого, що з часом проступає крізь нього й прочитується разом з ним, став для Женетта місткою метафорою інтертекстуальності.

У своїй книзі «Палімпсести» Женетт пропонує чітку класифікацію різних типів інтертекстуальності під узагальнюючим гаслом «транстекстуальності». Транстекстуальність, або текстуальна трансценденція – це «те, що ставить текст у маніфестований або потаємний зв'язок з іншими текстами» [236, с. 9]. Женетт виділяє п'ять типів транстекстуальних зв'язків. Перший з них він називає власне інтертекстуальністю, приймаючи тут до визначення Крістевої, однак формулює його дещо вужче – як «відношення співприсутності (копрезентції) двох або кількох текстів [...], як ефективну присутність одного тексту в іншому тексті» [236, с. 10]. Сюди належать такі традиційні різновиди запозичень, як цитата, плагіат, алюзія. Другий тип стосується внутрішніх зв'язків між компонентами одного й того ж тексту і має назву паратекст. Це насамперед заголовки, підзаголовки, проміжні заголовки; передмови, післямови, звертання для читача; маргіналії, примітки, епіграфі; ілюстрації, обкладинки, закладки тощо – себто ті дотичні до тексту матеріали, які супроводжують його в експлікативних, рецептивних чи рекламних цілях [236, с. 11]. Третій тип, який Женетт називає метатекстуальністю, являє собою «апострофоване як ,коментар' відношення одного тексту до іншого, що полемізує з ним, не обов'язково при цьому цитуючи чи згадуючи його» [236, с. 13]. Тут мається на увазі головним чином критичне відштовхування одного тексту від іншого (напр. «Робінзон Крузо» Дефо й «Володар мух» Голдінга). Четвертий тип, названий гіпертекстуальністю, Женетт розуміє як всяке відношення між новоствореним текстом Б (гіпертекст) і прав-

лячим йому за орієнтир або взірєць текстом А (гіпотекст), коли елемент коментування відсутній (напр., «Енеїда» Вергілія й «Улісс» Джойса є гіпертекстами «Одіссеї» Гомера, хоча свого ставлення до цього гіпотексту вони й не висловлюють) [236, с. 14-15]. Це, можливо, найсуттєвіший і найглибший тип транстекстуальності. «Гіпертекстуальності, – пише Женетт, – належить специфічна заслуга постійно вводити старі твори у новий смисловий колобіг [...]. Так здійснюється утопія Борхеса про літературу в постійній трансфузії – трансфузії текстів – яка завжди присутня в ній у своїй тотальності та якої тотальності, всі книги якої утворюють тільки єдину велетенську, безкінечну книгу. Гіпертекстуальність є лише однією з назв цієї тривалої циркуляції текстів, без якої література не вартувала б жодної години зусиль» [236, с. 535]. І, нарешті, п'ятий, найабстрактніший, найімпліцитніший тип, який Женетт визначає як архітекстуальність, стосується жанрової класифікації текстів. Це поняття охоплює надструктурні категорії роду, виду, жанру й нерідко має справу з «горизонтом сподівань» читача, який звик сприймати тексти, керуючись своїми уявленнями про жанрову природу вірша, драми чи роману. Але часто такі відношення між жанрово-родовою надструктурою і конкретним текстом не виправдовують його сподівань і породжують проблемні ситуації (якою мірою виправдані, напр., жанрові означення таких творів середньовічної літератури, як анонімний «Роман про троянду» чи «Божественна комедія» Данте Аліґ'єрі, не кажучи вже про величезну кількість художніх текстів пізніших епох?) [236, с. 13-14].

Як бачимо, під грифом транстекстуальності (або інтертекстуальності – ці два поняття у нього не зовсім чітко розмежовані й можуть сприйматися як синоніми) Женетт розуміє як відносини тексту з індивідуальними претекстами (гіпертекстуальність), так і надструктурні системи (архітекстуальність). В теорії інтертекстуальності ці два типи міжтекстових відносин називають ще одиничною та системною референцією [272, с. 48-58]. Більшість історичних форм інтертекстуальності належать до одиничної референції – це цитата,

епіграф, центон, переклад, переробка, стилізація, парафраза, контрафактура тощо. Вони утворюють, так би мовити, «ядерну сферу» (Kernbereich) свідомої, інтенційної або ж маркованої інтертекстуальності [272, с. 48]. Однак існує ще й «периферійна зона», в якій відношення інтертекстуальності є не такими експліцитними й загалом набагато спорадичнішими. Це системна референція, яка включає в себе відношення нового тексту до цілого корпусу претекстів, до конвенцій літературних жанрів (скажімо, «Гаргантюа і Пантагрюель» Рабле й традиція народної літератури середньовіччя), до міфів (інтерпретація міфологічних сюжетів та образів, які побутують спершу в усній оповіді й відтак реконструюються у численних письмових варіантах і версіях), до філософських та риторичних систем тощо. Проте часом буває досить проблематично розмежувати одиничну й системну референцію, оскільки новий текст може бути тісно пов'язаний зі своїм претекстом маркованою інтертекстуальністю, але водночас бути зорієнтованим і на загальнішу традицію, на колективний корпус текстів (наприклад, «Дон Кіхот» Сервантеса полемізує як із конкретним претекстом – романами Гарсія Родрігеса де Монтальво про Амадіса Гальського, так і з традицією лицарських романів загалом).

Оскільки жоден текст не може сприйматися як абсолютна «*tabula rasa*», як «*creatio ex negativo*» й завжди перебуває в системі відносин з попередніми текстами, то поняття інтертекстуальності часто розширюють до глобального й універсального значення, коли практично «кожен текст є інтертекстом». Така тоталізація феномену призводить до розмивання самого терміну, коли ним уже дуже важко оперувати при дослідженні літературних явищ. Тому прийнятнішою для аналізу й інтерпретації текстів є не глобальний тип інтертекстуальності, а її герменевтична, дескриптивна модель, в якій це поняття зводиться до свідомих, інтенційованих і маркованих зв'язків [272 с. 25]. Для розмежування цих двох моделей говорять ще про «екстенсивну» та «інтенсивну» інтертекстуальність, де під першою розуміють глобальну модель, а під другою – вужчий,

евристично продуктивніший аспект інтертекстуальних зв'язків [268, с. 43]. Знову ж таки неймовірно важко розвести їх як взаємовиключні категорії на різні полюси – елементи екстенсивної моделі часто присутні в інтенсивній інтертекстуальності й навпаки.

Ще один аспект інтертекстуальності репрезентований у працях американця Гарольда Блума. У своїй книзі «The Anxiety of Influence» («Страх впливу», 1973) він розглядає літературну продуктивність як безперервну інтертекстуальну боротьбу проти усталених канонів і зразків. Жоден із видатних письменників не виростає із себе самого, він обов'язково орієнтується на певні літературні взірці, підпадає під їхню магію, вступає з ними в інтертекстуальні зв'язки, але водночас і прагне подолати й витіснити їх зі своєї свідомості. Виникає амбівалентна ситуація едіпового комплексу, в якій кожен «син» намагається звільнитися від упливу «батька», заперечити, перетлумачити або й радикально змінити його духовний спадок, щоб вислизнути з-під ласо батьківської опіки й реалізувати свої власні художні потенції [140; 250, с. 443-444]. Така боротьба, як правило, увінчується успіхом лише тоді, коли «сини» не поступаються «батькам» силою художнього мислення, літературним талантом та інноваційною відвагою.

Звичайно, що сам термін «інтертекстуальність» виник набагато пізніше, ніж явище, яке він уособлює. По суті, інтертекстуальні зв'язки наявні вже в античній літературі, скажімо в античній трагедії, в александрійській поезії, у т. зв. «меніпповій сатирі», в комедіях Арістофана й Менандра, діалогах Лукіана, загалом у взаємозв'язках давньогрецької та давньоримської літератур. Надзвичайно високий рівень інтертекстуальності демонструють окремі твори середньовічної літератури (напр., «Божественна комедія» Данте Аліґ'єрі), література класицизму, поезія бароко, художня спадщина європейських романтиків і, звичайно ж, новаторська творчість модерністів (Рільке, Джойс, Еліот, Сартр, Борхес та ін.). Таким чином, явище інтертекстуальності аж ніяк не можна вважати лише набутком епохи постмодернізму, а французькі постструктуралісти, по суті,

не відкрили інтертекстуальність як таку, а тільки узагальнили й теоретично обґрунтували її сутність і природу.

Так само й творчість Пауля Целана, незважаючи на високу консистенцію інтертекстуальних елементів, аж ніяк не може бути віднесена до постмодернізму, позаяк у ній загалом відсутні такі важливі передумови постмодерного мислення, як ігровий елемент, наскрізна пародійна інтенція та «ідея науково обґрунтованої іронії» [46, с. 91]. На думку Дмитра Затонського, «постмодерністські тексти [...] найчастіше композиційно аморфні, сюжетно розірвані, принципово ескізні і на жодну цілісність (а тим паче на «завершеність»!) не претендують» [34, с. 5]. Натомість поезія Целана відзначається щільністю вислову, композиційною строгістю і, незважаючи на свій еліптичний характер, винятковою змістовною та структурною єдністю. Її взагалі важко прив'язати до якогось певного літературного напрямку чи певної традиції. Насичуючи свої вірші численними цитатами, ремінісценціями, парафразами, алюзіями, почерпнутими з інших джерел, поет не прагне створити за їх допомогою автономний ігровий простір, як це роблять постмодерністи, імітуючи або стилізуючи іншу реальність, містифікуючи історію та історизуючи міфологію, а намагається актуалізувати передусім реалії свого часу, розкрити його трагічні суперечності й злами, показати тенденції розвитку. «Що стосується Целана, – зауважує з цього приводу Жан Боллак, – то жодна традиція не може розглядатися як та інстанція, до якої він, у який завгодно спосіб, міг би примкнути» [156, с. 195]. Його поезія залишається унікальним синтезом спектру найрізноманітніших традицій, які він зумів переплавити в єдине органічне ціле. І йдеться тут не тільки про суто літературні явища – об'єктами його «інтертекстуального діалогу» є Біблія і Кабала, єврейська містика й антична міфологія, німецька та європейська класика, історичні події, філософські й естетичні системи, психологія, археологія, геологія, мінералогія, ботаніка, медицина тощо. Щільність його інтертекстуальних асоціацій можна порівняти хіба що з інтертекстуальною щільністю поетичних творінь Т. С. Еліота, ска-

жімо, його «Безплідної землі», коментарі до якої спроможні зайняти не одну сотню сторінок [72, с. 12].

Не секрет, що одним з важливих конститутивних складників авангардистського мистецтва 20 ст. стала цитата, яка вважається сьогодні чи не найефективнішим засобом естетичної та ідеологічної конфронтації з художньою дійсністю попередніх епох. Це стосується не тільки власне літератури, але й образотворчих мистецтв, театру, музики тощо. Цитата в найширшому розумінні – як будь-яка форма дотичності до іншого артефакту, будь-який контакт із чужим текстом, цитата як «дата» – є основним транспортером чужої семантики та структури у власний текст. «Дата мов крипта, а слова нагадують упирів – повертаються і блукають незалежно від волі суб'єкта, що колись їх промовив», – підкреслює польська дослідниця Зофія Мітосек [59, с. 373]. Розглядаючи присвячену творчості Целана книгу Ж. Дерріди «Шибболет» [209], вона зазначає, що оригінальна дата стає кодовою, коли відривається від неповторної події, про яку свідчить, і в такий спосіб набуває ідеального характеру. Місткість такої дати, її здатність до нових асоціацій незмірно зростає. «Багатозначність, притаманна кожному поетичному знакові, отримує додаткову силу в цитаті завдяки тому, що вона містить у собі асоціації первинного взаємозв'язку, з якого вона вийшла і, привносячи його в новий контекст, до якого вона впливається, створює стан напруги за принципами аналогії або контрасту», – вважає Дітмар Гольтшнігт [245, с. 50]. Однак Целан «цитуює» чужі тексти не тільки як резонатори власних поетичних ідей або ж їхні полемічні антитези. Цитата часто виконує в нього функцію одивнення, оновлення традиційного світосприйняття, зміщення звичних перспектив бачення, зміни семантичних чи ідеологічних акцентів. «Целан є автором, який, як ніхто інший, наділений надзвичайно тонким відчуттям автентичності поезії і, як наслідок, майже безпомилковим відчуттям того, як слід переносити традицію в сучасну поезію, щоб оживити її. Він досягає цього завдяки майстерно розвинутій техніці «очудненої цитати» [222, с. 29]. Разом з тим «інтеграція чужого

слова у вірш неодмінно підносить його мову на мета-рівень» [316, с. 96], себто ставить її у ширший культурний контекст, нерідко з усіма його полемічними моментами, які з'являються в процесі такого перенесення і часом можуть набувати в ньому цілком нового, несподіваного звучання.

Проте навіть ці «очужені цитати» піддаються поетом таким суттєвим трансформаціям, що часом вони цілковито змінюють закладений у них первісний зміст і вектор своєї інтенційності. Целан «препарує» їх з анатомічною скрупульозністю, виявляючи в них такі властивості, про які їх автохтонний автор, напевне, навіть не здогадувався. Тут, можливо, зайвий раз підтверджується деконструктивістська теза про те, що насправді автор неспроможний передбачити всіх смислових значень і всіх можливих тлумачень свого тексту, це здатен здійснити у процесі його тривалої рецепції тільки читач. Тому целанівський метод цитування виходить далеко за рамки простого цитатного запозичення. Цитати інкорпорується в його тексти таким чином, «що їх вже неможливо розпізнати як цитати» [223, с. 11]. Тут радше маємо справу зі своєрідною поетичною «експропріацією» чужого текстового спадку та його кардинальним перепрофілюванням у відповідності з власними ідейно-естетичними засадами.

Неабияку роль у цьому процесі відіграє широкий інтелектуальний горизонт Целана, його унікальний мультикультурний досвід, а також його творча самодостатність. «Оскільки цей поет, який виростав у Чернівцях серед багатьох мов, був надзвичайно пристрасним читачем, то, попри перманентність життєвих вражень, його формувала також тривала присутність вивченого й прочитаного. Труднощі й уявні темноти цих віршів часто є лише вдаваними. Навряд чи рядовий читач має наготові ті знання й ремінісценції, які автор втілює у своєму вірші. Вони не використовуються в цій поезії як пряма цитата – хіба що зрідка, як, напр., у тексті «Tübingen, Jänner», де зринає уривок з рядка Гельдерліна, який старанно береться в лапки, проте це радше виняток. Загалом Целан не цитує, а опрацьовує запозичену думку чи формулювання як части-

ну своєї власної притомності – себто, як свою власність...», – стверджує Ганс Майєр [322, с. 1159]. В цьому відношенні він також певною мірою перетинається з постмодерністськими уявленнями про сутність авторства як такого, про текст як наслідок «екстенсивної» інтертекстуальності в руслі глобальної моделі, про співвідношення абсолютної та відносної оригінальності тощо. «Домінування цитати в мистецтві модернізму засноване на відмові від пануючого з часів Просвітництва, як епохи культу геніїв, догмату оригінальності [...] Через медіум цитати багатостраждальна, вдавано монологічна, затемнена езотерика Целана переходить у діалогічну якість в сенсі кореспондування з традицією, яка отримує у світлі нового історичного досвіду свою ре-інтерпретацію і в такий спосіб допомагає ліричному суб'єктові віднайти свою соціальну й поетологічну ідентичність» [245, с. 50-51]. Перенесена в чужий текст цитата несе в собі генетику свого походження, але вона взаємодіє також і з новим контекстом. Цей новий контекст і цитата взаємно коментують одне одного, створюючи поле діалогу [226, с. 24-25], а коли кількість таких полів зростає, то вони виливаються в поліфонічний акорд. «Якби об'єднати всі «дати», які згадує Целан, в кожній з яких звучить також її контекст, то насправді виник би власний космос, який був при просякнутий минулими часовими пластами, ревіталізованими у вірші, себто не що інше, як «збудований за гебрейським взірцем ковчег Ноя» (В. Бен'ямін)», – стверджує Лідія Кьолле [294, с. 127].

Безперечно, що цитата аж ніяк не була для Целана компонентом «вченості», засобом інтелектуальної інтриги чи постмодерністської гри, а насамперед формою діалогу. Незважаючи на спричинені інтертекстуальними вкрапленнями рецептивні труднощі, його поезія орієнтувалася на якнайширше читацьке коло. Всі розмови про її езотеричність та герметичність позбавлені переконливих аргументів, і сам поет неодноразово спростовував подібні твердження. Целан завжди прагнув прямого контакту зі своїми читачами – це видно бодай з тої кількості публічних читань, які він влаштовував у різних

німецьких містах. «Кожне з його читань, – згадує Гергарт Бауманн, – виливалося в розмову, в якій східні мотиви зустрічалися із західними; вона долала шлях через ландшафти й епохи – і водночас шлях через творчі періоди поета [...]. Ці читання також означали для поета зустрічі – не в останню чергу зустрічі з самим собою, схожі до тих, які він моделював і пізнавав у своїх віршах [...]. Мова вірша і розмова поета, які він міг вести як зі своїми текстами, так і зі своїми читачами, – вони відкривали взаємно згідливий діалог незрівнянної безпосередності» [130, с. 60-61]. На цих читаннях, як свідчать інші очевидці, завжди панувала атмосфера граничної сконцентрованості й уваги, так що поетові вдавалося доносити до аудиторії найскладніші поетичні конструкти, хай навіть часом вони й сприймалися присутніми – через надмірну насиченість інтертекстуальними шифрами – радше на сугестивному рівні. Як зазначає Ельке Гюнцель, «вірші Целана є публічними, він писав їх не тільки для вузького кола вибраних. Однак він вимагає від читачів йти слідом за своїми цитатами. Лише в активному спілкуванні з алюзіями й перегуками традиційних форм та змістів ці вірші стають відкритими й діалогічними» [252, с. 326]. Проте навряд чи правомірно класифікувати «цитатну одержимість» [371, с. 227] Целана як постмодерне явище, оскільки йому залежало не на жонглюванні сигніфікатами чи стильовій грі, а на діалогічній сутності поетичної мови.

Сама природа мови як засобу людського спілкування, передачі й збереження інформації вже іманентно включає в себе визнання її діалогічного характеру. Поезія – вищий ступінь мовної сублімації – може розглядатися як «уявний діалог понад епохами» [123, с. 7]. Цю функцію вона здатна виконувати завдяки множинності, багатозначності своїх образів. «Амбігуальність не є ані вадою, ні просто стильовим прийомом, а власне структурою поетичного тексту», – вважає Петер Сонді [403, с. 49-50]. Целан усвідомлював цю істину, як ніхто інший. Всією сукупністю своїх різножанрових текстів він не втомно доводив діалогічну природу поезії. Прирікши себе на долю вигнанця, поет сповна випив гірку чашу самоти й завж-

ди прагнув до спілкування, передусім засобами поетичного мистецтва, яким досконало володів. «Відчуження сучасної людини, її потреба в спілкуванні й дотиканні з ,Ти', її туга за недосяжним, та все ж таким бажаним трансцендентним, – жоден інший поет не втілював усе це в такі могутні й відкриті слова», – зазначає німецький дослідник Зігберт Правер [356, с. 160]. А німецька письменниця Марія-Луїза Кашніц виділяє цей момент як основоположну характеристику творчої індивідуальності поета: «Його самотність постійно перебуває в пошуках спілкування, він говорить не за самого себе, а за себе й за інших, чий страх і сподівання є його власними [...]. Слово «ми» є для нього – і не тільки як вираз суспільства взаємної злагоди – вічно жаданим словом» [341, с. 257]. Прагнення спілкування і роль поезії як однієї з найінтимніших форм реалізації діалогу переконливо демонструє поетологічна проза Целана.

1.2. Поетика діалогу як спроба подолання духовної кризи доби

Вже в ранньому Целановому есе «Едгар Жене і марення про марення» (1948), яке є спробою обґрунтування сюрреалістської естетики, що приваблювала Целана в перші повоєнні роки, постійно спливає образ стіни, котру необхідно розбити, позаяк вона розділяє те, що природно воліло би бути разом. Світ з його численними суспільними установами й інституціями виступає тут як метафора несвободи, як в'язниця людського духу. Завдання сюрреалістського митця полягає в тому, щоб усунути ці перешкоди на шляху духовного єднання. Насамперед необхідно звільнити від оковів і ланцюгів зовнішнього життя саму людину, оскільки вона віддавна перебуває «з кляпом у роті й не сміє говорити» [179, с. 10]. Відтак потрібно визволити уярмлену мову, що стогне під тисячолітнім тягарем фальшивих уявлень і спотворених чеснот, – як і всю сферу виражальних засобів, включаючи слова, порухи й

жести. Тільки тоді виникнуть умови для вільного, незашореного спілкування. «Із найвіддаленіших сфер духу з'являться тоді слова й постаті, образи й жести, мрійно завуальовані й мрійно оголені, й коли вони зустрінуться у своєму шаленому бігові, тоді народиться чудесна іскра, позаяк чуже буде повінчано з іще чужішим». Тільки тоді настане ясність, «сяйво якої не є сяєвом дня», котра буде заселена посталями, які поет не просто впізнає, а вперше пізнає» [179, с. 11].

В цьому ранньому есе Целан проводить ідею, яку він потім довго виношуватиме і згодом афористично сформулює в листі до Вальтера Йенса від 19 травня 1961 р., предметом якого є проблема т. зв. літературних впливів. «Впливи, – пише Целан, – це, у найживішому сенсі, зустрічі!» – і відтак трохи нижче: «Тільки повторна зустріч робить зустріч ... зустріччю» [341, с. 531-533]. Мова йде про науково обґрунтоване швейцарським психологом К. Г. Юнгом явище архетипів, себто про первинні матриці людського досвіду й парадигми мислення, які існують у людини на підсвідомому рівні. Вони постають перед нами як «знайомі незнайомці», і тільки повторна зустріч з ними дає можливість усвідомити їх як уже знаних, «робить зустріч ... зустріччю». Поезію можна розглядати як посередницю в цьому процесі, вона також є формою спілкування між людьми. Для Целана, на відміну від постмодерністів, вірш нерозривно пов'язаний з автором, це той органічний зв'язок, який неможливо розірвати. Однак, як писав Целан у листі від 18 травня 1960 р. до Ганса Бендера, «поет звільняється від своєї первісної ролі причетного всевідання (Mitwisserschaft), щойно вірш насправді постає» [179, с. 31]. Тоді вірш уже вступає в інший діалог – зі своїм читачем. Але для того, щоб цей діалог був продуктивним, вірш повинен промовляти до читача. Все єство вірша, який, зрештою, значною мірою є продуктом «ремесла» («рукомета», нім. «Handwerk»), прагне контакту, шукає діалогу. Щоб цей діалог відбувся, вірш повинен промовляти правду. «Тільки правдиві руки пишуть правдиві вірші, – наголошує Целан. – Я не бачу принципової відмінності між потиском рук і віршем» [179, с. 31-32]. Потиск рук символізує

відкритість, взаєморозуміння, готовність до діалогу. Поезія в очах Целана має таке ж призначення.

Свою теорію поезії як діалогу Целан розвиває також у промові при врученні йому літературної премії вільного ганзейського міста Бремена (1958), в якій він говорить про незнищенність мови, якій довелося «пройти крізь власне безгоміння, пройти крізь жакливе оніміння, пройти крізь тисячі темряв смертоносного вітійства». Цією мовою він намагався писати вірші – «щоб говорити, щоб орієнтуватися, щоб дізнаватися, де я перебуваю і куди прямую, щоб моделювати для себе дійсність» [179, с. 38]. Мова навіки таврована – і травмована! – знаками часу, який наклав свій страхітливий відбиток і на поезію. Тому вірш не може бути позачасовим і, прагнучи повсякчас трансцендентності, він завжди залишається бранцем своєї епохи. Але вірш перебуває у вічному русі, він шукає свого адресата, він прагне спілкування з ним. «Вірш, позаяк він є формою вияву мови, а отже діалогічним по суті, може бути пляшковою поштою, відправленою із – звичайно, не завжди обнадійливою, – вірою в те, що коли-небудь вона прибіється до берега, можливо, до берега серця. Вірші мандрують так само: вони, до часу закорковані, сподіваються на щось. – На що? На щось відкрите, незайняте, можливо, на спрагле спілкування, Ти, на спраглу спілкування дійсність» [179, с. 39].

Поетичне слово Целана прагне бути почутим, воно жадає відгону, резонансу. Власне, це прагнення завжди було присутнє в поезії різних епох – від «Ehgei monumentum» Горация та «Il Canzoniere» Петрарки – до «Пам'ятника» Пушкіна й «Заповіту» Шевченка. Проте в даному випадку Целан має на оці поета, який був йому особливо близьким, доля якого хвилювала його до сліз, поезії якого він перекладав і ставив ці переклади в один ряд зі своїми власними віршами – російського поета-акмеїста Осипа Мандельштама. Під впливом його статті «Про співрозмовника», написаної в 1913 р., Целан формулює основоположну думку своєї Бременської промови: поезія – це розмова поета зі своїм читачем, яка може відбутися через віки й покоління. Не літературне безсмертя цікавить його,

а можливість цього довірливого діалогу. «Мореплавець, – пише Мандельштам, – у критичну мить кидає у води океану закорковану пляшку з іменем своїм та описом своєї долі. Через багато років, блукаючи по дюнах, я знаходжу її в піску, читаю листа, довідуюсь про події, останню волю загиблого. Я маю право зробити це. Я не відкрив чужого листа. Лист, закоркований у пляшці, адресований тому, хто віднайде її. Отже, саме я є тим таємничим адресатом» [55, с. 146-147]. Целан запозичує в Мандельштама метафоричний образ пляшкової пошти – можливо, як зауважує французька дослідниця Мартін Брода, «дещо банальний образ, проте надто вражаючий, щоб діяти як стерте кліше» [161, с. 209]. Власне кажучи, у зустрічі цих двох поетів маємо найкраще підтвердження того факту, що це не просто гарна метафора. «Мандельштам, – продовжує Брода, – писав для Целана, сам того не підозрюючи: це і є визначенням співрозмовника. [...] Поклавши на кін своє життя, себто вклавши його у вірші, які диктували йому напрямок, Мандельштам багато чому його навчив. Він був дзеркалом, у якому Целан міг прочитати напрямок, який йому диктуватимуть його власні вірші...» [161, с. 219]. Таким чином, поезія Мандельштама і стала для Целана тою «пляшковою поштою», яка призначалася саме для нього.

Діалогічність вірша є також лейтмотивом найґрунтовнішого поетологічного тексту Целана – його промови «Меридіан» (1960), виголошеної при отриманні літературної премії Георга Бюхнера. Дослідники називають цю промову «спробою теорії лірики після Аушвіцу» [279, с. 99], пов'язуючи її у філософському аспекті з естетикою Теодора Адорно [120, с. 7-26]. «Меридіан» і справді узагальнює тривалі роздуми Целана над закономірностями еволюції вірша, його естетичний досвід як поета, його осмислення тенденцій розвитку сучасної лірики. Тут порушуються основоположні проблеми взаємозв'язку мистецтва, мови й поетичного слова, питання природи й завдань сучасного вірша, його зумовленості історичними й ідеологічними факторами, співвідношення між феноменами ліричного «я» та ліричного «ти». Разом з тим це глибокий,

системний аналіз естетичних поглядів Бюхнера з перспективи другої половини 20 ст., спроба виявити у спадщині революційного бунтаря постромантичної доби, яку Карл Гуцков називав «проміжним часом» [43, с.3], елементи суголосності з повоєнною європейською дійсністю. При підготовці промови Целан спирався головним чином на твори самого письменника, ім'я якого носить сьогодні найпрестижніша в німецькомовному світі літературна премія, а також на есе Ганса Майєра «Естетичні погляди Георга Бюхнера» та на матеріали його бюхнерівського семінару, проведеного в стінах École Normale Supérieure, який Целан відвідував з великим зацікавленням [279, с. 225]. По суті, вся целанівська промова – це насамперед діалог з Бюхнером. «Творчість Бюхнера промовляє тут, як Целан згодом сформулює це, визначаючи сутність вірша, у справі Іншого» [340, с. 32].

Целан розпочинає свою промову з розмежування мистецтва й поезії, виходячи з кількох епізодів у п'єсах Бюхнера. Мистецтво (колись його іменували ще штукаю) балансує у Бюхнера на небезпечній межі з псевдоблизькою до нього штучністю (ця гра значень наявна передусім у німецькій мові, де слова «künstlerisch» і «künstlich» етимологічно споріднені, хоча загалом вони є абсолютними антиподами). «Мистецтво, це – Ви пригадуєте – маріонеткова, ямбово-п'ятистопна і – дана особливість підтверджена також міфологічною історією Пігмаліона та його творіння – бездітна істота» [179, с. 40]. Тут поет відсилає нас до однієї сцени з другого акту «Смерті Дантона», в якій Камілл розмірковує про мистецтво («...ach, die Kunst!») як про вмістилище неприродності й фальші, протиставляючи йому реальне життя [165, с. 39]. Іншим разом «мистецтво» з'являється у «Войцеку» на ярмарковому майдані в образі мавпи [165, с. 153], однак «воно те ж самісіньке, ми відразу впізнали його по «камзолу й панталонах» [179, с. 41]. І, нарешті, третя з'ява «мистецтва» має місце в «Леонсі й Лені», де пройдисвіт і волоцюга Валеріо демонструє в королівському палаці костюмованих протагоністів – «двох всесвітньо відомих автоматів»: «Пані й панове, Ви бачите тут двох осіб

протилежної статі, самця і самку [...] Нічого, крім мистецтва й механізму, нічого, крім картонної коробки й годинникової пружини!» [165, с. 141]. «Мистецтво з'являється тут з більшим почетом, ніж досі, однак [...] воно знаходиться серед своїх, це те ж саме мистецтво» [179, с. 41]. Таке механістичне мистецтво не має, на думку Целана, нічого спільного з поезією, оскільки воно є тільки тріумфом «ляльки» й «дроту» [179, с. 43].

Безперечно, що Целан знайшов в особі Бюхнера свого естетичного однодумця. Маріонеткову сутність мистецтва поет акцентував свого часу вже в ранньому вірші «Puppenspiel» («Лялькова гра», 1942), а в згадуваному вище есе про Едгара Жене фігурує, зокрема, критична праця Генріха фон Клайста «Про маріонетковий театр» [179, с. 8], в якій проводиться думка про несумісність природної, вродженої грації рухів і жестів з раціональним контролем свідомості [291, с. 324-332]. Теревені про мистецтво, які ведуться у «Смерті Дантона», викликають у поета іронічне «Про мистецтво можна говорити безкінечно» [179, с. 42]. Натомість йому більше імпонує позиція «глухої до мистецтва» Люсіль, «для якої мова має в собі щось персоніфіковане й відчутне на дотик» – з її несподіваною, бунтівливою, абсурдною фразою «Хай живе король!», яку вона вигукує в самому фіналі драми, коли всіх героїв революції вже страчено на гільйотині. «Після всіх проголошених з трибуни (а вона є водночас ешафотом) слів – що за слово! Це антислово, це слово, яке розриває «дріт», слово, яке більше не схиляється перед «манекенами, що стоять на кожному розі, й парадними шкапами історії», це акт свободи. Це крок» [179, с. 43]. Однак у цьому відчайдушному вигуку Люсіль, на думку Целана, «не уславлюється жодна монархія і немає жодних спроб законсервувати вчорашній день. Тут уславлюється тільки велич абсурду, яка свідчить про присутність людського» [179, с. 44]. Фраза Люсіль інтонує тільки її бажання вмерти, «це слово – суїцидальне» [301, с. 40]. Целан має для нього також інше ім'я. Це – поезія, котра протистоїть «ляльці» й «дротові», котра прагне правди, природності й хоче бути суголосною своєму часові. «Адже вірш не є позачасовим», – стверджував Целан у «Бременській

промові» [179, с. 38]. Справжнє мистецтво пов'язане зі своєю епохою тисячами незримих ниток. «Можна – я цілковито певен цього – читати це слово так або інак, можна ставити тут різні акценти: акут сучасності, гравіс історії – в тому числі й історії літератури – і циркумфлекс – знак довготи – вічності. Я ставлю – мені не залишається жодного іншого вибору – я ставлю акут» [179, с. 44]. Це твердження набуває особливої ваги в загальному контексті поетичної творчості Целана, вірші якого нерідко прямо апелюють до злободенних проблем політичної історії 20 ст.

Однак тема мистецтва не відпускає Целана. «Мистецтво повертається», цього разу в повісті Бюхнера «Ленц», яка також тематизує проблематику «лялькового» в мистецтві як антипод природного та креатурного. Йдеться про критерії життєвої правди, про модальності її вираження, які часто бувають майже невловимими. Під час розмови «про літературу» Ленц описує спостережену ним випадкову сценку: «Коли вчора я піднімався з долини в гори, я побачив двох дівчат, які сиділи на камені: одна з них заплітала косу, інша допомагала їй; золоте волосся спадало додолу, серйозне бліде личко було ще зовсім юне, вся в чорному, а інша схилилась над нею з такою ніжною турботою! Найкращі, найщиріші картини старої німецької школи ніщо у порівнянні з цим. Інколи хочеться бути головою медузи, щоб перетворити на камінь подібну групу й покликати людей любоватися нею» [165, с. 93-94]. Целан підкреслює парадоксальність висновку Ленца: «Хочеться бути головою медузи, щоб ... осягнути за допомогою мистецтва природне як природне!» [179, с. 46]. Іншими словами – як глибоко вкорінилися в мистецтві ті ж «дріт» і «лялька», себто штучність, фальш, поза, якщо митець неспроможний правдиво відтворити найбуденнішу сцену!

Під час цієї розмови Ленц, як пише Бюхнер, «цілковито забувся» [165, с. 95]. Целан коментує це наступним чином: «той, хто має на оці й на думці мистецтво, [...] схильний до самозабуття. Мистецтво створює віддаленість «Я». Мистецтво вимагає тут у певному напрямку певної дистанції, певного шляху»

[179, с. 48-49]. Себто мистецтво, справжнє мистецтво, несумісне з соліптичною самозакоханістю, з нарцисизмом. На думку Джеймса Лайєна, раннім віршам Целана ще притаманна ця риса. Однак «ліричне Я в багатьох пізніших поезіях виглядає справді «самозабутим», і поступово нарцистичне Я ранньої лірики відступає назад і зовсім зникає. Тут можна було б згадати знаменитий вислів Т. С. Еліота про вірш як про «escape from emotion», який означає, що голос ідентифікованого ліричного героя майже повністю зникає за самим твором. Саме завдяки втраті цього впізнаваного голосу часто виникає згадана віддаленість Я, котру Целан постулює як ознаку сучасного мистецтва» [312, с. 209-210]. Але що це за шлях, яким повинно пройти мистецтво, щоб зберегти себе, не вдаючись «до голови медузи й автомата»? І чи повинна йти цим шляхом також література (читай поезія), якщо вона хоче й далі «запитувати»? Іншими словами – чи має право митець (себто поет) «додумувати до кінця, скажімо, Малларме?» [179, с. 48]. Целан має тут на увазі постулати Малларме про «чисте мистецтво», про «абсолютну поезію». Але чи веде цей шлях до звільнення мистецтва? На це багато разів повторюване в промові риторичне запитання Целан дає негативну відповідь. Як зазначає Вінфрід Меннінггаус, спираючись на матеріали опитування паризької книгарні Флінкера (1958), «не етерне звітрювання, не просте відтворення заздалегідь даної реальності є метою його мови, а відкриття дійсності: «Дійсності немає, дійсність мусить бути віднайдена й завойована» [326, с. 23]. Самозабутий митець, перейнятий тільки своїм мистецтвом, свідомо замикається в собі, ізолює себе від світу, від суспільства, тобто позбавляє себе можливості спілкування, яке так багато важить Целанові. Не самозабуття, а очуження, звільнення свого «Я» породжує мистецтво. Целан висновує цю думку з бюхнерівського Ленца: «...тільки часом було йому неприємно, що він не може ходити на голові». Хто ходить на голові, пані й панове, – хто ходить на голові, той має під собою небо або хлань» [179, с. 51]. Лише тоді, коли від відчуття бездонної хлані під ногами забиває подих, постає поезія – як зустріч із чужим, незнаним,

незбагненним. «Поезія: це може означати злам подиху» [179, с. 52]. Тобто – звільнення від механістичної інерції існування, від утилітарних приписів і звичок, від «погляду медузи» й «автоматів». «Можливо, з цього моменту вірш є самим собою...і спроможний таким без-мистецьким, вільно-мистецьким способом йти іншими шляхами, себто знову й знову йти шляхами мистецтва?» [179, с. 52].

Промова Целана навмисне витримана в дусі довірливої бесіди зі своїми слухачами (це засвідчують уже численні звертання «Пані й панове», які часом доводять ці формули ввічливості до іронічно-пародійного звучання [240, с.42], вона пересипана безліччю риторичних запитань і загалом створює враження не безапеляційного, вченого викладу, а спільного пошуку істини – себто принцип діалогічності іманентно присутній тут навіть на композиційному рівні. Водночас тут ведеться безперервний інтертекстуальний діалог з Бюхнером, ідеї якого стають вихідними пунктами міркувань Целана про шляхи літератури і мистецтва. «Література (Dichtung) насправді верстає «шлях мистецтва», однак лише для того, щоб подолати його, – стверджує Крістоф Паррі. – На початку своєї промови Целан вказує на різні місця із текстів Бюхнера [...] й висновує з них критичне поняття про мистецтво, яке в сумарному значенні своєю радикальністю перевершує окремі текстові пасажі Бюхнера» [340, с. 31]. При цьому він нерідко насичує їх новими семантичними й конотативними значеннями, яких у Бюхнера немає й не могло бути.

Повість Бюхнера «Ленц» починається фразою: «20-го січня Ленц пішов у гори» [165, с. 85]. У Целана ця дата викликає, попри звичну конкретизацію хронологічного аспекту твору, ще й інші асоціації: 20-го січня 1942 р. на конференції в Берлін-Ванзее за участю нацистських вождів Гейдріха, Айхмана та ін. було прийнято ухвалу про «остаточне вирішення єврейського питання», яке передбачало знищення 11 мільйонів людей єврейської національності (за історичними оцінками, фашисти знищили близько 6 мільйонів євреїв). На думку Петера Пауля Шварца, Целан розглядає діалог насамперед кризь

призму пам'яті про загиблих під час Голокосту. Діалогічна полярність «я – ти» зводиться для нього головним чином до містично-уявного діалогу між ліричним «я» і трансцендентним «ти» загиблих [384, с. 45]. Однією з ознак діалогічності його віршів є також оця перманентна розмова з тими, у кого навіки відібрано голос. «Можливо, не буде перебільшенням сказати, що в кожен вірш вкарбовано своє «20-те січня». Можливо, саме це є новим у віршах, які пишуться сьогодні: те, що тут робиться найвиразніша спроба пам'ятати про такі дати? [...] Та ж вірш промовляє! Він пам'ятає свої дати, і все ж – він промовляє. Звичайно, він завжди промовляє лише у своїй власній, найсокровеннішій справі. Однак я думаю – і навряд чи ця думка може заскочити Вас зненацька – я думаю, що це споконвічно належить до сподівань вірша, саме в такий спосіб промовляти також і в чужій – ні, цього слова я тепер вже не можу вживати – саме в такий спосіб промовляти у справі Іншого – хтозна, можливо, у справі зовсім Іншого» [179, с.53].

Так перед нами поступово вимальовується структурний рівень стосунків між ліричним суб'єктом та ліричними об'єктами, їхній діалогічний взаємозв'язок, який, на думку Целана, характеризує сучасну поезію. В контексті Бюхнерових творів чуже для Целана – це щось таке, що виламується зі звичного плину життя, щось неймовірне, загадкове, незбагненне. Ліричне «я» мусить пройти через нього, стати очудненим «я», щоб остаточно звільнитися від влади утилітаризму й прагматизму. Інакше кажучи, це шлях мистецтва, який поезія мусить здолати, якщо вона прагне йти далі. Але куди вона прямує, до кого промовляє? Вона промовляє до Іншого, можливо, навіть до зовсім Іншого. В період роботи над своєю промовою Целан читав книгу Рудольфа Отто «Das Heilige» (1917), звідки він і запозичив поняття непізнаного й неосяжного для нас Бога – «зовсім Іншого» [221, с. 218]. Водночас Целан близький тут до розмислів і ментальних фігур французького філософа Емануеля Левінаса, який розглядав акт спілкування як зв'язок між «Я» та «Іншим». Целан втілює цей зв'язок у поетичній дикції, Левінас – у філософсько-аналітичних міркуваннях,

проте обидва вони рухаються в одному напрямку [218, с. 61-72]. Єдина праця Левінаса, присвячена Целану, так і називається: «Пауль Целан. Від буття до Іншого» [див.: 86, с. 152-153]. Целанівське мовлення, в якому присутні всі форми особових займенників, але найчастіше зустрічається все-таки займенник «ти», звернене «обличчям до обличчя». Існує, певна річ, також інакше мовлення – як антипод целанівського. Його Левінас називає «мовою безособовості» [86, с. 154]. Шлях «від буття до Іншого» Левінас змальовує як магістральну параболу поезії Целана. «Вірш іде до іншого. Він сподівається зустріти його вільним і вакантним. Самотня творчість поета, який огранює коштовну матерію слів, – це акт «віднайдення» співрозмовника» [49, с. 32].

Для Целана вірш є структурою, сповненою внутрішньої динаміки. Він рухається до «Іншого» як до співрозмовника або ж до «зовсім Іншого» як до трансцендентного, неосяжного Бога. Це нелегкий шлях, на якому потрібно здолати численні перепони, котрі стають дедалі очевиднішими. «Звичайно, що вірш – сучасний вірш – демонструє, і це пов'язане, гадаю, – позаяк все-таки лише посередньо – з труднощами словесного добору, які не варто недооцінювати, з крутішими схилами синтаксису або тоншим відчуттям еліпсисів, – вірш демонструє, і це цілком очевидно, помітну схильність до умовкання» [179, с. 54]. Целан озвучує тут небезпеку, яка чатує на сучасний вірш, ту небезпеку, яка спричинена всім ходом історичного розвитку людства, що стоїть нині на порозі «кінця історії». Серед причин такого явища – спотворення гуманістичних принципів, втрата духовних цінностей, занепад моралі, девальвація мови тощо. Умовний зріз духовної культури 20 ст. засвідчує її повну дезорієнтацію. Голокост та інші злочини, вчинені проти людства, призвели до небувалого спустошення душ, утворили в сфері культури та моралі велетенський тектонічний розлом. Теодор Адорно сформулював це лаконічно й жорстко: писати вірші після Аушвіцу видається варварством. То ж які шанси залишаються після всього поезії? Чи може вона ще утверджувати себе, і якщо так, то в якому вимірі, на яких засадах,

в якій ролі? На думку Целана, «вірш утверджується на краю себе самого, він волає і постійно витягує себе, щоб забезпечити своє буття, зі свого Вже-не до свого Все-ще» [179, с. 54]. Оце Все-ще передбачає певну тяглисть, процес і, можливо, вселяє певні сподівання. Бо воно є «промовлянням». Отже, не «чистим аркушем» Малларме. Це промовляння Целан називає «актуалізованою мовою». Мовою, котра мусила пройти «крізь своє власне безгоміння», «крізь страхітливе оніміння», «крізь тисячі темряв смертоносного вітійства», як він наголошував ще у своїй Бременській промові [179, с. 38]. Водночас ця мова є «персоніфікованою мовою окремого індивіда – а за своєю внутрішньою суттю сьогочасністю і притомністю» [179, с.55]. Целан, як бачимо, виділяє тут три неодмінні характеристики сучасного вірша – яскраво виражений авторський первень, адекватність своєму часові та переконливу присутність у його контексті. На наш погляд, тут розгорнута ціла програма виведення німецької поезії з глибокої кризи, в якій вона опинилася після Другої світової війни, задекларована не сухим, абстрактним теоретиком, а одним з активних учасників живого літературного процесу.

І все-таки основним завданням, ба навіть надзавданням сучасного вірша повинна стати його здатність до діалогу. «Вірш є самотнім. Він є самотнім і завжди в дорозі. Той, хто пише його, беззастережно належить йому. Але чи ж не схована сутність вірша саме через це, себто вже тут, в зустрічі – в таємниці зустрічі?» [179, с. 55], – запитує поет. Самотність вірша стала наслідком украй розбалансованих суспільних зв'язків, промовистим виявом чого є дефіцит людського спілкування – у своїй паризькій самотності Целан відчував це, як ніхто інший. Отож вірш як згусток духовної енергії, здатний якоюсь мірою компенсувати екзистенційну порожнечу, міг би стати засобом взаємного зближення. «Для Целана поезія, – зазначає Мартін Брода, – є тематизацією найтемнішого, і саме тому вона може бути тільки розмовою. Вона спрямована на те, що не піддається зображенню: на ту смерть, яка дає смисл життю, у подвійному значенні цього слова – як сенсу й напрямку [...]

Саме тому, що поезія є найсамотнішою, найунікальнішою штукою, вона є діалогічною. Вона потребує свідка, який відіслав би їй назад незбагнений для неї самої смисл» [161, с. 218]. Всі інші параметри вірша улягають для Целана функції діалогу. «Таємниця зустрічі» – цей найінтимніший вимір вірша – видається йому чи не єдиним виправданням існування поезії. «Вірш прагне до когось Іншого, він потребує цього Іншого, він потребує співрозмовника. Він шукає його, він звиряється йому. Кожна річ, кожна людина є для вірша, який прямує до Іншого, образом цього Іншого» [179, с. 55].

Але за яких умов може реалізуватися діалог у поезії? Чи достатньо тут лише спрямованої на ностальгійне жадання зближення з читачем інтенції поета? Очевидно, тут необхідний певний, як твердив ще Олександр Веселовський, «зустрічний рух». Целан говорить про «пам'ятливу стосовно всіх наших дат концентрацію» та про «увагу», яка (він цитує тут вислів Мальбранша, запозичений ним з есе Вальтера Беньяміна про Кафку [133]) «є природною молитвою душі» [179, с. 56]. Адже при бракові такої уваги розмова може так і не відбутися або ж перетворитися на «розмову, позначену відчаєм» [179, с. 56]. При рецепції своєї поезії Целан завжди вимагав від читачів (і слухачів) граничної уваги, якомога вдумливішого проникнення в суть своїх поетичних рядків. Як зазначає один з найблискупіших інтерпретаторів Целанових віршів, німецький філософ і естетик Ганс-Георг Гадамер, у своїх пізніх поетичних збірках Целан наближається до «бездиханної тиші оніміння у криптично артикульованому слові» [232, с. 9]. Водночас він говорить про те, що ця лірика, при всій своїй герметичності, аж ніяк не може кваліфікуватися як наглухо закрита й недоступна. Просто вона вимагає «терплячого читача»: «Це в жодному разі не повинен бути особливо вчений чи надмірно ерудований читач – це мусить бути читач, який знов і знов намагатиметься почути» [232, с. 9]. Саме для такого читача й написані Целанові вірші, саме з таким читачем може відбутися сподівана розмова. Гадамер сформулював назву свого коментаря до Целанового «Кристалу подиху» як запитання: «Хто такий

Я і хто такий Ти?» («Wer bin Ich und wer bist Du?»). Це цілком слушне запитання, тому що кожен вірш Целана передбачає надто різні варіанти відповіді на нього. Але для того, щоб зважити їх правомірність, необхідно вступити з віршем у розмову. «Лише в просторі цієї розмови конститується те, до кого або до чого промовляють, воно збирається навколо промовляючого й називаючого Я. Але те, до кого або до чого промовляють і котре, завдяки називанню, водночас трансформується в Ти, приносить в цю явину також свою інакшість. Навіть у Тут і Тепер вірша – адже сам вірш завжди має тільки цю єдину, одномоментну, пунктуальну явину – навіть у цій безпосередності й близькості він дозволяє йому, Іншому, висловлювати разом з ним найпотаємніше: свій час» [179, с. 56]. Така гармонія, що-правда, можлива лише за умови повного резонансу духовних світів вірша й читача. Целан вимагає від читача напруженої інтелектуальної роботи, яка спроможна забезпечити відповідний контакт. По суті, він передовіряє читачеві відповідальність за успіх чи неуспіх цього імажинарного діалогу.

Період підготовки Дармштадтської промови Целана припадає якраз на пік його захоплення Мандельштамом, то ж не дивно, що в «Меридіан» увійшло «кілька формулювань з радіопередачі про Мандельштама» [221, с. 216], яка прозвучала в ефірі 19.3.1960 на «Norddeutscher Rundfunk». Зокрема, наведений вище пасаж про простір і можливості розмови з читачем майже буквально повторює фрагмент цієї радіопередачі [див.: 340, с. 35]. Загалом поетологічні принципи Целана демонструють, як уже відзначалося, вельми тісну суголосність із поглядами Мандельштама. Твердження Мандельштама про те, що «немає лірики без діалогу», висловлене ним у статті «Про співрозмовника» [55, с.149], стало наріжним каменем целанівської концепції діалогічності. Та й у питанні про співвідношення поезії й мистецтва Целан спирається не тільки на Бюхнера, але й на Мандельштама, який пояснює у своїй статті відмінність між поезією та літературою наступним чином: «Літератор завжди звертається до конкретного слухача, живого представника епохи. Навіть коли він пророчить, то має

на увазі сучасника майбутнього. Літератор зобов'язаний бути «вищим», «кращим» від суспільства. Повчання – нерв літератури. Тому для літератури потрібен п'єдестал. Зовсім інша річ поезія. Поет зв'язаний тільки з провіденційним співрозмовником. Бути вищим від своєї епохи, кращим від свого суспільства йому не обов'язково» [55, с. 148-149].

У «провіденційному співрозмовникові» бачить свого ідеального читача й Целан. Естетичні погляди Мандельштама, як і поетологія російського акмеїзму загалом, виявляють чимало рис подібності з целанівською поетологічною концепцією. Адже акмеїстська лірика також була програмово зорієнтована на діалог – як «спогадуюча лірична розмова з культурою, як специфічний вияв діалогічної інтертекстуальності» [300, с. 490], в ній «кожне слово (голос) є евокацією та ревокацією чужих слів (голосів)» [300, с. 503]. Ця поезія так само густо пересипана ремінісценціями й алюзіями з чужих текстів, а цитата виступає в ній основоположною структуротворчою парадигмою. «Цитата – це цикада. Їй властиве невмовкання», – говорить Мандельштам у своїй «Розмові про Данте» [55, с. 218]. Ще радикальніше абсолютизує цитату як поетичне промовляння Анна Ахматова, коли пише:

Не повторяй – душа твоя богата –
Того, что было сказано тогда-то,
Но, может быть, поэзия сама –
Одна великолепная цитата [7, с. 301].

У контексті таких висловлювань стає зрозумілим, чому акмеїзм знайшов у Целана (передусім через Мандельштама) такий жвавий відгук. Не в останню чергу на нього вплинула й особлива увага акмеїстів до категорії пам'яті, яку вони піднесли до рівня «генеративного принципу» й «центральної інстанції» [300, с. 507]. Пам'ять, як уже підкреслювалося вище, – моральний стрижень і духовна вісь целанівської поезії.

Вимоги Целана до вірша та його уявного реципієнта, як бачимо, дуже високі, адже він говорить про «вірш, якого не

існує», про «абсолютний вірш» [179, с. 57], існування якого сам заперечує. Таке формулювання, однак, знову примушує нас згадати Малларме, а заодно й Готфріда Бенна, з яким Целан веде тут приховану полеміку. Починаючи з епохи романтизму, вірш вважався монологічним типом мовлення. Для Новаліса вірш – це цілковито автономна, закрита в собі система, «відлуння безконечності суб'єкта» [161, с. 211]. На монологічному характері ліричної творчості настоював, до речі, й М. Бахтін, протиставляючи його поліфонічній діалогічності роману. В 20 ст. одним з найпослідовніших поборників поетичного монологізму був Готфрід Бенн, який говорить про «абсолютний вірш, вірш, позбавлений віри, вірш, позбавлений надії, вірш, адресований нікому» [135, с. 39]. Ганс Майєр вважає «Меридіан» Целана «повною антитезою до Бюхнерівської промови Готфріда Бенна» [321, с. 12], в якій ідеться про поезію як «прагнення донести в монологічних спробах катарсисного звільнення болісні внутрішні надломи, комплекси, глибоке страждання» [166, с. 11]. Для Бенна важливий насамперед внутрішній світ поета, його психологічні прірви й безодні, які він прагне відкрити читачеві, не надто вірячи, щоправда, в можливість емоційного контакту з ним. Свій тотальний скептицизм щодо можливостей вірша як комунікативного засобу Бенн виразив і в поетичній формі, зокрема у вірші під назвою «Nur zwei Dinge» (1953):

Durch so viel Formen geschritten,
 durch Ich und Wir und Du,
 doch alles blieb erlitten
 durch die ewige Frage: wozu?
 [...]
 Ob Rosen, ob Schnee, ob Meere,
 was alles erblühte, verblich,
 es gibt nur zwei Dinge: die Leere
 und das gezeichnete Ich [134, с.129]

(Перейдено крізь безліч форм,/ крізь Я і Ми і Ти,/ однак все

залишилося марним/ через вічне питання: для чого? [...] Чи тро-
яди, чи сніг, чи моря,/ все, що цвіло, зів'яло,/ бо існують тільки
дві речі: порожнеча/ і тавроване дійсністю Я)

В цих рядках промовляє глибока резиньяція, яка доходить до апострофованого ще літературою бароко висновку: все тлін і суєта, існує тільки порожнеча й позначене стражданнями «я». У своєму крайньому вияві воно є віссю світу поета. Ганс Майєр коментує ці рядки так: «Теза Бенна має справу з поетом і певними біологічними констеляціями. Тому старіючий Бенн так цікавився фізіологією старіння та соціально-біологічним феноменом мутацій. Целанові йшлося не про поета, а про вірш. Його проблематика пов'язана не з біологією, а з мовою» [322, с. 1150-1151]. Мова, яка, за висловом Мартіна Гайдеггера, являє собою «дім буття», мислиться Целаном в екзистенціалістському вимірі. Звідси його постійне рефлексування стосовно мови, втілене як у віршах, так і в поетологічних текстах. Монологізм Бенна зумовлений соліптичною зосередженістю на власному «я». У Целана простежується якраз протилежна перспектива: від «я» до Іншого, яка виростає не так з «розширення» монологізму Бенна, як радше з рецепції філософії М. Бубера.

У своїй праці «Я і Ти» (1957) Мартін Бубер переконливо обґрунтовує глибинні філософські та психологічні засади взаємовідносин між «основоположними словами» («Grundworte»), які характеризують мову людини, показуючи амбівалентність її світосприйняття. «Світ видається людині двояким відповідно до її двоїстого становища. Становище людини є двоїстим відповідно до двоїстості основоположних слів, які вона промовляє. Основоположні слова не є окремими словами, а словесними парами. Одне основоположне слово є словесною парою Я – Ти. Інше основоположне слово є словесною парою Я – Воно; при цьому, без зміни основоположного слова для означення Воно, може виступати одне зі слів Він або Вона. Таким чином, Я людини також є двоїстим» [162, с. 7]. Бубер виходить тут із особливостей рефлексуючої сві-

домості людини, яка позиціонує себе в об'єктивному світі. Амбівалентність світу є наслідком роздвоєності людської свідомості, яка оперує основоположними словесними парами відповідно до того, куди спрямована ця свідомість. Якщо вона спрямована на діалог, то вживається словесна формула Я – Ти, коли ж мається на увазі інструменталізація зовнішнього світу суб'єктивним Я, то з'являється формула Я – Воно (Він, Вона). Конституція людського Я регламентується цим двоїстим принципом, тому це суб'єктивне Я завжди роздвоєне. Бубер конкретизує й уточнює свою тезу наступним афористичним твердженням: «Світ досвіду належить основоположному слову Я – Воно. Основоположне слово Я – Ти започатковує світ відносин» [162, с. 10]. У будь-якому випадку тут наявний діалогічний принцип, який структурує свідомість людського Я. Діалог є необхідною передумовою існування, «кожне справжнє життя є зустріччю» [162, с. 14]. Целан, як відомо, дуже уважно читав твори Бубера, в яких знаходив підтвердження багатьом своїм ідеям і здогадам, а деякі думки й формулювання видатного релігійного філософа були мовби вихоплені з його власних уст, як, наприклад, наступна теза з ранньої книги Бубера «Даніїл» (1913), яку Целан придбав 9 серпня 1960 р у Відні: «Всяка поезія є розмовою, позаяк всяка поезія є втіленням полярності – безпосередньої полярності душі; в цьому суть ліричної ситуації: з будь-якої пари суперечностей поет підносить один полюс до абсолюту й промовляє до нього, прирівнюючи самого себе до іншого полюсу». Цей пасаж Бубера Целан виділив кількома лініями [див.: 235, с. 48]. Подібний принцип структурує і поезію Целана. Американський дослідник Джеймс Лайєн бачить тут безсумнівну близькість між Бубером та Целаном, але водночас вважає, що поетичні об'єкти, які Целан маніфестує як ліричне Ти, надто різні, щоб можна було звести їх до якихось окремих фігур, скажімо, «смерті» чи деяких аспектів «креативного ego» [311, с. 115]. На основі рядків «Abtrünnig erst bin ich treu / Ich bin du, wenn ich ich bin» («Лиш як відступник я вірний./ Я – це ти, якщо я – це я») із раннього вірша «Lob der Ferne» («Хвала далині») зі

збірки «Мак і пам'ять» він констатує наявність певної дистанції між ліричним Я та ліричним Ти, оскільки Я може ідентифікуватися з Ти лише за умови збереження власної ідентичності Я («Я – це ти, якщо я – це я»). Бубер також розглядав цей зв'язок взаємозалежності, але не ототожнював Я і Ти, а радше ставив їх у відношення конвенціональної опозиційності: «Людина стає Я через Ти» [162, с. 32].

Динаміка цих стосунків виражає себе у площині невпинного редукування горизонтів зовнішнього світу й заглиблення в себе. Двічі цитує поет у своїй промові гасло Мерсьє «*Elargissez l'Art!*» («Розширюйте мистецтво!»), в якому вбачає натуралістські коннотації, щоб тут же заперечити його, оскільки йому йдеться не про ескалацію «топосу», а про заглиблення в сутність явища. Так, абсолютного вірша не існує, «його не може існувати», проте існує напрямок руху, спроба наблизитися до внутрішньої субстанції речей, існує вічне запитання «звідки і куди», яке стосується й вірша. «Дослідження топосу?» Безперечно, але «у світлі У-топії». Реактивуючи етимологію цього давньогрецького слова, що буквально означає «місце, якого не існує», він намагається окреслити в такий спосіб також топос вірша, який «мав би бути місцем, де всі тропи й метафори прагнуть бути доведені *ad absurdum*» [179, с. 57]. Тут знову згадується знамените «антислово» Люсіль «Хай живе король!», яке саме завдяки своїй абсурдності та незбагненності втілює поезію. «Розширяти мистецтво? Ні. Натомість іди з мистецтвом у свою найпотаємнішу тісноту. І зробися вільним» [179, с. 58]. Цей висновок є немовби логічним завершенням тих думок, які Целан висловив ще в 1958 р. у відповіді на анкету паризької книгарні Флінкера. Говорячи про тенденції розвитку сучасної німецької лірики, поет зазначав, що вона йде іншими шляхами, ніж французька: «Тримаючи в пам'яті найтемніше, оточена найсумнівнішим, вона, при всій очевидності зв'язків з традицією, в якій незмінно стоїть, не може більше промовляти мовою, якої те чи інше прихильне до неї вухо все ще сподівається від неї почути. Її мова стала тверезішою, фактичнішою, вона не довіряє «прекрасному», вона намагається бути

правдивою. Отож це, якщо б мені було дозволено, не гублячи з поля зору поліхромії, пошукати потрібного слова у сфері візуального, «сіріша» мова, мова, яка серед усього іншого воліла б оселити свою «музикальність» там, де вона вже не має нічого спільного з тою «милосвучністю», яка більш або менш безтурботно звучить разом чи поряд з найжахливішим» [179, с. 21-22]. Цю нову поетологічну інтенцію Целан програмово продемонстрував, як відомо, вже в поетичному циклі «Engführung» («Стретта») з книги «Мовні ґрати» (1959), який вважається своєрідною антитезою до ранньої «Фуги смерті», як і загалом у поезіях своїх пізніх збірок.

Однак іти шляхом мистецтва можна безкінечно, оскільки він включає в себе й «досяжність утопії». Часом, дуже зрідка, на цьому шляху «відкривається небо або як хлань» або ж настає «злам подиху». А загалом це «коло». Вирушивши цим шляхом, Целан двічі віч-на-віч зустрічається – при посередництві Бюхнера – з самим собою. Спершу в невеличкому чотиривірші, який стоїть на самому початку книги «Мовні ґрати»: «*Stimmen vom Nesselweg her: / Komm auf den Händen zu uns. / Wer mit der Lampe allein ist, / hat nur die Hand, draus zu lesen.*» («Голоси, з кропив'яних стежок:/ Ходи-но до нас на руках./ Той, хто самотній із лампою,/ має тільки долоню, щоб з неї читати»). Ми пам'ятаємо бюхнерівського Ленца та його відчуття свободи в горах, тут перед нами аналогічний випадок, що підтверджує й М. Гайдеггер, коли говорить про «вибіркову спорідненість між бюхнерівським Ленцом і Целаном» [130, с. 80]. Вдруге – в невеличкій історії, де він «змусив одну людину йти через гори, як Ленц» (мається на увазі єдиний завершений прозовий текст Целана під назвою «Розмова в горах», що був написаний як ретроспективна проекція уявної зустрічі в Енгадіні з філософом Адорно). Обидва рази він писав із перспективи «свого 20-го січня» з усіма його актуалізованими значеннями. Це були шляхи, «на яких мова дістає голос, це зустрічі, шляхи чийогось голосу до сприймаючого Ти, креатурні шляхи, можливо, проекти буття, відсилення вперед до себе самого, в пошуках себе самого...свого роду повернення» [179,

с. 60]. Це повернення до топосу свого духовного походження, яке забезпечує поетові зустрічі з Георгом Бюхнером та його літературними персонажами, з реально-історичним представником німецької літератури періоду «Бурі й натиску» Якобом Міхаелем Райнгольдом Ленцем (1751-1792), який, страждаючи від душевної хвороби, вів неспокійне мандрівне життя і скінчив свої дні на одній з московських вулиць, з «віднайденим тут земляком», видавцем першого зібрання творів Бюхнера Карлом Емілем Францозом тощо.

Здійснити «цей неможливий шлях, цей шлях неможливого» дозволяє уявно прокреслений меридіан, себто «щось єднальне, котре, подібно до вірша, веде до зустрічі [...], щось подібне до мови, – нематеріальне, але земне, терестричне, щось колоподібне, котре через обидва полюси повертається само до себе і притому – як це не смішно – навіть перетинає троп(ік)и» [179, с. 61-62]. Останнє поняття (нім. «Тропен») є елементом семантичної гри, оскільки поєднує в собі як риторичне (виражальні засоби втілення переносного значення слова), так і географічне значення, що відповідає контекстуальній полісемантиці авторського визначення меридіану. Поет шукає його «непевним, позаяк тремтячим пальцем [...] на дитячій географічній карті», намагаючись у такий спосіб наблизити нас до сутності своєї поезії. «Вірші Целана, якість яких ми інстинктивно відчуваємо, – пише Крістоф Паррі, – не завжди піддаються нашому розумінню, і поет пропонує нам як єдиний орієнтир лінію на «дитячій географічній карті». Але, можливо, ця «дитяча географічна карта» є саме тим, чого ми потребуємо. «Дитяча географічна карта», на якій прокреслений целанівський меридіан, уможливорює погляд на цей феномен з іншого боку. Йдеться не про розуміння в сенсі відкриття прихованих сигніфікатив, а про порозуміння в сенсі зустрічі й розмови» [340, с. 28]. Адже меридіан (*circulus meridianus*) як умовна лінія на поверхні землі, всі точки якої мають однакову географічну довготу, об'єднує ті пункти, в яких сонце одночасно стоїть у зеніті. Такі лінії допомагають орієнтуватися на землі. «Якщо об'єднати до купи всі меридіани, які сонце

проходить протягом 24 годин, то матимемо форму кулі, яка є символом довершеності – абсолютного у філософії, Бога в теології, – твердить Отто Пьоггелер. – У такий спосіб Целан зміг (ретроспективно!) пов'язати інтерпретацію своєї промови «Меридіан» з висловом Кеплера, за яким Бог є кулею, а людина (котра яко поет вимірює небо й землю) – меридіаном, спроможним пізнати лише один сегмент цієї кулі» [355, с. 16]. В листі до О. Пьоггелера від 30-го серпня 1961 р. Целан згадував, що, повернувшись із Дармштадта, «випадково» натрапив на цю думку Кеплера, яку він по пам'яті цитує, а потім додає: «Можливо, вірші є проєкційними площинами того «гіперуранічного місцезнаходження», «безтлумачно»-осмисленого завдяки пневматичному контурові, який дістається їм, «смертно-сумлінним» [...], коли вони відкриваються в горішньому чи в долішньому напрямку. Адже існують також єднальні канали та вмістилища. Або ж зовсім просто: існує любов та її резервуари» [355, с. 162]. В цих словах, на наш погляд, присутній не тільки астрономічний аспект «небесного меридіану», але й алюзія містичного єврейського уявлення про маніфестації безкінечного Бога («сефірот»), які також характеризуються в категоріях «резервуарів» та «каналів».

Целанівське поняття – надзвичайно містка метафора поетичного колобігу як рецептивного процесу, формула циркуляції текстів у просторі й часі. Як підкреслює Беда Аллеманн, «в ньому зустрічається те, що зазвичай роз'єднане й розпорошене (das Auseinanderliegende). Це не місцезнаходження у звичному розумінні, а радше динамічний принцип упорядкування поетичного досвіду. До нього експліцитно долучається також власне походження поета» [121, с. 162]. «Дитяча географічна карта», на яку нанесено особисті «дати», виявляється сіткою естетичних координат, яка утримує в пам'яті все почуте й побачене, прочитане й пережите і формує на його основі свою аксіологічну ієрархію. Принцип поетичного меридіану кожен раз уможливорює «подвійну зустріч» тексту й читача та тексту й тексту, як це переконливо демонструє не тільки поезія Целана, але й сама промова «Меридіан», котра може вважа-

тися справжньою «реконструкцією» бюхнерівських текстів. Тут Целан вдається до «читацької стратегії, яка сприймає ці тексти не як окремі дискурси, а осмислює їх у їхньому взаємному сплетінні» [340, с. 31]. Очевидно, що такий метод міг би виявитися придатним і в підході до його власної поетичної творчості, яка, при всій багатогранності своїх зв'язків із традицією, засвідчує дивовижну цільність основоположного поетичного жесту. Своїми поетологічними текстами Целан також запрошує своїх читачів до розмови, він мовби виставляє в них естетичні віхи, здатні вказати нам шлях до розуміння сутності цієї наснаженої складними інтертекстуальними кодами, але завжди спраглої живого діалогу поезії.

РОЗДІЛ 2

Пауль Целан у контексті
німецької літератури

2.1. Німецька літературна традиція у творчості Пауля Целана

Пауль Целан, найвидатніший німецькомовний поет другої половини 20 століття, майже все своє життя прожив, як не парадоксально це звучить, поза межами німецькомовного культурного простору (винятком тут є хіба що короткий віденський період, який тривав від січня до липня 1948 р.). Його дитинство та юність проминули в румунських Чернівцях, якийсь час він був радянським підданим, перші повоєнні роки провів у Бухаресті, а решту життя – в Парижі. Незважаючи на такі, здавалося б, несприятливі для літератора (з огляду на постійне мовне роздвоєння) зовнішні обставини, Целан до кінця залишився вірним своїй рідній, успадкованій від батьків і культивованій всупереч відчутному тискові іншомовного оточення, німецькій мові. Основна й естетично найвагоміша частина його літературного доробку – якщо не брати до уваги ранніх спроб румунською чи недавно опублікованого листування з дружиною французькою мовою – написана по-німецьки.

Мова була для Целана не просто інструментом письма, а радше «домом буття» (М. Гайдеггер) – єдиним скарбом, який уцілів після всіх поразок і катастроф. Німецька мова, яка свого часу стала заручницею в нацистських планах завоювання світу й зазнала при цьому неймовірних втрат, мусила звільнитися від насильно нав'язаних їй спотворень і нашарувань, їй належало пройти важкий шлях очищення. «Вона пройшла через ці випробування. Пройшла через них і посміла знову постати перед нами, «збагачена» цим усім, – говорить Целан у своїй Бременській промові. – Цією мовою я намагався, в ті роки і трохи згодом, писати вірші: щоб промовляти, щоб орієнтуватися, щоб виявляти, де я перебуваю і куди прямую, щоб

окреслювати для себе дійсність. Це було, як бачите, дієвістю, рухом, дорогою, це було спробою віднайти напрямок. І коли я запитую себе про сенс цього всього, то, гадаю, я повинен зізнатися, що в цьому запитанні присутнє також запитання про сенс годинникової стрілки» [179, с. 38-39].

Поезія, на думку Целана, тісно пов'язана зі своїм часом, який незримо, але невідступно супроводжує кожного поета й накладає свій відбиток на його творчість. У 20 столітті, в епоху ідеологічних протистоянь і кровопролитних воєн, він особливо виразний. Адже нацизм спотворив і викривив не тільки мову, психологію та мораль, він, мовби руйнівний смерч, пройшовся по всій гуманістичній культурі, особливо болісно зачепивши літературу, яка стала ареною політичних та ідеологічних змагань небаченого масштабу. Література, як і мова, була в цих битвах глибоко травмована. Варварське спалення фашистами книг видатних німецьких авторів, їх переслідування за расовою ознакою, виключення інакодумців з так званої «Імперської письменницької палати» тощо є тільки окремими ланками нацистського упослідження німецької культури. Багато німецьких письменників змушені були в той період покинути вітчизну або ж піти у внутрішню еміграцію, чимало з них загинули у фашистських катівнях і концтаборах. Ідеологічні нацистські гасла на кшталт «арійського духу», «крові та землі» девальгували критерії етичних та естетичних цінностей, засмітили мову численними лексичними й синтаксичними покручами. По суті, було розірвано безперервний ланцюг гуманістичного розвитку німецького письменства, і не випадково літературну ситуацію перших повоєнних років характеризували такими промовистими висловами, як «Kahlschlag-Literatur» («література суцільної вирубки») або «Trümmer-Literatur» («література руїн»). Ці глибокі «карби часу» відбилися на характері творчості багатьох німецьких письменників, проте найболючіше вони зачепили німецькомовних авторів єврейського походження, для яких ставлення до німецької мови було обтяжене ще й психологічним комплексом, який стисло можна висловити місткою формулою

«Muttersprache – Mördersprache» («рідна мова – мова убивць») [152, с. 136; 420, с. 9].

Пауль Целан належав до піонерів відродження повоєнної німецької літератури, хоча він і не брав активної участі в її організаційних формах, та й загалом тримався осторонь від офіційного літературного процесу. Однак він був одним з найяскравіших новаторів німецької поезії, творчість якого спиралася на майже тисячолітній досвід її попереднього розвитку. Вже в його ранніх віршах присутні ремінісценції «Пісні про Нібелунгів», формули лютерівського перекладу Біблії, відлуння лірики німецького бароко, цитати й алюзії творів класичної та романтичної доби, полеміка з представниками експресіонізму тощо. Словом, як твердить Вівіан Ліска, це були «не тільки німецькомовні, але й породжені німецькою традицією вірші, які повертаються в її лоно й водночас полемізують з нею» [307, с. 13]. Навряд чи знайдеться в історії німецької лірики 20 ст. інший поет, який за інтенсивністю інтертекстуальних зв'язків (передусім з німецькою традицією) міг би зрівнятися з Целаном. Проте значно важливішою тут є контрверсійність його поезій, яка засвідчує критичне осягнення літературних феноменів, з якими він вступає в діалог. Говорячи про неабияку літературну насиченість текстів Анчеля-Целана чернівецького періоду, яка виділяє його серед інших німецькомовних буковинських авторів, Барбара Відеман-Вольф відзначає її як одну з помітних рис Целанової творчості. «При цьому літературна наснаженість означає не просто орієнтацію на певного класичного автора [...], але й у більшості випадків конфронтацію з відповідною поезією. Літературні запозичення виявляються в Анчеля здебільшого усвідомленими», – вважає вона [424, с. 50]. Німецька дослідниця наголошує передусім на здатності молодого поета до продуктивної, креативної взаємодії з усталеними літературними зразками, які сприймалися ним не як священні й недоторкані канони, а як об'єкти живої, безпосередньої розмови з позиції нових, історично зумовлених реалій та уявлень.

Звичайно, що така здатність молодого поета аж ніяк не може вважатися самоочевидною – вона повинна була ґрунтуватися на неабиякій загальній ерудованості, аналітичному складі мислення, розумінні законів літературного розвитку тощо. Всі ці риси, як зазначає біограф поета Ізраель Халфен, були притаманні вже юному гімназистові. «Начитаний, як ніхто інший з його однокласників, він завжди випереджував їх: коли в школі ще проходили Корнеля чи Расіна, він уже займався Верленом або Рембо, коли клас ще штурмував Шиллера чи Гете, він читав уже Гельдерліна й Рільке» [198, с. 60]. Любов до німецької класики прищепила йому в дитинстві мати, яка сама була пристрасною читачкою й знала багато віршів німецьких поетів напам'ять. До літературного багажу, який вона передала у спадок своєму синові, треба зарахувати також казки (як фольклорного, так і літературного походження – біографи називають насамперед імена братів Грімм, Гауффа й Андерсена) та перекази давньогрецької міфології Густава Шваба.

Література, таким чином, дуже рано ввійшла в плоть і кров майбутнього поета, вона постійно була присутньою в його спілкуванні з ровесниками, повсякчас ставала неодмінним предметом обговорення в колі найближчих друзів. Широта літературного кругозору, діапазон читацьких зацікавлень молодого Целана вражають. І. Халфен описує, наприклад, майже ритуальні вечірні прогулянки двадцятилітнього поета чернівецькими вулицями, які він здійснював разом з актрисою єврейського театру Рут Лакнер (Крафт), в котру був закоханий. Під час цих прогулянок велися безкінечні розмови про літературу. «Безсумнівним взірцем для нього, – свідчить біограф, який спирається тут на спогади друзів юності поета, в тому числі й самої Рут Крафт, – продовжував залишатися Рільке, однак його вабила до себе й поезія Тракля, а також Клубунда, особливо його переклади китайської лірики. Серед давніших німецьких поетів він любив насамперед Меріке, Новаліса й Гельдерліна, а до його улюблених прозаїків належали Фонтане, Жан-Поль, Кафка і Томас Манн, «Чарівна гора» якого надихнула його на створення вірша «Гірська весна» («Bergfrühling»)

[198, с. 99]. В цьому переліку імен вже окреслено основні естетичні преференції молодого поета, які визначатимуть його художні обрії також у зрілі роки.

Якоюсь мірою літературні інтереси молодого Целана можна пояснити також і загальною культурною атмосферою міжвоєнних Чернівців, у якій формувався майбутній поет. Спротив німецькомовної єврейської еліти міста очевидним румунізаторським тенденціям проявлявся, зокрема, в особливій напрузі інтелектуального життя, як це описує, скажімо, поетеса Роза Ауслендер: «Тут були шопенгауеріанці, ніцшеанці, спінозисти, кантіанці, марксисты, фрейдіанці. Тут марили Гельдерліном, Рільке, Стефаном Георге, Траклем, Ельзою Ласкер-Шюлер, Томасом Манном, Гессе, Готфрідом Бенном, Бертольдом Брехтом. Тут буквально ковтали класичні й модерні твори зарубіжної, особливо французької, російської, англійської та американської літератури. Кожен апостол був осяяний місією свого майстра. Тут славили до самозречення і з палким захопленням» [125, с. 109-110]. Можливо, ці емоційні ретроспективні спалахи пам'яті поетеси, яка багато років прожила в еміграції, надто просвітлюють духовний клімат буковинської столиці, проте загальна тенденція тут безсумнівно вловлена. Як стверджував пізніше сам Целан, «це була місцевість, у якій жили люди і книги» [179, с. 37] і де, за висловом Георга Гайнцена, «книгарень було більше, ніж пекарень» [260, с. 17]. Фігура «homo legens», людини з книгою, видається, як засвідчують численні спогади, абсолютно органічним складником духовного ландшафту цього міста, яке мало у своєму розпорядженні як чудові публічні (крайова, університетська та бібліотека Toynbee-Halle), так і першокласні приватні книгозбірні. Молодий Целан був завзятим відвідувачем бібліотек, цю звичку він проніс через усе своє життя і згодом регулярно відвідував також бібліотеки Парижа та інших міст, в яких йому доводилося бувати.

Негативний спадок нацистського минулого, який так чи інакше тяжів над німецькою мовою і приводив деяких німецько-єврейських авторів до її абсолютного заперечення,

вилився свого часу і для Целана в непросту дилему. В одному з ранніх віршів він сформулював її у вигляді риторичного запитання, спрямованого до загиблої у фашистському таборі матері: «Und duldest du, Mutter, wie einst, ach, daheim, / den leisen, den deutschen, den schmerzlichen Reim?» («Чи стерпиш, матусю, як в давні роки, / ці тихі, німецькі, болючі рядки?») [182, с. 17]. Проте навіть у цей період він не мислив себе поза межами материнського слова й тільки в ньому прагнув поетичного утвердження. В листі до Макса Рихнера від 24 жовтня 1948 р. він доволі чітко й рішуче окреслює свою позицію: «Тепер, щоправда, Есенін, Лотреамон і Рембо мені такі ж близькі, як Гельдерлін і Жан-Поль, і я знаю, як багато завдячую культурам, через які мені довелося пройти, однак мені дуже хотілося б почути, що значать мої вірші для людей, мовою яких вони написані» [228, с. 67]. Сформувавшись у мультикультурній, багатомовній атмосфері Буковини й будучи добре обізнаним з літературою багатьох народів, Целан тяжів, безумовно, насамперед до німецькомовної літератури. Рівень його володіння іноземними мовами (скажімо, румунською або французькою) був настільки високим, що він без особливих труднощів зумів би, перефразовуючи поетичний рядок Інґеборґ Бахман, «врости устами в лад чужої мови» [127, с. 119] й цілком обґрунтовано претендувати на успіх у лоні інших літератур, як це, наприклад, здійснили свого часу Дж. Конрад, В. Набоков, С. Беккет, Е. Йонеско чи Б. Фондан. Проте Целан розглядав мову як абсолютно унікальний духовний феномен і не допускав навіть думки про можливість творчості нерідною мовою. Цілком ясно він висловився з цього приводу у відповіді на запитання паризької книгарні Флінкера: «У двомовність поезії я не вірю, – говорить він. – Мовна роздвоєність (Doppelzüngigkeit) – так, це буває, часом навіть у різних сучасних формах словесного мистецтва й мистецьких витворах, особливо в тих, які, в радісній злагоді з відповідним культурним споживанням, уміють утверджувати себе як поліглотним, так і поліхромним способом. Поезія – це доленосно одиничне явище мови. [...] Отже, аж ніяк не двоїсте» [179, с. 30]. Словом,

він хотів бачити себе в контексті німецької (німецькомовної) літератури, з історичним розвитком якої був пов'язаний генетично. Ця література була живильним ґрунтом його творчості, нею він безпосередньо займався також як «*lecteur d'allemand*» в паризькій «*École Normale Supérieure*», де викладав студентам, поряд з практикою художнього перекладу, також історію німецької літератури. Серед матеріалів зі спадщини поета, які відносяться до педагогічної сфери його діяльності, збереглися нотатки й конспекти, що стосуються народної пісні, давньої німецької літератури, творчості окремих авторів різних епох [228, с. 79]. Готуючись до семінарів зі своїми студентами, він дуже прискіпливо вибирав тексти для аналізу, супроводжував їх коментарями й порівняльними екскурсами, розширював історико-літературний контекст. Зі спогадів його колишніх учнів тут зринають такі імена, як Генріх Гайне, Карл Краус, Стефан Георґе, Райнер Марія Рільке, Франц Кафка [346, с. 161-162; 221, с. 334].

Безперечно, що в історії німецької літератури Целан мав свої улюблені періоди й улюблених авторів, які не обов'язково збігалися з літературознавчим каноном. Скажімо, ваймарські класики залишали його переважно байдужим, натомість вабили значно віддаленіші в часі середньовічні містики й поети епохи бароко. Так, наприклад, Майстер Екґарт був йому близький біблійним підтекстом та герметичністю вислову, й у своєму вірші «*Du sei wie du*» («Ти будь, як ти») з книги «Світлопримус» (1970) Целан цитує його рядок «Вставай, світіся, Єрусалиме» з наступним варіюванням цього поетичного імперативу в латинській та давньоєврейській мовній площині [див.: 79, с. 126-127]. Глибоке враження справляли на нього барокові лірики Квірінус Кульман та Пауль Герґардт. Широко відома в протестантському церковному обряді духовна пісня П. Герґардта «*O Haupt voll Blut und Wunden*» («Чоло в кривавих ранах») стала, на думку Вінфріда Меннінггауза, ритмічним прообразом для раннього вірша Целана «*So bist du denn geworden*» («Ти стала враз такою»), який розглядається дослідником як своєрідний «метричний пастіш» [257, с. 172] (де-

які дослідники вбачають тут ритмічну та метричну близькість до відомих рядків Новалиса «Wenn alle untreu werden» («Коли тебе всі зрадять») з його «Духовних пісень», що не менш переконливо) [див: 356, с. 141; 222, с. 196]. Високо цінував Целан також творчість німецької поетеси першої половини 19 ст. Аннетте фон Дросте-Гюльсгоф [147, с. 10], яка у рідкісному поєднанні психологічної напруги й зовнішнього відсторонення глибоко розкрила у своїх віршах і прозі складну динаміку людської душі, нерідко вдаючись при цьому до сміливих новотворів, які нагадують уже образи модерністського типу. Рядок «Dein Haar möchte wehn, wenn du fährst – das ist ihm verboten» («Грива твого волосся воліє затріпотіти на вітрі, та це їй не вільно») [182, с. 42] із раннього вірша Целана «Auf Reisen» («У мандрах») еліптично мовби відтворює ситуацію душевного приневолення, виражену Дросте-Гюльсгоф у вірші «Am Turme»:

«Nun muß ich sitzen so fein und klar,
Gleich einem artigen Kinde,
Und darf nur heimlich lösen mein Haar
Und lassen es flattern im Winde!» [214, с. 69].

(Тож я мушу тихенько сидіти,/ мовби чемна дитина,/ й лиш потаємно
смію розпустити своє волосся/ й дати йому затріпотіти на вітрі!)

Щоправда, це аж ніяк не означає, що творчість великих німецьких класиків залишилася для Целана затіненою зоною. Баладу Шиллера «Порука» чи його ж «Пісню про дзвона» він, як свідчить І. Халфен, знав напам'ять уже в ранньому дитинстві [198, с. 41]. В день свого тринадцятиліття підліток отримав у подарунок від друзів родини розкішного, оправленого блакитною шкірою «Фауста» Гете видавництва «Insel Verlag», якого відразу заходився читати і який став відтоді його настільною книгою [198, с. 50]. (Завдяки дивному збігові обставин це видання через багато років повернулося до нього вже в Парижі і стало, по суті, найдавнішим екземпляром його

приватної бібліотеки) [228, с. 73]. З творами Лессінга, Гете, Шиллера, Клайста майбутній поет мав змогу ознайомитися в старших класах гімназії, де вивчалася історія німецької літератури від її початків до епохи романтизму [198, с. 59]. Окремі запозичення й алюзії творів Гете зустрічаються відтак і в поезіях Целана. Скажімо, ранній вірш «Drüben» («Потойбіч»), який відкриває першу, видану ще у Відні, збірку «Пісок із урн» з його лейтмотивом фатальної спокуси й атрактивності смерті, відтворює семантичну та структурну модель балади Гете «Erlkönig» («Вільшаний король»), на що справедливо вказує Б. Відеман-Вольф [424, с. 248-249]. Мотиви Гете присутні також і в знаменитій «Фузі смерті» – як у загальному тоні нав'язливого кошмару, який немовби перейшов до Целанового твору з «Вільшаного короля», модифікувавши фольклорне відчуття примарного жаху в цілком реальну візію технічно досконалої процедури масового знищення, так і в образі золотокошої Гретхен, героїні першої частини «Фауста», що протиставлена тут біблійній Суламїт, коса якої стала «попелястою». Незважаючи на це протиставлення, у «Фузі смерті» аж ніяк не йдеться про заперечення Гете. «Тут відкидається не «Фауст», а узурпація золотокошої «арійської» Гретхен фашистами», – підкреслює Б. Відеман-Вольф [424, с. 85]. Так само співзвучними видавалися Целанові й деякі постулати естетики Гете, наприклад основоположне твердження про те, що справжнім змістом всякої поезії є тільки власне життя поета, крізь призму якого втілюється його художнє світобачення [216, с. 19].

Проте загалом значно ближчими були йому структури романтичного мислення, в яких його приваблювали парадоксальність вислову, тонка іронія, «абсолютна» образність, універсальність і символіка, містичні елементи й прагнення до трансцендентності. Власне кажучи, це ті особливості поетичного гестусу, які були притаманні його власному світовідчуттю, тому тут можна говорити про певний типологічний резонанс, який заздалегідь «програмував» відповідні сходження і паралелі. Цим пояснюється його зацікавлення творчістю таких німецьких романтиків, як Гельдерлін, Новаліс, Жан-Поль,

які відчутно вплинули на формування його власних художніх принципів. Візіонерська нестямність і новаторська асоціативна техніка пізніх фрагментів Гельдерліна, містичні поривання Новаліса, невичерпна фантазія, дотепність, ексцентричність і геніальна мовна свобода Жан-Поля викликали у Целана жвавий відгук і спонукали як до активного засвоєння їхнього поетичного досвіду, так і до не менш інтенсивних контрверсій з ними.

Серед представників постромантичної доби, які вже різко критикували містичні тенденції та затерті образно-стильові кліше романтизму з раціоналістських позицій і прокладали дорогу ранньому реалізмові, увагу Целана привертала такі автори, як Гайне та Георг Бюхнер. У творчості Гайне він почерпнув деякі імпульси для втілення єврейської проблематики (наприклад, для вірша «Шахрайська і злодійська балада...»), хоча загалом зі співцем «Лорелеї» його зближували більшою мірою біографічні моменти – обидва були політичними емігрантами, які знайшли притулок у французькій столиці, де, як німецькі поети, почували себе внаслідок мовної ізоляції досить самотніми. Георг Бюхнер був важливий для Целана насамперед в естетичному сенсі, як це добре продемонструвала його промова «Меридіан». Бюхнерівська концепція мистецтва як антипода механічності й автоматизму, проблеми художньої правди, співвідношення раціонального й ірраціонального утворюють силове поле промови «Меридіан» і водночас демонструють нам естетичні погляди самого Целана, які формують основоположні засади його поетології.

Однак найбільшу зацікавленість Целана викликала література модернізму – головним чином неоромантики та експресіоністи. Деякі з них (Рільке, Кафка) тримали його в своєму полоні все життя, інші (Георге, Тракль) відіграли помітну роль на окремих етапах його творчості, а ще деякі (Гофмансталь, Бенн) були важливими для усвідомлення певних естетичних чи етичних принципів.

Серед німецькомовних поетів-неоромантиків основоположне значення для Целана мав, безумовно, Рільке. Рецеп-

ція його творчості відзначається винятковою інтенсивністю, його художній досвід залишався для Целана завжди свіжим і актуальним. Однак процес засвоєння творчості видатного австрійського поета був далеко не однолінійним. Якщо в ранніх віршах молодого Целана ще помітне прагнення наслідувати тематику та стилістичні особливості Рільке, то його зріла поезія демонструє нам надзвичайно глибоке прочитання й осмислення філософських, естетичних та поетологічних аспектів, зокрема уявлень про сенс життя і виміри трансцендентного, про роль митця і сутність мистецтва, про феномен часу й маніфестації Бога і, звичайно ж, про функції, завдання та форми реалізації мови. Численні ідейно-тематичні, образні та структурні перегуки з творчістю Рільке (напр., у книгах «Нічийна троянда» та «Злам подиху»), які нерідко присутні на мікрорівнях порівняльного аналізу, засвідчують автономну самодостатність їхніх поетичних світів та органічну спадкоємність літературних традицій.

Значно скромнішу роль у формуванні естетичних принципів і новаторської поетики Целана відіграв Стефан Георге – співець абсолютної краси й творець художньо довершеної форми, який постулював у своїх віршах програму естетичного виховання в дусі Ніцше, пропагуючи апофеоз віталістичної сили. В першій третині 20 ст. Георге був надзвичайно популярним серед молодих чернівецьких інтелектуалів. В ранніх віршах Целана чернівецького періоду можна виявити сліди інтенсивної рецепції Георге (скажімо, в поезії «Landschaft» («Пейзаж»), де в рядках «Zwei Mühlen noch, ein Spiel dem Wind, / mit langen Armen beide» (Два вітряки, і кожне з крил/тремтить, немов пелюстка») [182, с. 372] відлунує образність вірша Георге «Mühle lass die arme still...» («Опусти, вітряче, крила...») [238, с.57], а целанівський «Der Sandmann» («Піскови́к») немислимий без книги Георге «Пісні про сон і смерть». Значення Георге, скажімо, його книги «Пастуші й хвалебні вірші» для свого поетичного становлення підкреслював сам Целан [123, с. 118]. Часто варійований у нього мотив сестри із глеком («Schwester, vom Trost aus dem fremden Krug / wölkt sich

die Stunde» / «Сестро, зі спраги чужого глека/ кужелить година») [182, с.394]) також запозичений з названої книги Георге, на що Целан вказує в листі до Вальтера Йенса: «Глек і сестра «походять» звідти: «O Schwester, nimm den Krug von grauem Tone...» / «Візьми, о сестро, глек з рудої глини...» (Єдині «модерні вірші», які я сьогодні ще знаю напам'ять, належать Георге та Рільке») [341, с. 533].

Барбара Відеман-Вольф відзначає передусім почерпнуті в Георге преціозні елементи орієнтального походження, які наявні в поезіях раннього Целана. Вони створюють екзотичне враження, переносять читача в барвистий світ арабських казок «1001 ночі» чи в царство античної міфології. Це «незнані аромати», «пурпур і шовк», Сіндбад і Шехерезада («Sindbad» [182, с. 418]), «тужіння флейти» над «жовтим Нілом» («Regenacht» [182, с. 424]), «сади Семіраміди» («Die Gärten» [182, с. 417]), «коса Береніки» («Sternenlied» [182, с. 424]) тощо. Вислів «Flötenspieler vom Nil» («флейтист над Нілом») зустрічається в одному з віршів Георге зі збірки «Algabal» [238, с. 105], а «сади Семіраміди» могли бути навіяні іншою його збіркою – «Das Buch der hängenden Gärten» («Книга висячих садів») [237, с. 85-122]. Коштовне каміння, як і численні екзотичні рослини та квіти Георге, також можна віднайти у молодого Целана – наприклад, його «чорні троянди» [193, с. 425] мають свій відповідник у «великій чорній квітці» Георге [238, с. 96], а формула «Du mußt der Pracht des heißen Mohns vertrauen, / Der stolz verschwendet, was der Sommer bot» («Довіря розкоші снодійливого маку,/ що гордо тратить літа щедрий дар» – «Мак») [182, с. 15]), була б, на думку Бернгарда Бьошенштайна, заведве можлива без естетики Георге [145, с. 487]. Вірш Георге «Im Park» («У парку») з його книги «Hymnen» («Гімни») добре відтворює цей умовний антураж:

Rubinen perlen schmücken die fontänen,
Zu boden streut sie fürstlich jeder strahl,
In eines teppichs seidengrünen strähnen

Verbirgt sich ihre unbegrenzte zahl.
Der dichter dem die vögel angstlos nahen
Träumt einsam in dem weiten schattensaal... [238, с. 14-15]

(Рубіни, перли грають у фонтанах,/ шляхетно стелиться додолу кожен промінь,/ в шовково-зелених скалах килима// ховається їх безліч./ Поет, до якого безбоязно наближаються птахи/ самотньо мріє у просторій затінений залі...)

У цих вишуканих терцинах Стефан Георге постає, так би мовити, in пусе: як духовний принц ренесансного стибу, щасливий обранець долі, самотній Орфей, що змагає від меланхолії. Ранні вірші Целана також нерідко насичені подібними аксесуарами «аристократичного» характеру («золоті човни», «срібні ворота», «разки перлів» і т. д.), які, очевидно, частково були підхоплені молодим поетом, хоча вони ніколи не мали такої високої щільності, як у Георге. Як зауважує німецька дослідниця, цей «орієнтальний блиск» («Die Gärten»), як і розкіш «снодійливого маку» («Mohn») не тільки гіпнотичним тоном вводиться у вірші, але й відразу нівелюється автором. Не осудливо, зовсім не іронічно, а радше з сумом за втратою такої ліричної мови, неможливістю таких образів перед лицем зміненого світу» [424, с. 74]. У своєму вірші «Der Pfeil der Artemis», присвяченому бухарестському наставникові Альфреду Маргул-Шперберу, Целан уже доволі критично ставиться до подібного лексику, вважаючи його анахронічним. Очевидно, що з часом ця критична дистанція дедалі більше зростала. Холодна естетська поза Георге, його претензії на духовний вождизм невдовзі остудили первинні Целанові захоплення ним. Незадовго до своєї смерті Целан розглядав намагання Георге насильно утримувати довкола себе духовну спільноту своїх прихильників скандальним (peinlich) [355, с. 121].

Іншим володарем дум інтелектуальної молоді першої третини 20 ст. був австрійський письменник Гуго фон Гофмансталь. Целан ознайомився з його творами ще в Чернівцях, в одній з приватних бібліотек. Там він відкрив для себе знаменитий «Лист лорда Чендоса» – поетологічний твір Гоф-

мансталя, одягнутий в історичні шати, про який тоді багато дискутували [198, с. 67-68]. Проблематика твору – криза мови, неможливість писати – вже тоді хвилювала молодого поета. Причину цього явища лорд Чендос вбачає у порушенні гармонії між людиною і природою. Мова вже неспроможна правдиво відтворювати життя, позаяк утратила зв'язок із дійсністю. Вона здатна давати людині лише викривлене уявлення про світ, і в цьому полягає її трагедія. Лист завершується відчайдушним сподіванням на оновлення мови майбутнього – «мови, жодного слова якої я не знаю, мови, якою до мене промовлятимуть німі речі та якою я колись відповідатиму з могили перед незнаним мені суддею» [267, с. 472]. Проблема осквернення мови і, як наслідок, умовкання поета стала відтак одним із лейтмотивів творчості Целана, що пов'язано не стільки зі специфічною біографічною ситуацією, як радше з суспільно-політичними процесами та онтологічною функцією мови, що знайшло своє відображення у філософії багатьох видатних мислителів 20 ст. (Гайдеггер, Вітгенштайн, Адорно та ін.). Як засвідчує подруга Целана Іляна Шмуелі, він перечитував «Лист лорда Чендоса» у своєму паризькому затворництві навіть в останні місяці життя [252, с. 323]. А в своєму вірші з французьким заголовком «À la pointe acérée» («Загостреним вістрям») зі збірки «Нічийна троянда» Целан використав запозичену Гофмансталем у Бодлера парадоксальну формулу «гостре вістря безкінечного», втіливши в ній цілий комплекс проблем психологічного й поетологічного характеру, які він крізь призму свідомості уцілілого від Голокосту асоціював зі «стрілами Всевишнього», котрі вразили колись біблійного Йова.

Апокаліптична поетика експресіонізму, яка активно культивувала «естетику потворного» (Бенн) в його крайніх виявах, не знайшла в особі Целана надто палкого прихильника, хоча у віршах періоду війни й табірного ув'язнення простежуються деякі характерні для цього художнього напрямку мотиви. Насамперед це «експресіоністські картини природи» [221, с.41] або «страхітливі видіння» [424, с. 51], з яких постають тради-

ційні атрибути занепаду й смерті: «білі кістки», «мерехтливі черепи», «безбожні янголи», «чорні дощі», «спотворений лик ночі». «Die Nacht/ hämmert den Herzschlag der Stunde zurecht:/ die Zeiger, zwei Speere,/ bohrt sie dir brennend ins Aug. // Die Blutspur dunkelt und winkt nicht» («Ніч випрямляє сердечні удари години:/ стрілки, два ратища,/ встромляє тобі у палаюче око.// Незрушно темніє кривавий слід.») [182, с. 387]. При читанні цих рядків мимоволі спливає образ улюбленого Траклем святого Себастьяна, постать якого, вражена стрілами, з часів ренесансного малярства стала промовистою алегорією мучеництва. Лейтмотиви болю, страждання, тотальної ізоляції поглиблюють трагізм Целанових поезій цього періоду. На відміну від гармонійної образності, насиченої неоромантичними та символістськими шифрами в дусі Георге, що виявлялося, зокрема, і в класичних формах версифікації, яка була притаманна ранньому Целанові, тут домінують деструктивні тенденції, котрі розхитують строфіку, дестабілізують синтаксис, руйнують цілісність картини світу, як, наприклад, у вірші «Aus dem Dunkel», що належить до ранніх верлібрових спроб поета:

Krieger
stießen den Speer in den Mond.

Blute. Auch Mohn
blutet.

Und die Brücke, Schwester, zu dir zerschlugen sie.

Nicht mehr
ist der Stunden Geflüster rings...

Nicht mehr
ist es dein treibender Zweig...

Spät
knie ich und ruf und zünd in die Spiegel das Traumbild [182, с. 376-377].

(Вояки/ встромляють списа у місяць...// Кривався. Мак також/ спливає кров'ю...// Міст, який вів до тебе, сестро, вони зруйнували./ Вже не чути/ довкола шепотіння годин...// Це вже/ не твоя розквітла галузка...// Надто пізно/ я укладаю і кличу, і в люстерці запалюю маревний образ.)

Романтична мрія зазнала в експресіонізмі суттєвих аберацій, від неї залишилося хіба що викривлене в дзеркалі позірне відображення, яке ліричний герой марно намагається оживити. Те ж саме відбулося і з природою. «Löse ich, lösest du/ das rostige Rätsel der Erde/ mit blutigem Spatenstich?» («Чи розв'яжеш ти, чи розв'яжу я/ іржаву загадку землі/ кривавим заступом?») – запитує поет [182, с. 377]. Проте загалом експресіоністично насажені поетичні візії Целана не мають вселенських масштабів і демонічної моторошності поезій Георга Гайма – за способом мислення, палітрою барв, приглушеністю звучання вони ближчі до поетичних структур Георга Тракля. Як показують детальніші аналітичні дослідження, художні відкриття Георга Тракля в поезії та Франца Кафки у прозі експресіонізму стали для Целана об'єктом пильної уваги й жвавого інтертекстуального діалогу.

Інтенсивність, багатогранність рецептивних зв'язків лірики Пауля Целана з традиціями німецького та австрійського письменства ще раз підтверджують, що творчість цього поета неможливо повноцінно прочитати й адекватно зрозуміти без урахування численних інтертекстуальних кореспонденцій з літературними феноменами того духовного й культурного простору, в координатах якого найчіткіше визначається її неповторний художній профіль.

2.2. Целан і Гельдерлін

«Гельдерліном нашого часу» назвала Пауля Целана в одному з листів до нього Неллі Закс [348, с. 39]. Це дуже вагомі слова, які багато до чого зобов'язують. Мабуть, і Целан сприйняв цю фразу в її устах не як звичайний комплімент, що здатен потішити самолюбство, а як високу – найвищу – похвалу своєї

посестри по перу, якій він – на відміну від багатьох інших – не мав причин не вірити. Але на чому ґрунтувалася така парафраза? Чи мала вона якісь реальні, зумовлені біографічними, естетичними чи поетологічними чинниками, підстави?

У німецькому літературознавстві вже віддавна усталилася думка про те, що творчість Целана генетично пов'язана передусім з романтично-символістською лінією, яка у 20 столітті була успадкована європейським модернізмом. «Целан та його поезії належать не стільки до родини Гете, як радше до родини Гельдерліна, вони розселені біля урвищ і на краях мови, а не в родючих долинах класичності, що формує традицію», – як цілком слушно підкреслював свого часу Йоахім Гюнтер [251, с. 204].

Целан відкрив для себе Гельдерліна ще в старших класах румунської гімназії в Чернівцях [198, с. 70]. Одна з юнацьких подруг 16-літнього Пауля згадувала, що вже тоді «в багатьох випадках і ситуаціях він мав навдивовижу тверезе й критичне око, щось на зразок пророчого дару Гельдерліна» [198, с. 67]. Проте інтерес підлітка чи юнака до такого поета, як Гельдерлін, не був тоді (та й зaledве міг бути пізніше) якоюсь безумовною очевидністю. Він був радше винятком, особливо коли взяти до уваги змістовну й формальну складність поетичної системи Гельдерліна – її філософське підґрунтя, ретроспективну політичну утопію, що являла собою ідеалізовану проєкцію суспільного ладу Давньої Греції на феодальні німецькі умови, важку метрику, засновану на формах античної поезії тощо. Крім того, творчість Гельдерліна, яка й за життя поета не мала особливого розголосу, згодом була остаточно забута, і її нове відкриття відбулося лише напередодні Першої світової війни завдяки старанням молодого німецького філолога Норберта фон Геллінґрата.

Що ж могло приваблювати в цих, здавалося б, вже на час їх створення вельми далеких від дійсності, майже анахронічних віршах, юного чернівецького гімназиста? Безперечно, чистота й краса мови гімнів Гельдерліна, їх високий спіритуалізм, їх піднесений, урочистий стиль, гармонія духу й природи, а в

пізніх фрагментах періоду душевного затемнення – еліптичність думки, несподіваність образних асоціацій, герметичність вислову. Очевидно, майбутній поет вже тоді відчував якусь внутрішню спорідненість зі структурою поетичного мислення Гельдерліна, яка з часом дедалі більше увиразнювалась, особливо в уявленнях про месіанську роль поета в історії та житті суспільства.

На початку 1950-х рр. Целан познайомився з працями Мартина Гайдеггера «*Sein und Zeit*» («Буття і час»), «*Holzwege*» («Просіки») – в останній міститься есе про Гельдерліна «*Wozu Dichter?*» («Для чого потрібні поети?») [259, с. 265-316]. Німецький філософ мав значний вплив на целанівську рецепцію Гельдерліна. Як зазначає біограф Целана Вольфганг Еммеріх, поет, безсумнівно, відчував неабияку близькість до проголошеної Гайдеггером «понтифікальної» (вислів Брехта), гелдерлінівської лінії німецької поезії і пов'язаного з цим припущення, що «тільки поезія здатна висловити суттєве, найостанніше перед лицем обезбоженого світу під знаком «екзистенційного забуття» [216, с. 141].

Певною мірою «гельдерлінівським» є вірш Целана «*Heimkehr*» / «Повернення» (з книги «Мовні ґрати», 1959), який дослідники зіставляють з поезією Гельдерліна «*Hälfte des Lebens*» («Середина життя»), що її можна розглядати як насажену елегійним смутком онтологічну скаргу: на тлі вічної, непотьмареної нічим краси природи людське життя виглядає швидкоплинним і минущим, і людина, в кінцевому підсумку, позбавлена реальної оптимістичної перспективи. Однак це тільки верхній семантичний пласт гелдерлінівського вірша. Не менш важливим є тут другий, сугестивний підтекст, з якого висновується поетологічний сенс: загроза втрати мови і пов'язаний з нею екзистенційний відчай:

Weh mir, wo nehm ich, wenn
Es Winter ist, die Blumen, und wo
Den Sonnenschein,
Und Schatten der Erde?

Die Mauern stehn
Sprachlos und kalt, im Winde
Klirren die Fahnen [263, с. 447]

(Леле, де я візьму/ Тепер, коли стала зима,/ Квіти? Де тіні землі/ І соняч-
не сяйво?/ Підноситься мур/ Холодний, безмовний: на вітрі/ Брязкоче
флюгер. – Пер. М. Бажана)

Вірш Целана не піддається такому чіткому ідейному осмис-
ленню, він багатомірніший, хоча у своїй магістральній лінії
розвиває аналогічну ідею, щоправда, ускладнену не тільки
усвідомленням трагічності буття як такого, але й трагізму
катастрофи єврейського народу, зокрема смерті матері на за-
сніжених просторах Трансністрії, до якої звернено ці рядки:

Schneefall, dichter und dichter,
taubenfarben, wie gestern,
Schneefall, als schiefst du auch jetzt noch.

Weithin gelagertes Weiß.
Drüberhin, endlos,
die Schlittenspur des Verlorenen.

Darunter, geborgen,
stülpt sich empor,
was den Augen so weh tut,
Hügel um Hügel,
unsichtbar.

Auf jedem,
heimgeholt in sein Heute,
ein ins Stumme entglittenes Ich:
hölzern, ein Pflock.
Dort: ein Gefühl,
vom Eiswind herübergeweht,
das sein tauben-, sein schnee-
farbenes Fahmentuch festmacht [182, с. 94]

(Снігопад, густіший, густіший,/ голубиної барви, як вчора,/ снігопад, мовби спиш ти донині.// Білина, простерта у далеч./ По ній, безкінечний,/ саней загублений слід.// Під нею, у сховах,/ ледь проступає,/ раннячи зір,/ горбок за горбочком,/ незримо.//

На кожнім,/ обернене до сьогодні,/ німотою поглинуте Я:/ стовпок, дерев'яний.// Там: душа,/ крижаним обдувається вітром,/ свій стяг напинає, барви/ голубиної, снігової.)

На думку О. Пьоггелера, «ніг, замерзла вода життя, уособлює світ мертвих. У цьому світі поет несеться вдаль по безкінечному санному сліду» [355, с. 25]. Однак, говорячи про гелдерлінівське тло, яке пробивається у вірші Целана, варто було б вести мову не тільки про гелдерлінівські ремінісценції на основі сходження деяких лексико-семантичних (напр., «Fahmentuch» Целана і «Fahnen» Гелдерліна) та фонетичних (алітерація звука «w») елементів, на які цілком правомірно вказує Генрієтта Беезе [132, с. 197], але й про концептуальніші речі. Йдеться насамперед про подібність внутрішньої структури обох поезій, де відбувається перехід від гармонійного пейзажу (в Гелдерліна – осіннього, в Целана – зимового) до осягнення невідворотного трагізму буття. Ця філософська й смислова градація (антиклімакс) відчутна особливо в другій половині обох віршів, де простежується поступова редукція життєвого горизонту аж до його згасання. У Гелдерліна вона репрезентована такими словами й образними поняттями, як «weh mir», «Winter», «die Mauern stehn sprachlos und kalt», «im Winde klirren die Fahnen», у Целана – «was den Augen so weh tut», «ins Stumme entglittenes Ich», «ein Gefühl, vom Eiswind herübergeweht», «schneefarbenes Fahmentuch» – тобто в обох авторів ідеться про біль, холод, ізоляцію, безмовність. Проблема умовкання, яка стане лейтмотивом пізньої поезії Целана, тут уже чітко намічена: «Ein ins Stumme entglittenes Ich». При цьому ліричне «я» Гелдерліна спирається більшою мірою на особистісне відчуття, в той час як у Целана присутній ще й колективний історичний досвід Голокосту. Зрештою, спорідненість обох віршів помітна й у розміреному, виваженому ритмічному ладі, деяких синтаксичних особливостях

(велика кількість анжамбеманів) та в специфічному «гельдерлінівському» ракурсі бачення – дещо відстороненому, дистанційованому, священно-тверезому».

Поетів зближувало відчуття рубіжності часу, в контексті якого їм довелося жити й творити, відчуття злиденності своїх епох. Обох терзала роздвоєність, суперечливість наявних реальностей. В цьому відношенні майже програмовим є вірш Целана «Tübingen, Jänner» («Тюбінген, січень») з книги «Нічийна троянда» (1963), який не тільки найтісніше пов'язаний із Гельдерліном з погляду безпосередньої, прямої рецепції його біографічного й поетичного світу, але і являє собою своєрідний поетологічний маніфест, сформований не без відчутного впливу попередника:

TÜBINGEN, JÄNNER

Zur Blindheit über-
redete Augen.
Ihre – «ein
Rätsel ist Rein-
entsprungenes» –, ihre
Erinnerung an
schwimmende Hölderlintürme, möwen-
umschwirrt.

Besuche ertrunkener Schreiner bei
diesen
tauchenden Worten:
Käme,
käme ein Mensch,
käme ein Mensch zur Welt, heute, mit
dem Lichtbart der
Patriarchen: er dürfte,
spräch er von dieser
Zeit, er

dürfte
nur lallen und lallen,
immer-, immer-
zuzu.

(„Pallaksch. Pallaksch.“) [182, с.133]

(До незрячості пере-/ конані очі./ Їхне – «за-/ гадкою є/ з чистоти поста-
ле» – їхній/ спомин про/ Гельдерлінові вежі плавучі, мево-/ окрилені.//
Відвідини теслярів-потопельників/ з цими/ тонучими словами:// Якби
прийшов,/ якби прийшов чоловік,/ якби прийшов у світ чоловік, нині/ зі
світлою бородою/ патріархів: він міг би,/ мовлячи про/ цей час, він/ міг
би/ лиш белькотіти, лиш белькотіти,/ знову й знову,/ раз-у-раз.// («Па-
лакш. Палакш.»))

Вірш виник одразу після відвідин Целаном Тюбінгена в січ-
ні 1961 р., куди він їздив на зустріч з Вальтером Йенсом. Проте
Целан вже й до того неодноразово бував у Тюбінгені. Як згадує
Герман Ленц, якого він під час цих поїздок зазвичай відвідував
у неподалік розташованому Штутгарті, якось Целан приніс
йому барвінок з могили Гельдерліна [426, с. 185]. Вежа над Не-
каром, де під опікою теслі Ернста Ціммера близько сорока ро-
ків прожив душевнохворий Гельдерлін, збереглася до наших
днів, сьогодні там знаходиться музей поета.

У рецептивному аспекті даний вірш наскрізь просякну-
тий гелдерлінівськими ремінісценціями, алюзіями й навіть
прямими цитатами. Серед його безпосередніх джерел були
й спогади друга Гельдерліна Вільгельма Вайблінгера, про що
свідчить помітка, зроблена рукою Целана, на рукописному на-
черку вірша: «Вайблінгер. Хворий Гельдерлін» [234, с. 15]. Вже
перші два рядки «Zur Blindheit über- / redete Augen» виклика-
ють асоціації з одою Гельдерліна «Der blinde Sänger» («Сліпий
співець») чи з рядками із гімну «Der Rhein»: «Die Blindesten
aber sind Göttersöhne» («Однак найнезрячіші – божі сини»).
Тут можна згадати також переклад Гельдерліном трагедії Со-
фокла «Цар Едіп», концептуальним стрижнем якої є спершу
символічне засліплення героя, в якому він збивається з пра-

вильного шляху, а відтак його реальне самоосліплення, під час якого він символічно прозріває. Напруга тримається тут на прадавньому парадоксі «сліпої зрячості» і «зрячої сліпоти», або, за висловом Гільтруд Гнюг, «заплющених очей як умови внутрішнього бачення, як передумови сприйняття божественного одкровення [...], що змушує думати про так само незрячих, проте здатних бачити майбутнє провидців античності» [244, с. 119]. Хоча розірваний анжанбеманом целанівський дистих вказує, як вважає Ганс Майєр, «на сміливе тлумачення процесу душевного затемнення у Гельдерліна, проте його можна також розуміти і як висловлювання сучасного поета про самого себе. Поетичний провидець вже неспроможний бачити і ословлювати, він відмовляється від візій, зі зримого світу він поринає назад у світ споминів. Занурюється, подібно до затонулих теслярів (знову ремінісценція з життя Гельдерліна), вниз, до потопаючих слів, щоб у такий спосіб, через знереальнення і занурення, спомин і самозасліплення пробитися до ословлення. Воно приходить заїкаючись, лепетливо, у повторах, мовних розбігах і викликає в нашій уяві подвійний образ сліпого поета-провидця і пророка-заїки. Гомера й Мойсея. Пробрази усіх поетів і пророків «зі світлою бородою патріархів» [320, с. 13].

Тобто контекст даних рядків зводиться до наступного: Гельдерлін, який півжиття провів у душевному засліпленні в башті над Некаром, насправді був далекоглядним провидцем свого часу. Целан ховається тут за своїм амбівалентним ліричним героєм. Вальтер Йенс та інші друзі намагалися переконати його не помічати очевидного – зростання антисемітських настроїв у ФРН початку 1960-х рр., які особисто для поета вилилися в кампанію обмов і цькування («афера Клер Голль»). Поет нібито дає себе «у-мовити» («über-reden»), хоча, в кінцевому підсумку, й залишається при своїй думці.

Далі Целан вдається до прямого цитування Гельдерліна: слова «ein / Rätsel ist Rein- / entsprungenes» запозичені з гельдерлінівського гімну «Der Rhein». У підтексті залишається дуже важливе продовження цих рядків: «Auch / Der Gesang

kaum darf es enthüllen» („Навіть/ Спів заледве спроможний його оголити») [263, с. 458]. «Загадку Чисторожденного» – Бога – неспроможний розкрити навіть «спів» – настільки вона глибока й священна. Цей еліптичний прийом має на меті активізувати співтворчу працю читача, якому поет вказав своєю алюзією на джерело. Однак навіть ця пряма цитата видозмінена – якщо в Гельдерліна вона дається одним рядком, то Целан синтаксично розбиває її анжанбеманом на цілих три. Крім того, вона виділена з обох боків за допомогою тире як парантеза, так би мовити, «вклинена» як алюзивна згадка в спомин про «гельдерлінівські вежі плавучі, окрилені / мевами», утворюючи, таким чином, зовсім інший змістовно-образний пласт. Однак даний спомин стосується не самої вежі, а її численних заломлень у колихких водах Некару, тому маємо тут форму множини [261, с. 170], як і у випадку з теслею, який дав у себе притулок безумному Гельдерлінові: «Відвідини потопельників-теслярів / з цими / тонучими словами». «Загадка Чисторожденного» (Всевишнього), в якого, як відомо з Біблії, було Слово і який сам був Словом (Logos), тут також розбивається на скалки в «птопаючих словах». По суті, це вірш про поступову деградацію мови. «Якби знову з'явився Гельдерлін, він мусив би говорити ще загадковіше, ще темніше. Його прихід був би вибухом незбагненого саява», – коментує цю ситуацію відомий знавець творчості Гельдерліна й Целана Б. Бьошенштайн [150, с. 103]. У цьому ключі й прочитується друга половина Целанового вірша про чоловіка «зі світлою бородою патріархів» – коли б він прийшов у наш світ, то зміг би перед лицем усього скоєного «лиш мурмотіти, лиш мурмотіти». Повторене двічі заключне слово «Pallaksch» (деякі дослідники називають ще варіант «Parlaksch» і етимологічно пов'язують його з французьким дієсловом «parler» – говорити [див. 262, с. 69-70]), взяте водночас у дужки й лапки (подвійна парантеза), – це ще одна цитата з Гельдерліна. Душевнхворий поет, за свідченням Крістофа Теодора Шваба, часто любив повторювати його, вкладаючи в нього поперемінно значення «так» або «ні» [150, с. 104-105]. Ним маркується остання стадія деградації

мови – втрата нею реального смислу. «Целанівський вірш двічі цитує Гельдерліна, однак ледве чи можна уявити собі більшу напругу, ніж та, яка утворюється між фразами «ein Rätsel ist Reinentsprungenes» і «Pallaksch. Pallaksch». Це напруга між гімново мовленим поетичним словом, що водночас є художнім словом, багаторазово інтерпретованим словом мистецтва і абсурдним словом душевнохворої людини у вежі», – зазначає з цього приводу Аксель Гельгаус [234, с. 13]. Як і вже згадувана вище поезія Гельдерліна «Середина життя», целанівський вірш – це поетологічний текст, який тематизує поетичну мову на межі умовкання [див.: 385, с. 219-228].

У целанівській рецепції Гельдерліна нерідко йдеться про своєрідні поетичні «антифони», словесні перегуки й повтори, ритмічні каденції, відштовхуючись від яких Целан розвиває зовсім інші поетичні ідеї. Так, початкові рядки його вірша «Tenebrae» – «Nah sind wir, Herr,/ nahe und greifbar. // Gegriffen schon, Herr,/ ineinander verkrallt, als wär/ der Leib eines jeden von uns/ dein Leib, Herr» («Близько ми, Боже,/ близько й досяжно.// На дотик вже, Боже,/ сплетені у клубок, немовби/ плоть кожного з нас – це Твоя плоть, Боже.») [182, с. 97] викликають у пам'яті початок гельдерлінівського гімну «Patmos»: «Nah ist/ Und schwer zu fassen der Gott./ Wo aber Gefahr ist, wächst/ Das Rettende auch.» («Бог близько,/ Та тяжко до Бога сягти./ Де є небезпека, отам/ Рятунок є теж.» – пер. М. Бажана) [263, с. 481]. Але водночас смисловою й образною домінантою в семантичному просторі целанівського вірша є вже не гельдерлінівський Бог, а ліричний суб'єкт, який важко піддається ідентифікації, – анонімне «ми», за яким стоять незчисленні жертви газових камер, котрі у відчаї благають Всевишнього (і саме в цьому полягає парадокс) молитися до них – синтаксична фігура хіазму («nah sind wir, Herr,...wir sind nah») підсилює це благання, підносячи його до воання: «Bete, Herr, / bete zu uns» («Молися, Боже,/ молися за нас») [182, с.97]. «Таким чином, – підкреслює Джон Фелстайнер, – «Tenebrae» починається інверсією, ба навіть субверсією Гельдерлінового гімну. «Патмос» прокладає шлях від святого Іоанна, від Христа й

апостолів до Біблії і до Господнього піклування про «німецький спів». Це робило Гельдерліна предтечею в очах Целана, але водночас і вже неприйнятним взірцем. Ніяка спасенна милість Господа, котрий є «близьким» і «недосяжним», не зійде на промовляючих у цих повоєнних поетичних рядках – тих, які вже «схоплені» і «сплелись у клубок» [221, с. 141-142].

Однією з центральних проблем творчості Гельдерліна була проблема його стосунків із Німеччиною й німцями, яка знайшла своє відображення у таких творах, як «An die Deutschen» («До німців»), «Gesang des Deutschen», («Спів німця»), «Deutscher Gesang», («Німецький спів») «Germanien» та ін. Лейтмотивом тут є не тільки оспівування славної патріархальної давнини, мрія про відродження героїчного минулого, але й розчарування в сучасних поетові реаліях німецького життя. Патріотизм Гельдерліна аж ніяк не можна назвати апологетичним, нерідко він кидав у вічі німцям вельми гіркі слова, особливо, коли порівнював політичне убожество німецьких земель з епохою розквіту давньогрецьких полісів: «Wo ist dein Delos, wo dein Olympia,/ Daß wir uns all finden am höchsten Fest?» («Де твій Делос, де Олімпія,/ Щоб усі ми зійшлися на врочистому святі?» – «Спів німця») [263, с. 351]

Ставлення Целана до Німеччини також було проблематичним, обтяженим як біографічними, особистими, так і політико-ідеологічними чинниками, про які вже йшлося вище. Тут Гельдерлін, знову ж таки, був для нього фігурою, з якою він себе часто співвідносив. Навряд чи випадкова запозичена з роману Гельдерліна «Гіперіон» присвята на примірнику збірки Целана «Мовні ґрати», яку він подарував своїй дружині з припискою «Жизель, у нашому домі, грудень 1960 р.» Целан цитує тут фрагмент листа Гіперіона до Белларміна: «Так я опинився у німців. Я не вимагав багато й був готовий знайти ще менше. [...] Це жорстокі слова, але все-таки я скажу їх, тому що це правда; я не можу уявити собі жоден інший народ, який був би таким розірваним, як німці. Ти бачиш ремісників, але не людей, мислителів, але не людей, священників, але не людей, панів і слуг, юнаків і статечних мужів, але не людей» [345,

с. 113; див. у Гельдерліна: 264, с. 261]. До цього тексту не додано жодного коментуючого слова – так, немовби він належить самому Целану. Але, очевидно, коментар у даному випадку був абсолютно зайвим, оскільки устами Гельдерліна тут промовляв поет, котрий не менше від свого великого попередника вистраждав свою любов-ненависть до країни й народу, з якими його так тісно – і так фатально! – пов'язала доля.

Однак не менш фатальною виявилася й поетична еволюція Целана, яка на шляху від «прекрасного вірша» до «сірішої мови» [179, с.21] в найголовнішому – напрямкові руху – повторювала шлях Гельдерліна. Порівняймо урочисті, велемовно-патетичні гімни Гельдерліна з його пізніми еліптичними фрагментами – контраст між ними разючий. Такий самий контраст можна помітити й при зіставленні ранніх і зрілих віршів Целана – з тою відмінністю, що його поетичний розвиток виявився ще радикальнішим, ще стрімкішим. Очевидно, можна погодитися з Отто Пьоггелером, який зауважує: «Якщо порівнювати Целана з Гельдерліном, то треба звертатися не до Гельдерліна великих гімнів, який ще раз прагне по-новому реалізувати класичну західну історію про примирення між відродженими божественними елементами. Потрібно вдатися до Гельдерліна останніх фрагментів, які навіть у крахові великого співу залишаються біля того, що є конкретним і буденним» [355, с. 196]. Саме до такої конкретності, «документальності» поетичної фіксації реального світу прагнув у своїх віршах Целан.

Концептуальним з цього погляду є написаний у листопаді 1969 р. вірш «Ich trink Wein aus zwei Gläsern» («Я п'ю вино з двох склянок»), який увійшов до посмертно виданої книги Целана «Притулок часу» (1976). Він виник після поїздки поета до Ізраїлю, здійсненої восени 1969 р., і береже в собі відбиток роздумів і вражень від цієї поїздки, яка знаменувала важливий етап в осягненні поетом своєї єврейської ідентичності:

Ich trink Wein aus zwei Gläsern
und zackere an
der Königszäsur
wie Jener
am Pindar,

Gott gibt die Stimmgabel ab
als einer der kleinen
Gerechten,

aus der Lostrommel fällt
unser Deut [182, с.363]

(Я п'ю вино з двох склянок/ і ралю/ царську цезуру,/ як Той/ ратай Піндара,// Бог задає камертон/ як один із малих/ праведних світу,// з барабана долі/ випадає наш гріш)

У лексичному відношенні тут звертає на себе увагу доволі рідкісне дієслово «zackern» (ралити, орати), яке запозичене Целаном з біографічних матеріалів про Гельдерліна, де воно було вжите в іронічно-глузливому значенні гомбурзьким гофратом і поетом-дилетантом Гернінгом стосовно Гельдерліна: мовляв, напівбожевільний Гельдерлін «переорює» гімни давньогрецького поета Піндара, намагаючись перекласти їх німецькою [354, с.58]. У листах до Іляни Шмуелі, чернівецької подружки часів юності, яка супроводжувала Целана в поїзді по Ізраїлю, поет прокоментував деякі місця свого вірша: «Те, що Єрусалим стане поворотом, цезурою в моєму житті, я знав», – зізнається він у листі від 23 жовтня 1969 р. [386, с. 30]. І згодом, у листі від 30 листопада: «Jener»: мається на увазі Гельдерлін, про якого, коли він перекладав Піндара, один з його недоброзичливців писав, буцімто він «ралить» (себто переорює) Піндара» [386, с. 45]. Целан знав, зазначає в післямові до книги І. Шмуелі Гергард Курц, що під цезурою Гельдерлін «розумів найвідчайдушнішу мить часового проміжку дня або художнього твору, коли людина найповніше розкривається» [386,

с. 94). Цезура, як правило, розділяє віршовий рядок (наприклад у гексаметрі або пентаметрі), проте вона водночас і об'єднує його в цілісність. Цезуру, в тлумаченні Гельдерліна, мали трагедії Софокла – вони ототожнювалися ним з перипетією, поворотним моментом, який раптово змінював розвиток драматичної дії [354, с. 58]. «Королівська», а радше «царська» цезура постала для Целана в Єрусалимі, столиці гебрейських царів Соломона і Давида. Ця цезура, на думку Б. Бьошенштайна, є також поворотним пунктом від західної суєтної ментальності, де крутиться «барабан долі», з якого випадає хіба що найдрібніша розмінна монетка (Deut), – до східного стану душі, де Бог відчутний на дотик і де він смиренно, «мов один із малих / цадикив», уступає поетові свій камертон. Між цими двома світами й пролягає межа, цезура, яка для Гельдерліна проходила між його модерно-релігійною і піндарівською архаїчно-релігійною поезією» [141, с.187-188], тобто по суті «межа [...], яка відділяє Бога від людей», – як наголошує дослідник в іншому місці [155, с.196]. «Дві склянки», з яких п'є ліричний герой цього вірша, мають, таким чином, також дуже широкий діапазон тлумачень – це склянки обох світів, обох поетів, зрештою, це склянки гелдерлінівського давньогрецького міфу й відкритих Целаном для себе гебрейських витоків або ж склянки німецької та гебрейської сутностей, які поєднувалися в ньому [221, с. 351].

Отже, при всій близькості образного мислення, лексичних переваг, способу вислову в поезії Гельдерліна й Целана останній нерідко вдається до радикальних трансформацій як загальної концепції, так і окремих ідейних та змістових компонентів гелдерлінівських віршів, і цей процес наочно демонструє не тільки специфіку рецепції німецького романтика у творчості поета 20 століття, але й засвідчує радикальність целанівських інноваційних підходів, які за своїм інтертекстуальним растром у контексті еволюції повоєнної лірики наближалися вже до поетики постмодерністського стилю.

Ремінісценції з образом хворого Гельдерліна зустрічалися в Целана вже й раніше, наприклад у вірші «Du sei wie du» («Ти

будь, як ти») з книги «Світлопримус» (1970), де також присутня тема Єрусалима. Ця поезія, надзвичайно складна як за своїм мовним контекстом (архаїчні вкраплення з середньовіжньо-німецької та гебрайської), так і за інтертекстуальною насиченістю (прямі або ж приховані цитати й алюзії з біблійних книг Мойсея, пророків Ісайї та Єремії, середньовічного німецького містика Майстра Екгарта тощо), називає в одному з рядків вежу, в якій ув'язнено – пророка, співця, поета? В усякому разі, мова є для нього життєво важливою субстанцією, поза нею він себе не мислить: «Schlammbrocken schluckt ich, im Turm,/ Sprache, Finster-Lisene» («Скиби глею ковтав я, у вежі,/ мово, темна піластро») [182, с. 304-305]. Асоціація з вежею над Неккаром тут вельми прозора. Водночас вона має й автобіографічний відтінок: «Целан був змушений під час переслідувань і приступів хвороби проводити гнітючі дні у «вежі»; тут просвічує образ хворого Гельдерліна в його тьобінгенській башті» [354, с. 56].

1970 рік – рік смерті Целана – виявився також ювілейним роком Гельдерліна: 20 березня виповнювалося 200-річчя від дня народження великого німецького романтика. Целан хотів належно вшанувати цю дату й погодився виступити в Штутгарті, в рамках ювілейних гельдерлінівських урочистостей, з читанням своїх неопублікованих віршів, які ввійдуть згодом до його посмертно виданої книги «Світлопримус» (1970). Він був єдиним із поетів, кого запросили виступити на цьому велелюдному зібранні. Целан сприйняв це запрошення як честь, але, можливо, ще більшою мірою як певний внутрішній обов'язок. Читання відбулося 21 березня і, за свідченнями очевидців і відгуками преси, успіху не мало, оскільки автор вибрав фрагментоподібні, дуже темні, майже криптографічні вірші, мовби свідомо прагнучи викликати асоціації з пізнім Гельдерліном. Між поетом і залом стояла мовби глуха стіна. 27 березня він напише Францу Вурму в Цюрих: «Читання замовчано, як тільки можна або ж оголошено незрозумілим» [343, с. 239]. «Doch konnten wir nicht / hinüberdunkeln zu dir: es herrschte / Lichtzwang» («Але ми не могли/ протемнитись

до тебе: панував/ світлопримус») – ці рядки, які запам'яталися одному із журналістів, могли би правити за епіграф до Целанового читання [221, с. 357].

Наступного дня в супроводі кількох друзів він відвідав містечко Лауффен-на-Некарі, де 200 років тому народився Гельдерлін, а відтак – востаннє – і вежу поета в Тюбінгені, де придбав поштову листівку з її зображенням. У книзі відвідувачів зафіксовано його підпис [206, с. 7]. Портрети душевнохворого Гельдерліна останніх літ життя, виставлені там, його неприємно вразили («C'est terrible» / «Це жахливо» – відреагував він на них) [147, с. 17]. Але, мабуть, не менше вразили його й слова Мартіна Вальзера, сказані у святковій промові, що стосувалися Гельдерлінової хвороби. «Гельдерлін, – говорив М. Вальзер, – не міг розраховувати тоді на те, аби черпати з глибокого, мов колодязь, і так само непохитного „я“. Він не мав його. Себто, він начебто й мав його, але тільки тою мірою, якою воно могло бути забезпечене йому ззовні. Він повинен був пізнавати себе в інших» [41, с. 104]. Очевидно, інтровертований, надмірно вразливий, схильний до часто необгрунтованих підозр Целан, про якого М. Гайдеггер приблизно в той же час не без гіркоти сказав: «Целан хворий – невиліковно» [130, с. 80], сприйняв подібні закиди й на свою адресу – адже відсутність реакції на свої вірші його тяжко гнітила й провокувала затяжні депресивні стани.

Саме напередодні ювілею Гельдерліна Целан переселився у своє нове паризьке помешкання на авеню Еміля Золя, поблизу моста Мірабо, де він жив окремо від сім'ї, оскільки напади хвороби ставали останнім часом неконтрольованими й загрожували безпеці дружини й сина. Він так і не встиг обжити цей простір. Як згадує Франц Вурм, який відвідував його там, книжкові полиці залишалися порожніми, на них лежало всього три-чотири книги. Це були видання, особливо близькі його серцю, без яких він не міг обходитися: томик Гельдерліна, томик Рільке та ще французький довідник з мінералогії [343, с. 248]. Коли в ніч з 19 на 20 квітня 1970 р. Целан несподівано й загадково зник, на його письмовому столі лежала книга Віль-

гельма Мішеля «Життя Фрідріха Гельдерліна», розгорнута на 464 сторінці, де рукою поета було підкреслено рядки з наведеного там уривка листа Клеменса Брентано: «Часом цей геній стає темним і поринає в гіркий колодязь свого серця» [346, с. 493]. Поезія і доля Гельдерліна тримали його у своєму положенні навіть в останні години життя.

2.3. Целан і Рільке

«Порівняння між великими поетами є не тільки неправомірними – вони, врешті-решт, є також і неспроможними, позаяк саме їхня унікальність робить цих поетів великими ліриками. І все-таки існують точки сходжень і дотику, приховані або явні зв'язки, ба навіть (мовимо це спокійно) вражаючі подібності між Рільке й Целаном, не говорячи вже про приглушену духовну спорідненість», – пише американський літературознавець Джеймс К. Лайєн [312, с. 200]. Зовнішні аналогії лежать на поверхні, вони зумовлені соціально-історичними, географічними й біографічними чинниками. Це, насамперед, народження й зростання в умовах «острівної» німецької культури, на периферії німецькомовного простору – в таких ізольованих анклавах, як Прага й Чернівці; певна відрубність від сучасного обом поетам «великого» літературного процесу в країнах німецької мови, з яким вони були пов'язані доволі спорадично, обравши для себе долю добровільних вигнанців і роль наднаціональних, європейських космополітичних поетів; особливе значення, поряд з оригінальною творчістю, художнього перекладу і надзвичайно широкий перекладацький діапазон; відчутні впливи й активна рецепція на ранніх стадіях творчості романтичної й неоромантичної поезії; екзистенційно важливе значення слов'янського, особливо східнослов'янського світу як ферменту духовності; особлива інтелектуальна напруга поезії, її концептуальність, філософська заглибленість; наскрізні мотиви смерті, пам'ять про мертвих як основа світовідчуття; тематизація мови, творчого

процесу, поетичного натхнення; дедалі відчутніша відмова від «поетизмів», барвистої образності, схиляння до граничного лаконізму, предметної конкретики, «сірішої мови»; еволюція від змістовної й формальної ясності до затемнення граничної щільності тощо. При бажанні цей ряд аналогій можна легко продовжити.

Наводячи поширену серед целанознавців формулу: «Без Рільке не було б Целана», французький дослідник і друг Целана його паризьких років Жан Боллак цілком слушно протиставляє їй інше, на перший погляд, вельми парадоксальне твердження: «З Рільке не було б Целана», маючи на увазі, що якби Целан не зумів свого часу звільнитися від впливу Рільке, то він не став би Целаном. «Літературознавство встановлює зв'язки, скажімо, між Гельдерліном і Целаном чи між Траклем і Целаном тощо. При цьому майже неможливо уникнути певної підпорядкованості, оскільки зіставлення завжди таїть у собі небезпеку покласти в основу залежність, а з нею і передчасне розуміння. Вірші бороняться проти цього. Правильніше було б спитати, яким поглядом один із них, молодший, дивиться на іншого, старшого. Що міг значити попередник для наступника в новому культурному, себто історичному, вимірі? Якими були передумови читання й нової трансформації запозиченого?» [158, с. 177].

Характерні для Рільке лексичні та образні преференції помітні вже у написаному в 1938 р. й приуроченому до дня народження матері вірші молодого П. Анчеля «Kein ankerloses Tasten stört die Hand» («Не спинить доторку без'якірна рука») [354, с. 157], де зустрічаємо такі, витримані в дусі автора «Книги годин» метафоричні конструкції, як «die Not gefalteter Gebete» («нужда заломлених молитов»), «die zagen Atemzüge» («боязкі подихи»), «helles Ruhn» («світлий спокій»), «Schimmer aus dem Grund» («мерехтіння з глибини»). Так само впадають у вічі щедро розсипані в поезії Рільке, але надто часті для початкуючого поета анжамбемани, які у другій строфі навіть розривають слово («licht-/gesträhnte Sorgfalt»). Зрештою, й обрана юним автором канонічна форма петрарківського соне-

та, доведена Рільке до граничної віртуозності в його «Сонетах до Орфея», вказує на залежність від свого попередника.

На іншу ранню спробу молодого поета, вочевидь зорієнтовану на стилістику Рільке, вказує Барбара Відеман-Вольф. Це вірш «Aus jenem Blick, den du mir oft verwehrst» («Із погляду, в якому ти відмовляєш»), що розвиває тему нерозділеного кохання, «в якому буковинське захоплення Рільке залишило помітні, можливо, найпомітніші сліди у творчості Анчеля» [424, с. 66]. Комбінацію цієї теми із загальним тоном поезії Рільке дослідниця вважає неусвідомленою, себто такою, котра «не впливає з чіткого розуміння, що закоханий без взаємності є однією з великих тем Рільке», оскільки тут, як і в інших віршах Анчеля на тему нещасливого кохання, відсутнє притаманне Рільке тлумачення цього почуття як виняткового стану, здатного піднести й ушляхетнити безнадійно закоханого, як «особливого шансу людини» [424, с. 66-67].

Цей вірш також рясніє образними словосполученнями, почерпнутими з арсеналу Рільке на кшталт «die Stunden wachsen» («ростуть години») чи «erfüllt uns dieser Abend» («цей вечір нас сповняє»), які утворюють своєрідні вербальні й образні контамінації з творів австрійського поета (пор. у Рільке «Der Abend ist mein Buch», «Da neigt sich die Stunde und rührt mich an», «Ich lebe mein Leben in wachsenden Ringen», тощо [362, с. 186, 307]). Багатий звукопис, виражений численними асонансами й алітераціями, паралелізми (erfand – ersann, Leben – Lichtung, Traum – geraubt) доповнюють це враження подібності стилістичних манер. Однак особливо показовий останній рядок вірша, в якому поєднано дві стилістичні особливості австрійського поета: улюблений Рільке спосіб порівняння за допомогою сполучного слова «wie» (т. зв. «Wie-Vergleich») і кон'юнктивна форма дієслова, що має функцію рими. Всі ці риси дають Б. Відеман-Вольф підстави говорити про «епігональні співзвуччя» у ранніх віршах П. Анчеля [424, с. 67]. Зрештою, в цьому немає нічого дивного, адже йдеться про перші спроби молодого автора, який ще тільки починає формувати свій голос, отож тут домінує авторитет улюбленого поета, діє інерція прочитаних (в даному випадку

безліч разів перечитаних) віршів. Найочевидніше вона виражається на лексичному рівні, себто в запозиченні певного семантичного ряду чи пласту, наприклад, таких часто вживаних у Рільке іменників, як *Stille, Traum, Schlaf, Stunde, Stein, Frucht, Gebet, Gnade, Träne, Ruhe, Herz, Hand, Auge, Mund, Atem, Tod*; таких прикметників, як *leise, einsam, bang, reif, fremd, fern, stumm, dunkel, bleich, sanft*; таких дієслів, як *blühen, schweben, schweigen, wehn, (sich) sehnen, wachsen, gauschen, welken* тощо. Це тільки приблизний зріз спільного семантичного поля, який за допомогою точних статистичних методів можна було б значно розширити. Однак це завдання прикладної лінгвістики, нас же цікавлять у даному випадку не числові дані, а сам факт існування цього спільного семантичного поля, яке свідчить про суттєвий вплив Рільке на ранню поезію П. Анчеля. Свого часу німецький дослідник Петер Горст Нойман зіставив групи новотворів (*Komposita*) з кореневою основою «*Herz*» – «найбільш зужитого слова німецької лірики» – , які часто зустрічаються в обох поетів. Характер та кількість цих новотворів підтверджує інтенсивність впливу Рільке на Целана (пор. у Рільке: *Herzfinsternis, Herzsprung, Herzweg, Herzwirk, Herzraum, Herzgebirge, Herzlandschaft, Herzfeuerstein, Herznuß*, у Целана: *Herzzähne, Herztrabant, Herztone, Herzpunkt, Herzschatenseil, Herzmeer, Herzfaden, Herzgroschen* [334, с. 18]. Водночас очевидно, що наступник аж ніяк не «копіює» новотвори свого попередника, а запозичує радше сам принцип їх утворення, хоча окремі образні аналогії, синтаксичні фігури, звукові явища тощо, тою чи іншою мірою трансформовані, «перекочувували» від Рільке до молодого Целана.

Серед ранніх поезій тут варто назвати такі вірші, як «*Ein Krieger*» («Воїн») та «*Umsonst malst du Herzen*» («Даремно малюєш серця»), що їх більшість дослідників одностайно співвідносять з прозовою новелою Рільке «*Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke*» («Пісня про кохання і смерть корнета Крістофа Рільке»). Перший з віршів виник під час Другої світової війни в румунському «трудовому таборі» й має точне датування: 1.4.1943. Він міститься вже у т. зв. «Нотатнику

з Табарештів» [75, с. 78] і відтворює гнітючу атмосферу без-
виході перед лицем цілком реальної смерті, що невідступно
чатувала на інтернованих там молодих людей.

Hörst du: ich rede zu dir, wenn schwül sie das Sterben vermehren,
Schweigsam entwerf ich mir Tod, leise begegn ich den Speeren.

Wahr ist der endlose Ritt. Gerecht ist der Huf.

Fühlst du, daß nichts sich begibt als ein Wehn in den Rauten?
Blutend gehör ich der Fremden und rätselhaft Trauten.

Ich steh. Ich bekenne. Ich ruf. [182, с.15]

(Ти чуєш? Я мовлю до тебе, коли вони множать вмирання./ Мовчки ма-
люю я смерть, тихо іду на страждання./ Правдивий лиш вічний гін. Під-
кова правдивіша втричі.../ Ти бачиш – ніщо не проходить, як вітер по
полю.../ Стікаючи кров'ю, я вірний чужій і знайомій до болю./ Я стою. Я
молюся. Я кличу.)

Стилістична й образна фактура цього вірша дещо незвич-
на, якоюсь мірою навіть анахронічна для поета 20 століття.
Риторична дикція загалом нагадує структуру літанії або псал-
му, однак об'єкт авторського звертання тут чітко не визначе-
ний – це може бути волення до Господа або ж апеляція до ко-
ханої чи друга. Безсумнівною є, однак, екзистенційна загроза,
перед лицем якої перебуває авторське «я». Архаїчний лексич-
ний пласт, військова тематика й елементи фабульної колізії
(мотив кохання і смерті) вказують на те, що їх запозичено з
рількевського «Корнета», який відтворює один з епізодів вій-
ни європейських народів проти турків у 1663/64 рр. Молодий
Крістоф Рільке, далекий предок поета, вирушає разом з інши-
ми добровольцями з різних країн до місця збору цісарських
військ в Угорщині. Багато днів і ночей він невтомно мчить
верхи безлюдною пуштою й нарешті досягає графського зам-
ку, де зупиняється на нічліг. Присутній тут командувач при-

значає його корнетом (себто прапороносцем). Молодий вояк переживає свою першу любовну ніч з чужою, загадковою жінкою, а на світанні, під час пожежі оточеного ворогами замку, гине в бою від „шістнадцяти кривих шабель“.

У Целановому вірші ці події відтворено лише пунктирно, проте через проєкцію твору Рільке вони легко прочитуються. По суті, це типова історія любовної ініціації героя, котра завершується ранньою, несподіваною смертю. Власне, вірш Целана є парафразою твору Рільке, в якій збережено основоположні складники, що дозволяють ідентифікувати першоджерело: смерть, страждання, вічний гін, підкова, чужа і знайома до болю... Однак целанівський вірш – це не просто парафраза чи варіація, створена за мотивами Рільке. Тут актуалізується передусім особистісна й колективна свідомість, породжена трагічним досвідом 20 ст., персоніфікована героїська смерть рількевського корнета (der Tod) протиставляється анонімній масовій загибелі (das Sterben) жертв нацистських концтаборів. Ліричний герой відкидає перспективу масової загибелі, він волів би загинути, як рількевський корнет, себто мати особисту, індивідуалізовану смерть, яка зображена у Рільке як містеріальне дійство, своєрідне сп'яніння («Aber als es jetzt hinter ihm zusammenschlägt, sind es doch wieder Gärten, und die sechzehn runden Säbel, die auf ihn zuspringen, Strahl um Strahl, sind ein Fest. Eine lachende Wasserkunst» / «Але коли тепер за ним зачиняються двері, знову постають сади, і шістнадцять кривих шабель, які кидаються на нього, промінь за променем, є святом. Фонтаном, що нестримно сміється») [360, с.248]). Проблематика целанівського вірша перегукується також з рядками Рільке з його «Книги годин»:

O Herr, gib jedem seinen eignen Tod.
Das Sterben, das aus jenem Leben geht,
darin er Liebe hatte, Sinn und Not [360, с.347]

(О Боже, кожному дай власну смерть. / Такий загин, який постав з життя, / в якому він мав любові й болю вщерт.)

Дослідники вбачають у вірші Целана ще й контамінацію філософських роздумів Рільке про природу смерті, які вкладено в уста оповідача його єдиного роману «Нотатки Мальте Лаурідса Брігге» [279, с.24]: «Der Wunsch, einen eigenen Tod zu haben, wird immer seltener. Eine Weile noch, und er wird ebenso selten sein wie ein eigenes Leben» («Бажання мати власну смерть стає дедалі рідкіснішим. Ще трохи, й воно буде таким же рідкісним, як і власне життя») [363, с.714], – розмірковує Мальте. Водночас Целан і полемізує з Рільке, відкидаючи його естетизацію смерті як софістичну спекуляцію. «Анчель немовби викриває за допомогою «Корнета» тези «Мальте», – підкреслює Б. Відеман-Вольф. – Сентиментальні нюанси ранньої прози Рільке використовуються для того, щоб поставити під сумнів індивідуальну проекцію смерті його пізньої прози. Отож вірш не тільки запозичує певні елементи літературного джерела, але й по-особливому полемізує з ними. «Крізь тематику смерті «Мальте» візіонерський верхогін «Корнета» дістає інший вимір» [424, с. 198].

Новелу Рільке написано прозою, однак вона має свій особливий тон і ритм, за яким відчувається присутність лірика. Власне, її можна було б розглядати як поезію в прозі – насамперед завдяки асоціативному мисленню та строгій ритмічній організації: «Reiten, reiten, reiten, durch den Tag, durch die Nacht, durch den Tag. Reiten, reiten, reiten. Und der Mut ist so müde geworden und die Sehnsucht so groß...» [360, с. 235]. Целан намагається вловити також ці ритмічні особливості «Корнета» Рільке. У своєму вірші він витворює особливий ритмічний малюнок, який нагадує рількевський безкінечний верхогін. «Верхогін у вірші стає верхогоном самого вірша, – вважає Жан Боллак, який також відзначає ідейне переосмислення мотивів літературного першоджерела, його актуалізацію крізь призму Голокосту. – Верхогін веде вже не у битву, він веде тепер у смерть, у царство мертвих, у світ людей, яких знищено» [158, с. 188-189].

Інший текстуальний пласт, запозичений з рількевського «Корнета», який активно взаємодіє з новим контекстом, наявний у вірші Целана «Umsonst malst du Herzen» («Даремно ма-

люєш серця»), написаному 1945 р. в Бухаресті й згодом включеному автором до збірки «Мак і пам'ять» (1952). Поетичний дуктус цього вірша досить темний, «всі висловлювання є тут езотеричним, лише для співрозмовного «ти» призначеним мовленням» [249, с. 149], проте комбінаторика образів видає присутність Рільке:

UMSONST malst du Herzen ans Fenster:
der Herzog der Stille
wirbt unten im Schloßhof Soldaten.
Sein Banner hißt er im Baum – ein Blatt, das ihm blaut, wenn es herbstet;
die Halme der Schwermut verteilt er im Heer und die Blumen der Zeit;
mit Vögeln im Haar geht er hin zu versenken die Schwerter.

Umsonst malst du Herzen ans Fenster: ein Gott ist unter den Scharen,
gehüllt in den Mantel, der einst von den Schultern dir sank auf der
Treppe, zur Nachtzeit,
einst, als in Flammen das Schloß stand, als du sprachst wie die
Menschen: Geliebte...
Er kennt nicht den Mantel und rief nicht den Stern an und folgt
jenem Blatt, das vorausschwebt.
,O Halm', vermeint er zu hören, ,o Blume der Zeit' [182, с.28]

(Даремно малюєш серця на вікні:/ Князь тиші/ вербує внизу вояків у дворищі/ Він підносить свій прапор на древку – листок, що синіє йому,/ коли осінь надходить/ Стебла туги дарує він війську і часу квітки;/ з птаством у буйнім волоссі йде він втопити мечі.// Даремно малюєш серця на вікні: Бог зійшов до когорт,/ загорнутий в тогу, яка ще недавно звисала у тебе із пліч/ аж до східців, у пору нічну,/ тоді, коли замок палав у вогні, коли промовляв ти по-людськи: кохана.../ Він тоги не має й зорю не благав, він іде за листком,/ що кружля перед ним./ “О стебелино”, відлунює в ньому, „о квітко доби”.)

На думку Г. Беезе, «рядки з Целанового вірша виявляються ущільненням одного з епізодів історії про корнета: замок, ніч і кохану тут названо; на архітектуру ще раз вказує деталь сходів; витримано й полівалентність, подвійну втрату оболон-

ки – згорілого плаща й метафоричної одежі дитинства» [132, с. 65]. Але якщо в попередньому вірші акцентовано проблему смерті, то тут перед нами передусім поетологічний твір, в якому йдеться про саму сутність поезії, про рифи й підводні течії літературної творчості.

На таку проблематику вказує вже початковий рядок вірша «Umsonst malst du Herzen ans Fenster», котрий перефразовує відомий поетичний вислів Гете «Gedichte sind gemalte Fensterscheiben». Однак Целан ставить під сумнів естетичну переконливість креативного акту, що ґрунтується лише на любовному переживанні («Herzen»), яке в дану мить переповнює автора («das Schloß in Flammen» – метафора любовного палання). Для створення високохудожнього поетичного твору самого любовного переживання замало, воно повинно відфільтруватися часом, стлумити свою імпульсивність, стати часткою власного ества. Очевидно, можна погодитися з Жаном Фіргесом, що і в цьому вірші, де чітко просвічують семантичні й образні запозичення з «Корнета», наявна контамінація з «Нотаток Мальте Лаурідса Бріґге» [222, с. 241], зокрема таких міркувань про генезу поетичного твору: «Адже вірші – не почуття, як гадають люди (почуттів досить і замолоду), вони – досвід. Заради одного вірша треба побачити багато міст, людей і предметів, треба пізнати тварин, треба відчувати політ птахів і запам'ятати порух, яким маленькі квіточки розкриваються вранці [...]. І цього ще не досить [...]. Треба мати спогади про багато любовних ночей, жодна з яких не схожа на іншу [...]. І навіть мати спогади ще не досить. Треба вміти забути їх, коли їх багато, і треба мати величезне терпіння, щоб дочекатися їхнього повернення. Бо самі спогади ще не все. Тільки тоді, коли вони ввійдуть у нашу кров, стануть поглядом і жестом, безіменними і вже невіддільними від нас самих, тільки тоді може статися, що якоїсь, дуже рідкісної години постане в їх осерді і вийде з них слово вірша» [81, с. 107]. Отож, «даремно малюєш на шибі серця: / герцог тиші / вербує внизу вояків у дворищі». «Тиша» – ключове поняття для обох поетів, у «Корнеті» Рільке тиша займає вищу сходинку в градації «Rufe: Cornet! –

Flüche: Cornet! – Stille: Cornet!» [360, с. 246]. Водночас «тиша» у контексті даного вірша – це полярна протилежність любовного сп'яніння: тільки в тиші визріває твереза поезія. Слово «Herzog», яке за своїм звуковим складом (але не етимологічно) відтворює фоніку слова «Herz», тут може сприйматися як втілення поета, який «назавжди ввібрав у себе і в свої відчуття тишу смерті» [158, с. 190]. Хоча «герцог тиші» й вербує «вояків» (хто вони, ці вояки – поетичні образи, слова?), проте воювати він не збирається: його прапор на дереві «голубіє листком» (блакитна квітка романтизму, символ поезії), «стебла туги вручає він війську і часу квітки» (уособлення творчих сил природи, які протистоять мілітарним настроям), «з птаством в волотисі іде він втопити мечі» (уособлення миру).

У другій строфі, яка ще раз повторює формулу про «серця на шибі» (любовна жага, яка не має вартості в поезії), серед війська з'являється бог (ще одна інкарнація поета), який постає з асоціацій рількевського «Корнета» з його характерними ознаками: плащ, замок, полум'я, любовна ніч. Проте повної ідентифікації з героєм Рільке немає: бог «не знає плаща» (тобто позбавлений, на відміну від корнета, оболонки), він «не закликав зорю» (штучне поетичне натхнення), він іде тільки за «листом, що кружля перед ним» (вірність своєму покликанню). Таким чином, целанівський вірш «вписано, наче палімпсест, в уже існуючий текст» [222, с. 240], який демонструє нам зовсім відмінні від Рільке поетичні ідеї: йдеться бо тут уже не про любов і смерть, а про поетологію власної творчості.

Поетологічні аспекти, як і рефлексія життєвої та творчої долі Рільке, містяться також у вірші Целана «Auf Reisen» («У мандрах»), який був написаний під час короткого перебування поета в 1948 р. у Відні. Вже заголовок цього вірша асоціюється з тривалими, безкінечними мандрями, які характеризують як життя самого Рільке, який був вічним європейським мандрівцем і ніколи не мав постійного пристановища, так і спосіб екзистенційного буття героя його роману «Нотатки Мальте Лаурідса Брігге», архетипом якого сам автор вважав біблійного блудного сина.

Es ist eine Stunde, die macht dir den Staub zum Gefolge,
dein Haus in Paris zur Opferstatt seiner Hände,
dein schwarzes Aug zum schwärzesten Auge.

Es ist ein Gehöft, da hält ein Gespann für dein Herz.
Dein Haar möchte wehn, wenn du fährst – das ist ihm verboten.
Die bleiben und winken, wissen es nicht [182, с.42]

(Це година, яка замість почту вгорта тебе хмарою пилу,/ вона робить твій дім у Парижі жертovníком твоїх долонь,/ твоє чорне око – чорнющим оком.// Це дворище, де вже готова упряж для твого серця./ Грива твого волосся воліє затріпотіти на вітрі, та їй це не вільно./ Ті, що лишилися й махають услід, не відають цього.)

Цей вірш є своєрідною антиципацією власного майбутнього («твій дім у Парижі»), але водночас він має відверто орфічний характер. Поезія – це повсякчасна офіра, священнодійство («жертovníк твоїх долонь»), поет – провидець, спроможний заглядати у сфери, недоступні простому смертному («чорнюще око»). Тут легко вгадується контекст «Сонетів до Орфея». Для Рільке Орфей – найвище уособлення поезії, абсолютний символ співця. Своїм співом він приборкував хижих звірів, розбуджував дерева й мертве каміння, його почетом була вся природа. У вірші Целана таким почетом є хіба що пил, порошок (Staub). І в цьому полягає основоположна відмінність між обома поетами. Рільке ще вірив у гармонію світу, навіть антагоністичні сили здатні у нього до тимчасового примирення. Целан, який пережив Голокост, у гармонію світу вже не вірить, його устами промовляють жертви. Для нього навіть «дім у Парижі» стає жертovníком, а «чорне око» – «чорнющим».

Проте ще очевидніший інтертекстуальний зв'язок з Рільке наявний у першому рядку другої строфи Целанового вірша, який є алюзією однієї пізньої поезії Рільке («Ausgesetzt auf den Bergen des Herzens» / «Покинутий в горах серця», 1914), насаженої настільки концентрованою сугестивною образністю, такими еліптичними провалями, що її вже можна вважати майже «целанівською»:

Ausgesetzt auf den Bergen des Herzens. Siehe, wie klein dort,
siehe: die letzte Ortschaft der Worte, und höher,
aber wie klein auch, noch ein letztes
Gehöft von Gefühl. Erkennst du's?
Ausgesetzt auf den Bergen des Herzens. Steingrund
unter den Händen. Hier blüht wohl
einiges auf; aus stummem Absturz
blüht ein unwissendes Kraut singend hervor... [361, c.94]

(Покинутий в горах серця. Поглянь, як там вузько,/ поглянь: останній виселок слів, а вище,/ але який же маленький, останній/ хутірець почуття. Ти впізнаєш його?/ Покинутий в горах серця. Тільки брили каміння/ під руками. Тут, певно, ще щось/ квітує: з німого падіння в безодню/ квітує, співаючи, дикий чортополох...)

У цих рядках Рільке, які виникли в час життєвої кризи автора, «болісно вербалізується ізоляція ліричного суб'єкта» [318, с. 61], що тематично майже збігається з дуктусом целанівського вірша «У мандрах». Целан запозичив у свого попередника два ключові поняття («Gehöft», «Herz»), однак вони утворюють у нього дещо іншу метафоричну перспективу. Очевидно, що поняття «Gehöft» було насажене для Целана особливим образним змістом – у варіативній формі воно зустрічається також у його пізніх рукописах і дало назву останній, посмертно виданій збірці «Zeitgehöft» («Притулок часу», 1976). Отто Пьоггелер вважає, що водночас Целан міг асоціювати його зі словами Рільке про «Геліана» Георга Тракля, де йдеться про те, що вірші «мовби побудовані на паузах, це декілька ого-рож довкола безмежного безсловесного» [354, с. 126]. Загалом рількевське «ein letztes Gehöft von Gefühl» досить близько перекладається з целанівським рядком «Es ist ein Gehöft, da hält ein Gespann für dein Herz», оскільки слова «Gefühl» і «Herz» мають спільне семантичне поле.

Що стосується вислову «ein Gespann für das Herz», то Б. Виденман-Вольф вказує на ботанічну назву квітки з родини губоцвітих («Leonurus», укр. «собача кропива»), котра зветься ні-

мецькою «Herzgespann» і також могла стати одним із джерел цього метафоричного образу (шляхом декомпозиції вислову). Йдеться тут про скромну рожеву квіточку, яка «непомітно цвіте на краю шляхів та на смітниках» і використовується як лікарська рослина при сердечній хворобі [424, с. 213]. Рількевське «blüht ein unwissendes Kraut» є в даному випадку додатковим аргументом типологічної образної близькості. Підсумовуючи зіставлення цих двох віршів, можна погодитися з Райнером Марксом, який розмірковує: «Чи є «Auf Reisen» імітацією Рільке? Можливо. Але не в сенсі плаского наслідування, а радше дуже індивідуального засвоєння, яке не боїться переосмислення наявного матеріалу та доводить інтеграцію чужого у своє аж до тої межі, за якою воно майже зникає – у цьому, між іншим, також слідуючи за Рільке!» [318, с. 63].

До віденського періоду Целанової творчості належить також вірш «Согопа», що його було включено автором як до першої, виданої у Відні збірки «Пісок із урн» (1948), так і до наступної поетичної книги «Мак і пам'ять» (1952). Саме з цього вірша запозичено образну антитезу «мак і пам'ять», яка дала назву книзі.

Aus der Hand frißt der Herbst mir sein Blatt: wir sind Freunde.
Wir schälen die Zeit aus den Nüssen und lehren sie gehn:
die Zeit kehrt zurück in die Schale.

Im Spiegel ist Sonntag,
im Traum wird geschlafen,
der Mund redet wahr.

Mein Aug steigt hinab zum Geschlecht der Geliebten:
wir sehen uns an,
wir sagen uns Dunkles,
wir lieben einander wie Mohn und Gedächtnis,
wir schlafen wie Wein in den Muscheln,
wie das Meer im Blutstrahl des Mondes.

Wir stehen umschlungen im Fenster, sie sehen uns zu von der Straße:
es ist Zeit, daß man weiß!
Es ist Zeit, daß der Stein sich zu blühen bequemt,
daß der Unrast ein Herz schlägt.
Es ist Zeit, daß es Zeit wird.

Es ist Zeit [182, с. 39]

(Осінь ласує в мене з руки своїм листям: ми подружилися з нею./ Ми вилушуєм час із горіхів і вчимо його знову ходити:/ Час вертає назад у свою шкаралушу.// В люстерці – неділя,/ у маренні спитьсся,/ уста кажуть правду.// Мій погляд блукає до лона коханої:/ наші очі стрічаються,/ ми шепечемо темні слова,/ ми кохаємось палко, як мак і пам'ять,/ ми спимо, наче вина у мушлях,/ як море в кривавому місячнім сяйві.// Ми стоїмо край вікна обійнявшись,/ вони з вулиці нас розглядають:/ вже час, щоби знати!/ Вже час, щоб каміння навчилось цвісти,/ щоб забилося серце в тривозі.
Вже час, щоб настав-таки час.// Вже час.)

Перед нами зразок високої любовної лірики з глибинним архетипним підтекстом, наснажений яскравою сюрреалістичною образністю («Im Spiegel ist Sonntag», «Im Traum wird geschlafen», «Der Stein bequemt sich zu blühen»). Вірш присвячений Інгеборг Бахман, котру Целан зустрів 1948 р. у Відні і з якою під час свого перебування в австрійській столиці, а також пізніше був близький [354, с. 29]. Але даному випадку нас цікавить інший аспект цієї поезії – її інтертекстуальний зв'язок зі знаменитим, безліч разів інтерпретованим віршем Рільке «Herbsttag» («Осінній день») з «Книги картин» (1902):

Herr: es ist Zeit. Der Sommer war sehr groß.
Leg deinen Schatten auf die Sonnenuhren,
und auf den Fluren laß die Winde los.

Befiehl den letzten Früchten, voll zu sein;
gib ihnen noch zwei südlichere Tage,
dränge sie zur Vollendung hin, und jage
die letzte Süße in den schweren Wein.

Wer jetzt kein Haus hat, baut sich keines mehr.
 Wer jetzt allein ist, wird es lange bleiben,
 wird wachen, lesen, lange Briefe schreiben
 und wird in den Alleen hin und her
 unruhig wandern, wenn die Blätter treiben [360, с. 398]

(Мій боже, час! Вже літо стало ярим,/ На сонячний годинник довгу тінь/
 накинй і вітер простели над яром.// Звели останнім ягодам оцим/ ще на-
 ливатись, дай їм трохи строку,/ щоб геть дозріти, щоб солодкість соку/
 відтак вином зробилася тяжким.// Хто був бездомний, той не знайде
 дому./ Не збудеться самотник самоти,/ не спатиме, читатиме, листи/ поч-
 не писати, чи вийде в парк брести/ уздовж алей по листю воружкому. –
 Пер. М. Бажана)

Вірш Рільке, звичайно ж, не пейзажний твір, як це може здатися на перший погляд, виходячи з його назви. Тут ідеться про людське життя, про його повноту, про його вершинну мить, обтяжену плодами, і про екзистенційну драму нереалізованих можливостей. У цьому сенсі поезія Целана «Согопа» (в значенні вінець, завершення) є позитивною варіацією магистральної поетичної ідеї Рільке. Спільними тут є уявлення про осінь як про пору найвищого вияву внутрішніх резервів людини та концепція циклічності часу, невинного у своєму рухові, що проходить крізь еволюційні стадії росту й затухання. Саме категорія часу в його філософському вимірі є стрижнем обох поезій. У Рільке вона пов'язана з присутністю Бога: «Herr: es ist Zeit». Ліричний герой, в уста якого вкладено це звертання, благає Всевишнього ще трішки продовжити стан блаженства природи, довершити процес дозрівання її плодів. Целан секуляризує божественний плин часу й надає йому онтологічного змісту в людському сприйнятті. «Ми вилушуємо час із горіхів і вчимо його знову ходити». Крім того, целанівський вірш має чітко виражений еротичний акцент, котрий своєю вітальною енергетикою немовби протистоїть забуттю. «Це любовний акт, реалізоване кохання, – вважає В. Еммеріх, – що єднає п'янке забуття з невідступною пам'яттю про мертвах, як мак і пам'ять і, прямуючи орфічним шляхом униз, та-

ким чином дозволяє утопічній миті невідворотного «Вже час» стати явиною наперекір жахові смерті» [216, с. 78]. Целан покликається при цьому на рількевське «Herr: es ist Zeit», проте в нього воно відтерміноване численними ретардаціями і з'являється не відразу, як у Рільке, а тільки наприкінці вірша («Es ist Zeit»), до того ж, як зауважує Дж. Фелстайнер, «після двох світових воєн тут відсутнє слово «Herr» (Господь) [221, с. 86]. Отже, для Рільке Господь ще великий і милосердний, Целан же, який пережив Голокост, у милосердя Всевишнього вже не вірить.

Антитетичний целанівський образ «мак і пам'ять» є характерним уже для Рільке поєднанням конкретного й абстрактного понять, причому за конкретністю першого з них знову ж таки стоїть абстрактне поняття забуття. Мак як символ забуття фігурує в багатьох поезіях Рільке, скажімо, в одному з «Сонетів до Орфея», де шлях у царство мертвих асоціюється з забуттям, що його спричиняють наркотичні властивості маку, але водночас мак і забуття є передумовою творчої креативності, особливої надчутливості: «Nur wer mit Toten vom Mohn/ aß, von dem ihren,/ wird nicht den leisesten Ton/ wieder verlieren» («Той, хто з померлими мак/ їв був на тризні,/ тони найтонші відтак/ вчує у пісні. – Пер. М. Бажана»)) [360, с. 736]. Чимало віршів Целана також поєднують мак і забуття однак саме таке заглиблення у сфери трансцендентного й гарантує пильність пам'яті. «Тільки «мак», занурення в сон, сп'яніння й забуття уможлиблює живу пам'ять про мертвих», – стверджує В. Еммеріх [216, с. 93]. Цю властивість маку Рільке обігравав ще раніше у вірші «Schlaf-Mohn» («Снодійний мак») з книги «Нові поезії» (1908), де макове суцвіття прямо названо таким, що квітне у саду «недобрим сном», келихи якого горять лихо-манковим вогнем.

У цьому зв'язку потрібно сказати про особливе значення квітів у творчості обох поетів – назвемо, крім уже згаданих, ще такі вірші Рільке, як «Blaue Hortensie» / «Блакитна гортензія»), «Persisches Heliotrop» / «Перський геліотроп» («Нові поезії»), «Rose, du thronende» / «Тронна трояндо»,

(«Сонети до Орфея»), «Wilder Rosenbusch» / «Дикі ружі» («Поезії зі спадщини») або ж такі поезії раннього Целана, як «Mohn» / «Мак», «Rosenschimmer» / «Мерехтіння троянд», «Seidelbast» / «Вовчинець», «Tulpen» / «Тюльпани», «Anemone nemerosa». У Рільке ці вірші витримані переважно в дусі розробленої ним концепції «Ding-Gedichte» (Вірші-речі), де за кожним із зображуваних об'єктів стоїть прагнення проникнути в глибину речей, розкрити їхню метафізичну сутність. Незважаючи на деяку подібність у ракурсі бачення (напр., дедуктивний спосіб зображення – від загального опису чи враження – до найдрібніших деталей), Рільке йдеться, як зазначає В. Зьольнер, «про передачу внутрішнього життя речей, в той час як в Анчеля вони є приводом до ословлення свого надзвичайного душевного стану» [389, с. 94]. Тому вірші про квіти у раннього Целана, при деякій схожості зовнішньої манери «пильного вдивляння», за структурою свого поетичного мислення все-таки далекі від феномену рількевських «Ding-Gedichte».

Очевидно, переконливішим свідченням інтертекстуального зв'язку обох поетів у даній сфері є запозичення Целаном надзвичайно важливого для Рільке, можна навіть сказати, магистрального в його поетологічній системі символу троянди, на основі якого Рільке витворив цілу міфологію абсолютної краси й нетлінності природи, яка в кінцевому підсумку своєю живою, одухотвореною силою здатна перетривати навіть таку «вічну» субстанцію, як камінь. В «Сонетах до Орфея», де багато разів актуалізується ідея про непроминуість співу, її виразником стає не тривка матерія на кшталт єгипетських пірамід чи незрушних обелісків, а органічне життя у вигляді улюбленої квітки.

Errichtet keinen Denkstein. Laßt die Rose
nur jedes Jahr zu seinen Gunsten blühen.
Denn Orpheus ist's. Seine Metamorphose
in dem und dem. Wir sollen uns nicht mühen

um andre Namen. Ein für alle Male
ist's Orpheus, wenn es singt. Er kommt und geht.
Ist's nicht schon viel, wenn er die Rosenschale
um ein paar Tage manchmal übersteht? [360, с. 733]

(Не зводьте пам'ятників. Хай для слави/ троянда тут щороку розцвіта./
Бо то Орфей. Бо то його поява/ у тім і в цім. Даремна суета – // шукати
інших. Так співати вміє/ лише Орфей. І це його прихід. / Хіба не досить,
якщо він здоліє/ прожити довше за троянди цвіт? – Пер. М. Бажана)

Символ троянди був для Рільке настільки знаковим, що якоюсь мірою він ідентифікував з ним своє буття і свою поезію, а незадовго до смерті написав собі епітафію у формі дивовижного за лаконічністю й місткістю дифірамбу троянді, яка згодом була викарбувана на його надгробку в Рароні: «Rose, oh reiner Widerspruch, Lust / niemandes Schlaf zu sein unter soviel / Lidern» («Трояндо, о чиста розбіжносте, втіхо/ бути нічийним сном під стількома/ повіками.») [361, с. 185]. Цей опуклий, багатолокий образ, який в душі рількевських «Ding-Gedichte» намагається видобути зі свого об'єкта «загадку» буття, став основою для целанівської еліптичної парафрази, котра дала назву його збірці «Die Niemandsrose» («Нічийна троянда», 1963). «У цьому вислові Рільке, – зазначає Ж. Фіргес, – вже преформована «Троянда-Ніхто». Обидва словесні складники Целанового словотвору наявні вже у тексті Рільке. Навіть парадоксальне співвідношення 'Троянди' й 'Нікого' вже закладено тут» [224, с. 104]. Власне, цю парадоксальну метафору Целана можна досягнути лише в контексті вищенаведених рядків Рільке, позаяк для неї вельми непросто знайти точний еквівалент в інших мовах. Сам Целан перекладав цей композитний новотвір своєму франкомовному синові як «La Rose de Personne» або «La Rose Nulle» [182, с. 672].

Продуктивні інтертекстуальні зв'язки існують також з «Дуїнськими елегіями» Рільке, які були суголосними Целанові своїм філософським змістом, глибокими роздумами над основоположними проблемами буття, системною образністю. Щоправда, задум Целана створити цикл віршів у душі «Дуїн-

ських елегій» залишився нереалізованим, хоча певні кроки в цьому напрямку й були здійснені. Зокрема, навесні 1961 р. був написаний великий за обсягом вірш запланованого циклу під назвою «Walliser Elegie», який виник у гірському селищі Монтана, розташованому, як і Парон (місце поховання Рільке), у швейцарському Валлісі. Неподалік знаходиться також замок Мюзо, де були створені «Сонети до Орфея» та більша частина «Дуїнських елегій», отожд дух Рільке мовби незримо витав над Целаном під час написання «Валісійської елегії», що, безперечно, усвідомлював і сам автор – не випадково він обрав для цього твору жанр елегії, та й завершується він у пам'ять про Рільке словом «Парон».

Іншим зразком діалогу з «Дуїнськими елегіями» є вірш Целана «Mit uns» («З нами») із незавершеного циклу під назвою «Eingedunkelt» («Затьмарено», 1966), що створювався водночас із віршами книги «Волокнисті сонця». Дослідники вважають його чи не найрадикальнішим прикладом поетичної полеміки з Рільке:

Mit uns, den
Umhergeworfenen, dennoch
Fahrenden:

der eine
unversehrte,
nicht usurpierre,
aufständische
Gram [182, с. 268]

(З нами, роз-/сіяними, та все ж/мандрівними:/одна/неушкоджена,/не узурпована,/бунтівлива/скорбота.)

Центральний образ цього вірша запозичений з П'ятої Дуїнської елегії Рільке, яка була навіяна поетові картиною П. Пікассо «Les Saltimbanques» («Мандрівні акробати», 1905). Саме вони означені в елегії Рільке як «Fahrende», себто ман-

дрівці, подорожні, блукальці. Власне, з риторичного запитання про них і починається елегія Рільке:

Wer aber sind sie, sag mir, die Fahrenden, diese ein wenig
Flüchtigern noch als wir selbst, die dringend von früh an
wringt ein wem, wem zu Liebe
niemals zufriedener Wille? [360, с. 701]

(Хто ж вони є, скажи мені, ці мандрівці, а може/ гнані ще більше за нас
втікачі, яких спозаранку/ вигнала, хтозна-кому на потіху,/ вічно несити
сваволя? – Пер. М. Бажана)

На відміну від Пікассо, картина якого була створена під впливом романтичного захоплення мандрівними цирковими акробатами, хоча й витримана в меланхолійному дусі, у Рільке ці вічні мандрівці втілюють «неорганічність», фальшивість гри, на яку приречена людина в світі відчуження й дегуманізації [64, с. 21]. Їхні акробатичні трюки є лише штучною імітацією справжнього буття, в тому числі й справжнього мистецтва. Свою вправність вони демонструють на міських майданах і ринкових площах, серед галасу, тлуму і бруду. Їхнє натхнення позбавлене духовного первня, воно має механістичний, «мускульний» характер. Власне кажучи, ці мандрівні акробати є «штукарями», відторгнутими суспільством, зневаженими й знедоленими. З цієї причини Рільке ставиться до них поблажливо, часом навіть з певною симпатією – це особливо впадає у вічі при зіставленні П'ятої елегії з написаним у 1907 р. в Парижі віршем у прозі «Saltimbanques» [363, с. 1137-1139]. Але саме ця соціальна маргіналізація неприкаяних рількевських акробатів важлива для Целана. Він асоціює з ними своє ліричне «ми», котре означене в його вірші як «Umhergeworfene, dennoch Fahrende» («розпорошені, й все ж мандруючі»). Оце протиставлення «все ж» розставляє зовсім інші акценти – воно є символом непокори, незламності навіть у найважчих умовах, воно є великим «антисловом» («Gegenwort»), що виражає «волю до опозиції» [312, с. 207-208], протистоїть ворожому світові. Безперечно, що й цей

вірш прочитується у контексті жертвовної пам'яті (Голокост), але водночас і в перспективі спротиву, боротьби сучасної людини за свої елементарні людські права.

Целан був дуже уважним читачем «Дуїнських елегій» Рільке, і окремі метафори, образні вислови, лексичні чи синтаксичні конструкції, запозичені звідти, раз у раз зринають у його віршах. Вони мають характер ремінісценцій, алюзій або парафраз і є цілковито автономними поетичними структурами, сутність яких визначається новим контекстом. Водночас генетичний зв'язок із джерелом запозичення зберігається тут на ледве вловимому, нерідко зашифрованому рівні, котрий розкривається лише при «мікроскопічному» читанні й зіставленні текстів обох поетів. Скажімо, алегоричний образ кравчині долі «Madame Lamort» (мадам Смерть) із тієї ж П'ятої елегії трансформується у ранньому вірші Целана «Erinnerung an Frankreich» («Спомин про Францію») у не менш загадковий, функціонально тотожний образ «Monsieur Le Songe» (мсьє Сон), якому ліричний герой програє за картярським столом свої зіниці й косу коханої, що в архетипному сенсі рівносильне забуттю або ж сюрреалістично витлумаченій смерті: «Wir waren tot und konnten atmen» («Ми були мертві й дихати могли») [182, с. 34-35]. Подібним чином запозичується й метафоричний образ «ясно вдаряючих молоточків серця» з Десятої елегії Рільке («Daß von den klar geschlagenen Hämmern des Herzens / keiner versage an weichen, zweifelnden oder / reißenden Seiten» [360, с. 721]. У ряді віршів Целан вдається до варіацій цього образу, напр., «Die Nacht / hämmert den Herzschlag der Stunde zurecht» / «Ніч випрямляє удари серця годин» («Dornenkranz» [182, с. 387]), «Schwangen die Hämmer frei im Glockenstuhl deines Schweigens» / «Сяйно співали тоді молоточки у дзвонах твого мовчання» («Zähle die Mandeln» [182, с. 53]), «Ein Wort noch, wie dies, und die Hämmer / schwingen im Freien» / «Ще слово, як це, й молоточки/ заграють у вільнім просторі.» («Blume» [182, с. 98]).

Вище вже вказувалося на значення роману Рільке «Нотатки Мальте Лаурідса Брігге», окремі ідеї якого були надзвичайно

близькими Целанові. Зокрема, це міркування про сутність поезії та природу поетичного натхнення в їх орфічній проекції, уявлення про смерть як невід'ємну частину життя, яка у рількевському «внутрішньому просторі» знаменує собою не остаточний кінець, а лише чергову фізичну й духовну метаморфозу, морально-філософське переосмислення легенди про блудного сина, котра утворює архетипний підтекст роману тощо. Безперечно, що дуже близьким був для Целана також любовно зображений Рільке образ рано померлої матері героя-оповідача (її субстратом можна вважати також фігуру її молодшої сестри Абелони). Ці рількевські образи й ідеї перетворювалися з біографічними, естетичними чи світоглядними рисами особистості й творчості Целана, накладалися на них, взаємодіяли з ними. Як згадує німецький літературознавець Гергарт Бауманн, який в 1960-ті роки був у дружніх стосунках з поетом, «Нотатки Мальте Лаурідса Брігге» мали на Целана сильний вплив до кінця його життя, він навіть надавав цим «Нотаткам» перевагу над віршами. Не в останню чергу саме «Мальте» [...] спричинився до його рішення оселитися в Парижі» [130, с. 107]. За свідченнями біографів, у 1969 р., незадовго до смерті, Целан обрав роман Рільке матеріалом для свого літературознавчого семінару зі студентами в École Normale Supérieure [221, с. 334].

Всі ці та інші чинники, які дозволяють розглядати творчість Рільке й Целана у тому чи іншому специфічному дискурсі, демонструють не тільки окремі точки дотикання, але нерідко й спільні філософські, естетичні чи поетологічні платформи, котрі, однак, аж ніяк не означають, що шляхи реалізації поетичних ідей у них тотожні, а їхні художні цілі неодмінно збігаються. Все виглядає значно складніше. Навіть за констатації безперечної змістовної чи формальної близькості, запозичення певного мотиву, образу, ритмічної чи метричної структури перед нами постають абсолютно різні твори, кожен з яких має свої контекстуальні, субтекстуальні та інтертекстуальні зв'язки й особливості. Причина цього полягає в тому, що тут зустрічаються (сходяться, перетинаються) два поетичні просто-

ри з паралельними, але незалежними креативними світами, і творчість попередника служить тільки імпульсом, іскрою для творчості наступника. Твердження деяких літературознавців стосовно єдиної безперервної лінії, яку можна уявно протягнути від Рільке до Целана, Ж. Боллак спростовує тезою про те, що «масштабне використання рількевського поетичного дуктусу, його інтенцій та інфлексій цілком очевидне, однак жодна зі спорідненостей, як би тонко вона не виражалася, не може поставити під сумнів радикального розриву, який стосується як світоглядної й художньої сфери, так і основоположного ставлення обох поетів до мови» [156, с. 113]. Тільки в такому ракурсі й варто зіставляти обох поетів, творчість яких знаменує собою вершинні досягнення німецькомовної лірики 20 століття.

2.4. Целан і Тракль

У своєму вірші «Топографія», який гротескно відтворює характерні прикмети культурно-політичної атмосфери міжвоєнних Чернівців, друг і шкільний товариш Целана, німецькомовний поет Альфред Гонґ перелічує ряд популярних серед мешканців міста історичних та культурних об'єктів, серед них і улюблене місце прогулянок та відпочинку – т. зв. «Volksgarten» (Народний парк): «Den Volksgarten nicht zu vergessen / wo sich sonn-/ und / feiertäglich Soldaten und Dienstmädchen bei vaterländischen / Märschen näherkamen. Wochentags schwänzten hier / Gymnasiasten. (Gelegentlich konnte man dem Schüler / Paul Celan mit Trakl unterm Arm bei den Tulpen / begegnen)» («Не забути Volksgarten, де у недільні та/ святкові дні вояки і служниці зближались/ під вітчизняні марші. В будень тут прогулювали уроки/ гімназисти. (Часом можна було зустріти школяра/ Пауля Анчеля з книгою Тракля в руці/ біля тюльпанів.))» [248, с. 12]. За винятком того, що в свої гімназичні роки Целан звався ще Анчелем, все інше виглядає у цих заснованих на власних спостереженнях і враженнях ряд-

ках доволі правдоподібно: гімназист Анчель, який прогулює уроки в міському парку з томиком Тракля в руці, списаний, так би мовити, з натури – саме тоді, в середині 1930-х рр., він відкрив для себе заворожливі, сповнені солодко-спокусливої мелодики, темних, невловимих образів і непогамовної туги вірші австрійського поета. Але чи справді там росли тюльпани? «Як на мене, – говорить Юрій Андрухович, – тюльпани тут не зовсім доречні – напрошується якась більш декадентська рослинність, якісь асфоделі чи імортелі, щось майже безтілесне, бліде і хворобливе, з ледь чутним запахом тліну, щось таке, що в поєднанні з поезіями Тракля, Рільке або Ласкер-Шюлер призвичаювало до іншого, більшого і ближчого, розуміння смерті» [2, с. 13]. Як згадує Целанова подруга тих далеких літ Едіт Горовіц (Зільберман), у батьківській книгозбірні якої він щоразу відкопував все нових і нових авторів, «такі вірші, як «Офелія» [Георга] Гайма чи «До хлопця Еліса» Тракля настільки полонили його, що він увесь час мурмотів про себе поетичні рядки: «Елісе, коли деркоче дрізд у чорному лісі / Це на твою погибель./ [...] Твоє тіло – то гіацинт» [387, с.44].

Поряд із Рільке, Тракль справив відчутний вплив на ранню поезію Целана. Щоправда, вловити й виокремити сліди цього впливу тут значно важче, ніж у випадку з Рільке – по-перше, тому, що він має ледве вловиму «пунктуальну» природу, по-друге – через його часову нетривалість, позаяк Целан досить швидко звільнився від нього. «Найбільша близькість, – вважає Б. Бьошенштайн, – припадає на початок 1940-х рр., тобто на другу чернівецьку фазу. Однак ця близькість викликає в інтерпретаторів певне збентеження. Вона відчутна в окремих рядках, у ритмічних поділах, в окремих словах, у кольоровій палітрі, проте ніколи не охоплює цілі строфи, не кажучи вже про цілі вірші. Оперування запозиченим прямує в настільки зміненому руслі, що відлуння старшого поета, здається, не має для нової поезії вже ніякої пізнавальної вартості» [123, с. 107].

Загалом у ранній творчості Целана важко знайти вірші, котрі можна було б однозначно кваліфікувати як «траклівські». Поезія Тракля настільки індивідуально-неповторна, що всяка

спроба наслідувати її виглядала б відверто пародійною. «Тут не може бути наслідування, хіба що епігонство», – вважає німецький письменник Віланд Шмід [123, с. 90]. До честі Целана варто зазначити, що навіть у пору найбільшого захоплення австрійським поетом він не підпадав під магію його образів настільки, щоб свідомо копіювати їх. У чому ж тоді артикулюється вплив Тракля, що його визнавав сам Целан, неодноразово підкреслюючи свою спорідненість із ним, напр., у листуванні з Вальтером Йенсом [341, с. 532] чи в розмовах з Гергартом Бауманом [130, с. 109]? Очевидно, мова тут може йти про відлуння якихось специфічних рис поезії Тракля, котрі мають метапоетичний характер, скажімо, філософського світовідчуття, способу поетичного мислення, лейтмотивів та образних домінант Траклевої лірики, які, власне кажучи, й сформували унікальність цього поетичного феномену. До них можна віднести насамперед темний, сповнений гіркої меланхолії тон Траклевих віршів («гіацинтовий сум»), який неможливо сплутати з якимось іншим; символіку його образів, котра утворює власну міфопоетичну систему; надзвичайно м'яку, пастельну манеру письма, де навіть вражаючі контрасти легко й природно узгоджуються між собою, як, напр., в образах «sanfter Wahn» («лагідне божевілля»), «zarter Leichnam» («ніжний труп»); і, нарешті, красу й мелодійність його мови, наділеної мовби якимось гіпнотичним ефектом, здатним заколисувати читача евфонічною гармонією звуків. «Образи Траклевого мовного світу, – пише один з дослідників його творчості, – говорять про страх, про невтоленну тугу, які супроводжували й врешті-решт зруйнували це коротке життя. Темнота цих образів нікуди не зникла: ті, що прийшли після нього, змогли перекласти їх у свої власні страхи, у свої нездійснені сподівання» [381, с. 9].

В образній системі Тракля домінує певна кількість базових, опорних понять, котрі постійно варіюються (найпоширеніші з них – осінь, туга, самотність, марення, присмерк, страждання, згасання, тлін), тематичний спектр відзначається своєрідним пантеїзмом, розчиняючи в природі барви, запахи й звуки,

а серед основних символів найчастіше зустрічаються сад (парк, гай, ліс), озеро (став, струмок, криниця), місяць, янгол, хліб і вино, сестра, мандрівець тощо. Отож вплив Тракля на раннього Целана втілюється переважно на рівні поетичної лексики [142, с. 136] й полягає передусім у винятковості, незвичності комбінування певних словесних образів [138, с. 44]. Вкраплення цієї міфопоетичної системи Тракля часто зустрічаємо у ранніх віршах Целана, заголовки яких – «Herbst» («Осінь»), «Septemberkrone» («Вереснева корона»), «Der Rosengarten» («Розарій»), «Wald» («Ліс»), «Dämmerung» («Смеркання»), «Abend» («Вечір»), «Klage» («Скарга»), «Träne» («Сльоза»), «Müdigkeit» («Втома»), «Einsamkeit» («Самотність») та ін. – відтворюють той самий мінорний настроєвий лад, який притаманний поезіям Тракля. Це могло бути наслідком безпосереднього впливу, проте його передумови формуються, як правило, подібністю душевної конституції, особливостей темпераменту й психіки. «Меланхолія, – зазначає Ж. Фіргес, – вкарбована Целанові, так би мовити, в «родову книгу». Це робить молодого автора сприйнятливим до такого поета, як Георг Тракль, у віршах якого він відкриває власний душевний стан» [222, с. 299]. Отож маємо тут явище, яке зазвичай прийнято називати «спорідненістю душ», і з цього погляду більш доцільним було б говорити про типологічне сходження.

Молодий Целан також любить дерева й квіти, звірів і птахів, у його віршах співають чорні дрозди й гарцюють фантастичні коні, шумлять своїми кронами ясени й осокори, буяють папороть і наперстянка, в'ються барвінок і плющ, тут також часом квітнуть улюблені Траклем, «запаморочливо пахучі резеда й бузина» [424, с. 71], як, напр., у рядках «Meine Träume lebten von Reseden» («Мої сни живились резедою») [182, с. 413] чи «Verbrannt ist das Laub vom Holunder» («Спопеліло листя бузини») [182, с. 418].

Поряд із системою образної символіки Тракль розгортає у своїй поезії засновану на підсвідомих асоціаціях, раціонально незбагненну «метафізику барв» [23, с. 5]. Більшість його епі-

тетів – це кольорові означення, в яких чи не вперше в історії словесного мистецтва так інтенсивно розкрито образну силу барв, що непідвладна логіці й часові. «Георг Тракль забарвив не тільки сьайність дня, але й темряву ночі. Блакить і золото стають у нього ніколи небаченими барвами, сприймаються, як одкровення», – зазначає В. Шмід [123, с. 90]. «Колись хлоп'ям він був уже на небі [...] Тому його слова зринали / На білих і блакитних хмарах», – писала про нього Е. Ласкер-Шюлер [302, с. 83]. 23 листопада 1950 р., на своє 30-річчя, Целан отримав у подарунок від одного з друзів Ісака Шіва том зібрання творів Тракля зальцбурзького видавництва Отто Мюллера (Dichtungen, 6. Auflage, 1938), в якому збереглися численні підкреслення й помітки, зроблені його рукою, які стосуються спостережень над структурою та кольористикою тропів австрійського поета [346, с. 119]. Як свідчить Б. Бьошенштайн, ці помітки показують, що траклівські барви він пов'язував насамперед з рухом поетичних образів, розвитком їхньої оптики, з просуванням вірша у часі. До окремих віршів подано зауваги або короткі коментарі, які мають оціночний характер. Так, напр., під Траклевим віршем «Verklärung» («Просвітлення») збереглася нотатка: «так багато барв, тому що це візія. Прагнення зримості, подієвий характер цієї поезії» [123, с. 114]. І справді, даний вірш Тракля змальовує низку асоціативно пов'язаних між собою рельєфних картин, кожна з яких є новою гранню авторського наближення до феномену смерті, де в процесі перетворення живої органіки в мертву матерію переплелися фрагменти дійсності, міфологічні образи, суб'єктивні враження й душевні порухи:

Wenn es Abend wird,
 Verläßt dich leise ein blaues Antlitz.
 Ein kleiner Vogel singt im Tamarindenbaum.
 Ein sanfter Mönch
 Faltet die erstorbenen Hände.
 Ein weißer Engel sucht Marien heim.

Ein nächtiger Kranz
Von Veilchen, Korn und purpurnen Trauben
Ist das Jahr der Schauenden.
Zu deinen Füßen
Öffnen sich die Gräber der Toten,
Wenn du die Stirne in die silbernen Hände legst.

Stille wohnt
An deinem Mund der herbstliche Mond,
Trunken von Mohnsaft dunkler Gesang;

Blaue Blume,
Die leise tönt in vergilbtem Gestein. [406, с.66].

(Увечері тебе/ Блакитний лик нечутно покидає./ Маленький птах співає в тамаринді./ Благий чернець/ Складає вмерлі руки,/ І білий янгол лине до Марії./ Нічний вінок/ З фіялок, зерен і пурпурових виноградин –/ Серік споглядника./ През стіп твоїх/ Ось розверзаються могили мертвих,/ Коли кладеш чоло у срібні руки./ Тихо живе/ На вустах твоїх осінній місяць,/ П'яний від макового соку темний спів./ Блакитна квітка,/ Що нечутно звучить у пожовклому камінні. – Пер. Т. Гавриліва).

Кожна строфа має тут свої барви, і саме зміна барв рухає вірш уперед, виступає, так би мовити, структуротворчим принципом. Не завжди вони виражені експліцитно, часом їх можна висувати лише з контексту або підтексту. Спершу панує присмерк (Abend), крізь нього проступає блакить (blaues Antlitz) і радше вгадується, ніж насправді проглядається тропічна зелень (Tamarindenbaum). Відтак сутінки згущуються у постаті ченця, чорна сутана якого, присутня також тільки у підтексті, контрастує з блідістю його завмерлих рук (erstorbene Hände) та сяйвом янгола (weißer Engel). У третій строфі, найбагатшій за своєю палітрою, зринають емблематичні барви пір року: фіолетова весни (Veilchen), жовта літа (Korn) та пурпурова осені (Trauben). Після цього розкішного, хоча й не надто яскравого у нічних сутінках вінка, барви знову приглушуються: срібло осіннього місяця вибілює руки й уста,

темний спів асоціюється з блакитною квіткою і, нарешті, все стихає в колись білому, але від часу потьмянілому, вижовклому камені (*vergilbtes Gestein*). Якщо на початку вірша наявні ще ознаки життя («маленька пташка співає на тамариндовім дереві»), то в кінці з'являються Новалісові символи втечі від нього («маковий сік», «блакитна квітка»), щоб, зрештою, остаточно згаснути й змовкнути у камінному холоді.

У Тракля на першому місці стоїть блакитний колір. Німецький дослідник Фрідріх Георг Юнгер характеризує його наступним чином: «Він холодний, тихий, чистий, ширяючий, духовний і чудесний. Він є межею зримого. Блакить неба знову зринає у свічаді вод, у блакитному повітрі, в блакитних картинах. Він супроводжує проминання дня та зміну пір року як щось явлене ззовні й водночас як внутрішній простір, в якому це явлене стає зримим. У блакиті постає блакитна дичина, блакитний дзвін, блакитні плоди. Сутність цієї барви душевна, це блакить якоїсь миті, усмішки й скарги. В блакитній печері мирно живе дитинство. А в тлінній блакиті помітно, як блакить занепадає, аж до сірого, до темряви ночі й до незримого. Вмираючи, вона переходить в інший колір» [283, с. 8]. Натомість у раннього Целана загалом превалюють чорний (колір суму й меланхолії) та червоний (пурпуровий) кольори. Останній у Тракля найчастіше асоціюється зі станом сп'яніння, загрози або тліну [389, с. 95], в Целана він пов'язаний насамперед з відчуттям відкритого простору, далини або пристрасті. Таким чином, вже в ранніх віршах молодий поет виробляє свою власну палітру барв, яка суттєво відрізняється від Траклевої. Проте загалом можна стверджувати, що без знайомства з творчістю Тракля образна кольористика цих віршів була б значно біднішою. Однак Целан запозичує в Тракля не стільки його барви, як сам принцип кольорового бачення, наснаження барв символічними значеннями, які здебільшого мають підсвідомий, сказати б, архетипно-магічний характер. А відтак його барви також можуть утворювати структурний каркас вірша, його композиційний принцип, як, напр., у наступних рядках, на які покликається Б. Бьошенштайн:

Nachts ist dein Leib von Gottes Fieber braun:
mein Mund schwingt Fackeln über deinen Wangen.
Nicht sei gewiegt, dem sie kein Schlaflied sangen.
Die Hand voll Schnee, bin ich zu dir gegangen,

und ungewiß, wie deine Augen blaun
im Stundenrund. (Der Mond von einst war runder.)
Verschluchzt in leeren Zelten ist das Wunder,
vereist das Krüglein Traums – was tuts?

Gedenk: ein schwärzlich Blatt hing im Holunder –
das schöne Zeichen für den Becher Bluts. [182, с. 27-28]

(Вночі шал Бога палить твоє тіло:/ мої цілунки – зблиски пурпурові./ Усе
гойдливе має колискову./ Зі снігу змєнено я йшов до твого схову// й не
знав, як синь очей твоїх зоріла/ в годин кружалі. (Місяць плив кружли-
во)./ В порожніх шатрах виплакалось диво,/ замерзла чаша снів – о чий
це жаль?// Згадай: лист бузини чорнів тужливо –/ мов келих з кров'ю,
мов німа печаль.)

Тут майже в кожному рядку наявна промовиста, прямо чи опосередковано присутня барва, вважає Б. Бьошенштайн. І ці барви утворюють певну систему градацій і контрастів. Він називає такий принцип прогресією [123, с.115]. Спочатку це бурий і пурпуровий (полум'я факелів) кольори, що втілюють жагу і пристрасть любовної ночі. Сніг (себто сліпучо-білий колір) четвертого рядка символізує чистоту й шляхетність помислів, але також «священно-тверезу» незайманість поетичного слова. Мінлива блакить очей коханої, яка асоціюється з улюбленим кольором Тракля й Новаліса, протистоїть кришталевій прозорості замерзлої мрії. Нарешті, чорний листок є провісником офірності, знаком крові (знову пурпуровий колір). «Мова знаків антитетично постає тут із барв розмежованих між собою життя й прозорої смерті, причому чітко виражені біла й чорна барви долають бурість, пурпур і блакить пристрасної лихоманки і присмеркової мрії», – зазначає до-

слідник [123, с. 115-116]. Як бачимо, це вже не тільки мова барв, але водночас і мова глибинних, архетипних символів, якими зазвичай оперує поезія Тракля. Поняття «Fieber» і в Тракля найчастіше вживається в переносному значенні, воно пов'язане насамперед із пристрасстю, із засліпленням, із частковою втратою здатності до раціонального контролю над собою: «Nächtens übern kahlen Anger/ Gaukelt sie in Fieberträumen» («Ночами над пустинними пасовиськами/ Вона хитається у лихоманкових мареннях») [406, с. 8], «Leise rollen vergilbte Monde / Über die Fieberlinnen des Jünglings» [406, с. 41], («Тихо котяться пожовтілі місяці/ Лихоманковими простирадлами юнака») «o wie leise / Sank in schwarzem Fieber das Antlitz hin» («о як тихо/ Опало у чорній гарячці це обличчя») [406, с. 51].

Очевидно, інтенсивним читанням Тракля зумовлені також деякі стилістичні особливості ранньої лірики Целана. У лексичній сфері це проявляється у наявності архаїзмів або австрійських регіоналізмів, які вже в поезії Тракля звучали певною мірою анахронічно. Це, напр., такі слова, як «Maid», «Knecht», «Linnen», «Flor» тощо. Відтак Целан переносить у свої ранні вірші часто вживані Траклем збірні іменники, котрі також мають дещо архаїчний відтінок і загалом створюють враження поетичного, піднесено-урочистого стилю: Gezelt, Gespiel, Getast, Gebein, Gewein, Geäst, Gestirn, Gebälk, Gewölk і т. д. Це ж стосується також улюблених Траклем парних конструкцій, що засновані на принципі фразеологічних зворотів, але в більшості випадків є авторськими новотворами: «hart und grau» [406, с. 8], «wund und nackt» [406, с. 10], «gram und fahl», «süß und schal» [406, с. 12]. У Тракля тут домінують прикметникові конструкції, тоді як Целан надає перевагу дієслівним та іменниковим: «staunen und spähen» [182, с. 381], «komm und klimm» [182, с. 402], «Rausch und Reben» [182, с. 388], «Antlitz und Aster», «Wimpern und Lid» [182, с. 397].

Після характеристики загальних принципів і чинників, які зумовлюють спорідненість обох поетів на рівні ідейних, образних та стилістичних домінант, перейдемо до виявлення дотичних моментів у конкретних творах, хоча така спроба

чимось нагадує шлях поміж Сциллою і Харібдою – всяка позбавлена достатньої аргументації паралель обертається тут на невмотивованість зближення або ж на загрозу звести його до епігонського наслідування попередника.

Переконаливішим прикладом інтертекстуального діалогу з Траклем є один із Целанових віршів раннього періоду – «Schöner Oktober» («Чудовий жовтень»), на що звертає увагу Б. Відеман-Вольф, підкреслюючи, що йдеться тут не тільки про «збіг мотивів або стилістичні подібності чи припасування», а про «свідому полеміку» з Траклем [424, с. 72]:

Den Fähnlein der Sterbenden dämmert ein goldener Funken:
es richten Soldaten die Gräber am südlichen Wall.
Vom sonnigen Baum sind die Blätter wie Herzen gesunken.
Wie schön du bist, Herbst! Wie schwärmerisch, Pauke, dein Schall!

Mit rötlichem Laub und mit braunem getarnt die Kanonen!
Von freundlichen Stätten sich schwinge ein farbiger Tod!
Und schützt uns der Wald auch nicht mehr und will uns das Feuer
nicht schonen
So finde das sickende Blut hier unten ein brüderlich Rot.

Die Fähnlein geschwenket, ihr Buchen! Begrüßt sei die feindliche
Salve!
Hier fiel schon gar mancher für das – ach weiß ichs und falle für dies?
Sehr weit, in den Gärten daheim, beim Beet, wo längst welk ward die
Malve,
streift schwebend ein rötliches Blatt mein Schwesterlein Annelies.
[182, с. 424]

(Прапорці умираючих мають в золотистім промінні:/ На південнім валу
вояки облаштовують схрон./ Сонячне дерево губить листки, як серця нерозмінні./ Яка гарна ти, осене! Який мрійний, литаври, ваш тон!// Червонястим і бронзовим листям замасковані нині гармати!/ Із привітних містин хай лине барвистий загин!/ Ліс не стане нам сховком, вогонь буде нас поливати:/ Кров тут змішається з братнім багрянцем осин.// Тож махайте знаменами, буки! Вітайте ворожії сальви!/ Тут упав не один – ах,

за що я також упаду під укіс?/ Деся далеко, у рідних садах, біля зів'ялої мальви,/ Ніжно гладить червоний листок сестричка моя Аннеліз.)

На думку Б. Відеман-Вольф, Целан відверто апелює тут до вірша Тракля «Grodek» («Городок»), написаного після кровопролитних боїв Першої світової війни в Галичині, в районі Рави Руської, очевидцем і учасником яких був австрійський поет. По суті, це останній поетичний твір Тракля, який він разом із віршем «Klage» («Скарга») ще встиг напередодні своєї смерті відіслати з гарнізонного шпиталю у Кракові своєму другові Людвігу фон Фікеру [30, с. 52-53]. У творчій спадщині Тракля цей вірш вважається одним з найдовершеніших.

GRODEK

Am Abend tönen die herbstlichen Wälder
 Von tödlichen Waffen, die goldnen Ebenen
 Und blauen Seen, darüber die Sonne
 Duster hinrollt; umfängt die Nacht
 Sterbende Krieger, die wilde Klage
 Ihrer zerbrochenen Münder.
 Doch stille sammelt im Weidengrund
 Rotes Gewölk, darin ein zürnender Gott wohnt
 Das vergoßne Blut sich, mondne Kühle;
 Alle Straßen münden in schwarze Verwesung.
 Unter goldnem Gezweig der Nacht und Sternen
 Es schwankt der Schwester Schatten durch den schweigenden Hain,
 Zu grüßen die Geister der Helden, die blutenden Häupter;
 Und leise tönen im Rohr die dunklen Flöten des Herbstes.
 O stolzere Trauer! Ihr ehernen Altäre
 Die heiße Flamme des Geistes nährt heute ein gewaltiger Schmerz,
 Die ungeborenen Enkel. [406, с. 94]

(Увечері бряжчать ліси осінні/ Зброєю смерти, злочені рівнини/ Й блакитяні озера, зверху сонце/ Хмурніше котиться; вгортає ніч/ Вмирущих

воїв, дикий зойк/ Їх уст калічних./ Та тихо збирається на верболознім тлі/ Червоне хмар'я, де гнівливий бог,/ Пролита кров, схолода місяцева;/ Усі шляхи ведуть у чорний тлін,/ Під злоченим гіллям зірок і ночі/ Сестрина тінь іде німотним гаєм/ Звитяжців духи, їх криваві глави вітати:/ І зглушено звучать в очеретах флюяри осени./ О гордший смутку! Крицевий олтарє,/ Днесь живить біль огненний племінь духу,/ Нероджених онуків. – Пер. Т. Гаврилів)

Целан суттєво видозмінює як загальний ідейно-психологічний настрій, так і поетичну форму твору свого попередника – траклівський «Городок» написано верлібром, целанівський же вірш складається із трьох амфібрахічних (а не дактилічних, як помилково вважає німецька дослідниця) строф [424, с. 74]. Класична метрика Целана зумовлена, з одного боку, контекстом його творчості раннього періоду, де римовані вірші безумовно домінували, з іншого ж боку, вона має також приховану художню функцію, котра полягає в тому, щоб ще контрастніше протиставити варварський об'єкт зображення витонченій формі його втілення. Проте загалом форма Целанового вірша є ще надто традиційною.

«Чудовий жовтень» Целана виник, очевидно, вже під безпосередніми враженнями Другої світової війни, хоча значну роль в ньому відіграють стилізаційні моменти. Як у Траклевому «Городку», так і в «Чудовому жовтні» Целана визначальним є антагонізм розкішної осінньої природи й невідвортної вояцької смерті. Природа дихає умиротвореним спокоєм, виграє всіма своїми барвами, створюючи враження райської ідилії. У Тракля це «злочені рівнини», «блакитяні озера», «злочене гілля зірок і ночі»; у Целана – «злотисте проміння», «сонячне дерево», «червонясте й бронзове листя». В обох віршах візуальна гармонія підсилюється ще й звуковими ефектами. У Тракля «зглушено звучать в очеретах темні флюяри осени», у Целана – «який мрійний, литаври, ваш тон!» Проте в обох віршах наявні також і дисонансні звуки, які порушують цю благодатну ідилію. Траклівський «Городок» починається загрозливим «Увечері бряжчать ліси осінні / Зброєю смерти», у третій строфі Целанового вірша вояки вітають «ворожії сальви».

Паралельно до цієї нетлінної краси природи, яка втілює органічне і вічне життя, в обох віршах розвиваються мотиви смерті. Власне кажучи, вони задаються тут відразу, вже з перших рядків – це «зброя смерті» Тракля і «прапорці умираючих» Целана. Відтак вони дедалі згущуються – у Тракля «сонце / хмурніше котиться», «вгортає ніч вмирущих воїв», пронизливо лунає «дикий зойк / їх уст калічних», «тихо збирається [...] червоне хмар'я, де гнівливий бог», «пролита кров, схолода місяцева», «усі шляхи ведуть у чорний тлін», де чатують хіба що «звитязців духи, їх криваві глави». Завершується цей страхітливий образний ряд похмурою візією про «ненароджених онуків» [93, с. 235]. У Целана вояки облаштовують схрони (чи могили?), листя опадає, мов серця, замасковуючи гармати, а «із привітних містин до нас лине барвистий загин», землю окроплює кров, що змішується з «братнім багрянцем осин». Останні два рядки, як і в Тракля, констатують загроженість майбутнього життя: «сестричці Аннеліз» (фіктивний образ, що виконує суто стилізаційну функцію), яка десь далеко, в рідній домівці, безутішно сумує, найочевидніше, судилося знидіти без жениха, подібно до «зів'ялої мальви», тобто перспектива народження дітей чи онуків тут також вельми проблематична.

Незважаючи на наявний тут онтологічний, образний чи навіть структурний паралелізм, целанівський «Чудовий жовтень» і справді має щодо Траклевого «Городка» досить чітко виражений полемічний характер, який, на наш погляд, зумовлений насамперед відмінною авторською інтенцією молодого поета. Як зазначає Б. Відеман-Вольф, основні лейтмотиви Целанового вірша наявні вже у Тракля – це «взаємне нашарування картин осені й війни (яке вкорінене в традиційних інтерпретаціях осені як смерті природи), військове героїство й візія сумуючої сестри» [424, с. 72]. Однак, на відміну від дещо ірраціональної й мозаїчної образності Тракля, на яку наклав свій відбиток експресіоністський «Zeilenstil», Целан логічніше вмотивовує свої епітети й метафори, змальовуючи осінь як «естетичне природне видовище, на тлі якого розгортаються воєнні події» [424, с.

72]. Саме цю естетизацію смерті він запозичує у Тракля, але водночас і полемізує з нею – «його тон дещо тверезіший, а частковий ентузіазм супроводжується сарказмом» [424, с. 73]. Останній проявляється, напр., вже у заголовку вірша, в патетичному вигуку «Яка ти гарна, осене!» або в тому, що замасковані листям гармати мовби втрачають раптом свою руйнівну функцію. Ревізуються тут певним чином і псевдопатріотичні демагогічні гасла на кшталт сентенцій про славу смерть за вітчизну. Ліричний герой целанівського вірша цим гаслам уже не вірить, він відмахується від них, як від набридливої мухи, усвідомлюючи повну абсурдність своєї загибелі, відмовляючись навіть вимовити це слово вголос «Тут упав не один – ах, за що я також упаду під укіс?» Ця «іронічна дистанція» у «Городку» Тракля відсутня, як відсутній у ньому й «поетологічний нюанс», своєрідна авторська рефлексія на зображуване, які, на думку Б. Відеман-Вольф, притаманні віршеві Целана [424, с. 73]. Саме вони й формують у своїй сукупності – попри всі стилізаційні тенденції – той полемічний дух, який відрізняє целанівський вірш від поезії його попередника.

Однак зіставлення конкретних творів з метою виявити в них подібності й паралелі або ж простежити сліди впливу Тракля на Целана загалом вельми ризиковані, оскільки навряд чи тут завжди можливо набрати «критичну масу» спільних домінант. Отож правомірнішими видаються нам все-таки ті паралелі, які засвідчують запозичення, зорієнтовані на поетику й стилістику Тракля, ті свідомі чи несвідомі зблиски, котрі на якусь мить, наче вольтова дуга, еднають обох поетів. З цього погляду значно продуктивнішим є один із ранніх віршів Целана, що належить до тематичного кола збірок «Пісок із урн» та «Мак і пам'ять», – «Irrsal», який Б. Бьошенштайн наводить як приклад «пунктуального запозичення» [123, с.109]:

Mondhelles Herz: nun hebt sich der Schleier von Spiegelbild.
Im Busch pflückt der Engel der Schläfer die bittere Beere.
Nun tröstet mein Blut die Lanzenstiche im Schild;
erblühn die Gezeiten dem Sommer der Sternenmeere.

Du aber bereitest dich jetzt, daß süß dich die Linden beschenken?
Gestürzt ist ein Rosengewölk in dein Aug voll Verzicht?

(Erfuhrst du von mir, wie die Träume die Schläfen versehren?)

Nicht will deine Wimper an Sehnsucht und Wellenschaum denken...
Hoch dunkelt der Mais in den Mond und ich segne ihn nicht.

Verweilt, wenn die Wolke ertönt, dein Gelenk in den Spangen?
Und glimmt in den Augen aus Samt nicht das herbstliche Licht?

Dann bleib ich, ein Knecht deiner Tränen, gefangen [182, с. 57]

(Місяцесяйне серце: ось так постає серпанок із глибини люстерка./ В гушавині янгол сплячих зриває гіркі плоди./ Моя кров утішає сліди від списа, що лишилися на щиті;/ квітнуть припливи й відпливи літа зористих морів.// Бо ти ж сподіваєшся нині, що солодко липи тебе обдарують?/ Чи впала хмарина з троянд до ока твого, що зречення повне?// (Ти дізналась від мене, як сни можуть зранити скроні?) // Твоя вія ніяк не волеє згадати про тугу і пінисту хвилю.../ Темніє до місяця ввись кукурудза без мого благословення.// Чи зап'ястя твое у браслетах, коли відлунює хмара?/ І чи жевріє ще з оксамитових віч те сяйво осіннє?// Тоді я зостанусь в полоні як раб твоїх сліз.)

Цей целанівський вірш не має у Тракля свого конкретно-го, сказати б, першовзірця, однак він значною мірою зітканий з лексики, образів і поетичних фігур, які щедро розсипані в ліриці Тракля. Метафоричний епітет «mondhelles Herz» («місяцесяйне серце») споріднений з такими траклівськими образами, як «mondene Augen» [406, с. 15], «mondeshelle Sonate» [406, 49], «mondene Stimme» [406, с. 65], «die mondenen Pfade» [406, с. 79]. Символ дзеркала також часто зустрічається у Тракля: «Silbern schaut ihr Bild im Spiegel/ Fremd sie an im Zwielihtscheine» («Срібний образ у люстерку/ дивиться на неї в смерку») [406, с. 8], «Schatten, die sich vor einem erblindeten Spiegel umarmen» («Тіні, що злились до купи перед дзеркалом осліплім») [406, с. 31], «in dunklen Spiegeln wölbt / Sich unserer Hände elfenbeinerne Traurigkeit» («в люстерках темних білий

смуток наших рук») [406, с. 33], «Aus blauem Spiegel trat die schmale Gestalt der Schwester» («З блакитного люстерка виступила тендітна постать сестри» [406, с.80]. Другий рядок викликає ще більше траклівських асоціацій, оскільки фігури янгола й сновиди належать до улюблених ліричних фігур Тракля. Янголи у Тракля мовби невід'ємна частка людського світу й світу природи: «ein Engel singt im Hain» («Янгол співає в гаю») [406, с.18], «Im Haselgebüsch/ Klängen wieder kristalline Engel» («В кущі ліщини знову залунали звуки кришталевих янголів») [406, с. 26], «Eines Engels Mohnaugen» («Макові очі янгола») [406, с.33], «Durchs Fenster klirrt der rote Abendwind;/ Ein schwarzer Engel tritt daraus hervor» («Крізь шибу б'ється пурпуровий вітер/ і чорний янгол з нього постає») [406, с. 37], «Und Engel treten leise aus den blauen / Augen der Liebenden» («І янголи зринають із блакитних/ очей закоханих») [406, с. 61]. Сновиди, сомнамбули поряд із божевільними, юродивими, прокаженими постійно блукають у віршах Тракля: «Der Schläfer flüstert immer noch» («Той сплячий все ще щось шепоче» [406, с. 10], «Zwei Schläfer schwanken heimwärts» («Двоє сновид хитливо йдуть додому) [406, с. 30], «Über die Weide nachts ein Schläfer seine Herde führt» («Вночі жене свою отару сплячий на пасовисько») [406, с. 41]. Целан контамінує ці дві траклівські фігури, створюючи на їх основі новий образ: «der Engel der Schläfer» («янгол сплячих»).

Щось подібне відбувається також з іншими образами. Скажімо, композитум «Rosengewölk» («трояндова хмара») зустрічається у Тракля в його вірші «Frühling der Seele» («Весна душі») як уособлення чистоти й гармонії природи: «Leise tönt die Sonne im Rosengewölk am Hügel» («Тихо видзвонює сонце в трояндовій хмарі на пагорбі») [406, с. 77]. Образний контекст Целанового рядка, в якому він спливає, має вже радше дисонансне звучання. Але тут згадуються й інші траклівські образи, що ґрунтуються на цьому опорному понятті, напр., «goldenes Tabakgewölk» («золота тютюнова хмарка») [406, с. 35], «Sturmgewölk» («хмара, що звістує бурю») [406, с. 24] тощо, які могли правити Целанові за взірцем.

Вже на ранніх етапах своєї творчості Целан почав щедро насичувати свою поезію численними цитатами, ремінісценціями й алюзіями, почерпнутими з літературних, міфологічних, історичних, наукових джерел. Найяскравішим прикладом такого інтертекстуального підходу може вважатися його «Фуґа смерті», окремі елементи якої кореспондують з траклівськими образами. Клаус Вагенбах, який ще наприкінці 1960-х рр. першим вказав на цитатний характер «Фуґи смерті», стверджував, що її центральні цитати запозичені головним чином з творчості Тракля [410, с. 85]. Варто зауважити, що це твердження, можливо, дещо й перебільшене, проте небезпідставне. Вже у Целановому примірнику творів Тракля до рядка «Im seinen Grab spielt der weiße Magier mit seinen Schlangen» («У своїй могилі білий маг грається зі своїми зміями») з вірша «Psalm» [406, с. 32] рукою поета зроблено помітку: «Seltsam! vgl. Todesfuge» (Дивно! пор. Фуґу смерті) [228, с. 416]. Целан має тут на увазі свій рядок «Ein Mann wohnt im Haus der spielt mit den Schlangen der schreibt» («В цім домі живе чоловік він зі зміями грається й пише») [182, с. 40]. З його лаконічного коментаря випливає, що цей збіг його самого вразив, ото ж найвірогідніше він був несвідомим або ж закоріненим у феномені архетипу. У своєму часто цитованому листі до Вальтера Йенса від 19.05.1961 Целан трохи піднімає завісу над явищем цього загадкового збігу. «Я буду останнім, хто заперечуватиме вплив Тракля [...], – пише він. – Однак я думаю, що справа з «тим, хто грається зі зміями» виглядає дещо складніше [...] Змія (офіс [гр.], нахаш [гебр.] тощо): – тут безсумнівно йдеться про архетипи. (У давніх міфологіях – як часто там гралися зі зміями...). Бачите, любий Вальтере Йенс, у «Фузі смерті» зі зміями грається не «смерть» – зі зміями грається «чоловік, що живе в домі», той самий, який пише «твоя золотиста коса Маргарито». І тут, Вальтере Йенс, тут поряд з архетипом ... маємо архетипічне перевтілення: волосся (а тут, в образі Гретхен, можна уявити собі коси) нерідко перетворюється (як у казках, так і в міфах) на змій. Я нагадую про це не для того, щоб приховати близькість до Траклевого рядка; я просто думаю, що тут

увиразнюється щось вирішальне, а саме: що тільки повтор-на зустріч робить зустріч...зустріччю» [341, с. 532-533]. Целан обґрунтовує тут свою концепцію інтертекстуального діалогу, зустрічі поетичних світів, яку він згодом відстоюватиме і в зв'язку з рецепцією творчості О. Мандельштама. Очевидно, що на початку 1960-х рр. цей целанівський метод зустрічав ще повне нерозуміння, оскільки той же В. Йенс змушений був захищати поета від атак його численних критиків, очолюваних сумно відомою Клер Голль, коли писав у журналі «Die Zeit»: «Кому спала б на думку ідея назвати Івана Голля плагіатором Бенна або Георга Гайма, позаяк він любить такі слова, як «айстра», «божевільний» чи «хробачня» і навіть у пізній творчості ще вдається до такої собі поезії «утоплеників»? Хто, з іншого боку, посмів би назвати Целана епігоном Тракля, позаяк у «Фузі смерті» йдеться про «могилу в повітрі», а смерть з'являється там як майстер з Німеччини, який грається зі зміями?» [341, с. 368]. В. Йенс має тут на увазі рядок із «Фуги смерті»: «wir schaufeln ein Grab in den Lüften da liegt man nicht eng» [182, с. 40], котрий, на думку деяких дослідників, частково був уже преформований у траклівських рядках із його раннього вірша «Die Raben» («Круки»): «Und plötzlich richten nach Nord sie den Flug/ Und schwinden wie ein Leichenzug/ In den Lüften, die von Wollust zittern» («І раптом спрямують на північ свій лет/ і зникнуть, як похоронний кортеж/ в повітрі, тремтячим від хіті») [406, с. 7]. Б. Відеман-Вольф вважає ці образи надто відмінними, зазначаючи, що й сам Целан справедливо відкидав тут усякі аналогії, коли у вище цитованому листі до В. Йенса підкреслював якраз жакливо реальний зміст свого вислову, що був породжений дійсністю Третього рейху: «Могила в повітрі», любий Вальтере Йенс, це, у цьому вірші, на Бога, не є ні запозиченням, ані метафорою» [341, с. 532; 424, с. 83-85]. Проте загалом усі ці аналогії, які демонструють неабияку ерудицію та винахідливість дослідників, не виходять, на наш погляд, за межі гіпотез, і було б надмірною сміливістю говорити про безпосередній вплив Тракля на Целанову «Фуґу смерті». Найвірогідніше, йдеться тут лише про під-

свідомі імпульси інстинктивної пам'яті, схожі на спонтанні відбитки папороті у найдавніших пластах земної породи: контакт тут наявний, він не викликає жодних сумнівів, проте сам відбиток не відтворює ні кольору, ні запаху закарбованої рослинності.

Влітку 1948 р., після піврічного перебування у Відні, Целан остаточно вирішив переселитися до Парижа. Шлях у Францію пролягав через Іннсбрук, де поет мав намір зустрітися з видавцем журналу «Вренгер», другом і розпорядником спадщини Тракля Людвігом фон Фікером. 5 липня він відшукав могилу Тракля в Мюлау, біля Іннсбрука, щоб уклонитися улюбленому поетові. В листі до Рут Крафт він повідомляє їй про це: «Вчора я був у Мюлау, на цвинтарі, де похований Тракль. Я мав з собою квіти [...], а по дорозі зламав невеличку гілочку верби, яку я поклав на його могилу від тебе» [198, с. 155]. Верба була одним з улюблених поетичних шифрів Тракля, можливо, Целан згадав про це, проходячи повз плакуче дерево. У вірші сучасного австрійського поета Карла Любомірські «Могила Тракля» кількома промовистими штрихами відтворено враження, яке викликає це поховання сьогодні: «Пісковиковий хрест/ Тіні берез довкола бляклого сяйва/ Розпатрані крила круків/ понад ними – небо/ Всупереч всьому». Очевидно, що це враження суто індивідуальне, але в своєму настроєвому підтексті воно суголосне сутності поезії Тракля.

Людвіг фон Фікер прийняв молодого поета дуже тепло, зустріч вилилася в задушевну розмову з читанням віршів, спогадами й роздумами про літературу. Целан описує цю зустріч у листі до свого бухарестського наставника Альфреда Маргул-Шпербера від 6 липня 1948 р.: «Вчора я був у Людвіга фон Фікера. Мені було непросто читати вірші другові Тракля [...], у спілкуванні з такими людьми можна було б припускати, що дружба такого поета, як Тракль робить їх замкнутими з іншими людьми, особливо, коли вони живуть у безпосередній близькості до могили свого друга – від цвинтаря в Мюлау до будинку, де мешкають Фікери, буде заледве триста кроків – ото ж я, властиво, був готовий до того, що не знайду там того

прийому, на який сподівався. Тому Ви можете уявити собі мою радість, коли насправді вийшло зовсім інакше [...], коли мені сказали, що я покликаний прийняти естафету від Ельзи Ласкер-Шюлер. На ці слова я спершу й не знав, що думати, оскільки я – хоча мені й соромно в цьому зізнатися – відчуваю до віршів Ельзи Ласкер-Шюлер значно менший потяг, ніж, скажімо, до віршів Тракля чи Елюара [...]. Але потім Людвіг фон Фікер взяв зі свого письмового столу останню збірку Ласкер-Шюлер «Блакитний рояль» [...] і почав так говорити про поетесу, що я зрозумів – вона значить для нього не менше, ніж Тракль. Він також зауважив при цьому, що й сам Тракль багато чим зобов'язаний їй. І зі мною він говорив так, мовби я був одним із них...» [177, с. 52]. Л. фон Фікер та його дружина побачили в молодому Целанові продовжувача тих традицій німецько-єврейського культурного симбіозу, втіленням яких була насамперед авторка «Гебрійських балад», хоча сам Целан на той час більше схилявся до ліричної манери й поетологічного гестусу Тракля.

У паризький період Целана ім'я і творчість Тракля поступово починають віддалятися від нього. Час від часу ця постать ще спливає у спілкуванні з близькими людьми, проте її вплив на поезію паризького самотника загалом нейтралізується. В 1950-ті – на початку 1960-х рр. Целан ще часом посилається на вірші й трагічну долю австрійського поета, як це видно, напр., з недавно опублікованого листування з дружиною, якій він зумів прищепити любов до нього. Жизель Лестранж читала Тракля у французькому перекладі, однак її також полонила м'якість і мелодійність його віршів, символіка барв, образна філософія. «Завдяки Тобі я знову роздумую над цим рядком Тракля: «Ein blauer Augenblick ist nur mehr Seele» («Блакитна мить – це лиш душевна щирість»), – пише вона в листі до нього від 23 січня 1958 р., цитуючи вірш Тракля «Kindheit» («Дитинство»), який відкриває збірку «Sebastian im Traum» («Себастьянові сни») [345, с. 89]. У свою чергу Целан, перебуваючи в серпні 1960 р. в австрійському Зальцбурзі, надсилає своїй дружині поштову листівку з виглядом зальцбурзького садо-

во-замкового архітектурного ансамблю Мірабель з таким поясненням: «Мірабель – це для мене насамперед вірш Тракля – перечитайте його ще раз, Ви його легко знайдете» [345, с. 105]. Тракль фігурує також і в листуванні з віденським другом Райнгардом Федерманом, де в листі від 15 березня 1962 р., у зв'язку з відкриттям етимологічної спорідненості свого прізвища «Antschel» з гебрейським іменем Кафки «Amschel» та – через середньовисхіднонімецьку форму – з сучасним німецьким словом «Amsel» (чорний дрізд), він згадує улюблений ще з часів юності вірш Тракля «До хлопця Еліса», який починається словами: «Elis, wenn die Amsel im schwarzen Wald ruft...» («Елісе, коли задеркоче дрізд у чорному лісі...») [341, с. 566].

На думку Джона Фелстайнера, з Траклем кореспондує також поезія Целана «Die Winzer» («Виноградари») з книги «Від порога до порога» (1955), яка немовби «відповідає на деякі присвячені осені вірші Тракля, котрі, однак, своєю м'якою ламкістю й дещо сконструйованою меланхолією відрізняються від яскравішої, тугішої дикції та синтаксису Целана» [221, с. 385]. Дослідник наводить як приклади траклівські рядки «Heut keltern sie den braunen Wein» («Вони видавлюють брунатний виноград») із вірша «Im Herbst» («Осінь») [406, с. 18] та «Gekeltet ist der Wein, die milde Stille/ Erfüllt von leiser Antwort dunkler Fragen» («Вино вже в погребі, і тиша повна/ всіх відповідей на важкі питання») з вірша «Der Herbst des Einsamen» («Осінь самотника») [406, с. 61], які перегукуються з Целановими образами, запозиченими зі сфери виноробства: «Sie herbsten, sie keltern den Wein, / sie pressen die Zeit wie ihr Auge, / sie keltern das Sickernde ein, das Geweinte, / im Sonnengrab, das sie rüsten / mit nachstarker Hand» («Вони осенять і вичавлюють свій виноград, / спресовують час, наче яблуко власного ока, / вони упідвальною каплесочиве і винноплакуче, / в сонячній склепі, який обставляє / дужча від ночі рука» [182, с. 87-88]. Окрім того, в підтексті тут, очевидно, присутня також ремінісценція з відомої казки братів Ґрімм про глечик, у якому мертва дитина носить з собою сльози матері (Tränenkrüglein)

[221, с. 385], на що вказує порівняння виноградин з очима, а вина зі слізьми, хоча загалом вірш Целана використовує мета-образ виноробства як парафразу поетичної творчості, здатної ословлювати мовчання й конденсувати в собі найболючіші проблеми свого часу.

Але, можливо, саме в цьому пункті, як у магічному кристалі, тематично сходяться промені, які висвітлюють специфічні риси й ознаки того типу творчості, який єднає Тракля з Гельдерліном і Рільке, адже «гельдерлінівське», «осіанівське» завжди було притаманне Траклевім віршам як його «сучасний, морбідний варіант» [123, с. 67]. «Ігноруючи реальний світ, – писав про нього ще у 1920 р. упорядник знаменитої антології експресіоністської лірики «Сутінки людства» Курт Пінтус, – Тракль по-гельдерлінівськи сковзав у безкінечний блакитний плин смертельного тяжіння, яке марно намагалася обрамити осіння брунатність» [381, с. 9]. Так само по-гельдерлінівськи дрейфував останніми роками у своє душевне затемнення й Целан, а його вірші ставали з часом дедалі коротшими, дедалі герметичнішими.

Ознайомившись на початку Першої світової війни з книгою Тракля «Себастьянові сни», Рільке був «приголомшений, здивований, зачудований і безпорадний» [369, с.162], оскільки побачив у цій новій поезії те, до чого, можливо, десь у глибині душі прагнув сам, що смутно відчував, добираючи йому адекватну, але поки що невловиму форму вираження. За такими ж типологічними параметрами, а не тільки на основі численних аналогій і паралелей, до цієї лінії розвитку німецької поезії можна віднести й поезію Целана, який, на думку О. Пьоггелера, «належить до когорти Гельдерліна, Рембо й Тракля, оскільки він також був поетом, що зазнав краху – так він характеризував себе сам, позаяк наприкінці свого життя гадав, що його вірші вже не знаходять у Німеччині ніякого розуміння» [355, с. 193]. В цьому – хай навіть нав'язаному собі самому й дещо тенденційному переконанні – він також розділив трагічну долю Георга Тракля.

2.5. Целан і Кафка

Серед німецькомовних авторів, які глибоко увійшли в духовний світ Пауля Целана, слід назвати також австрійського письменника Франца Кафку, творчість якого невідступно супроводжувала поета, починаючи з юнацьких літ і аж до трагічного фіналу його життя. Кафка був для Целана не просто улюбленим автором, а чимось набагато більшим – невід’ємним елементом його власного ества, втіленням найпотаємніших глибин власної сутності, фігурою взірцевою і знаковою як у своїй зовні непримітній, але водночас наснаженій трагічними внутрішніми надломами долі, так і в своїх навдивовижу самотніх, позначених зневірою, відчаєм і прихованою десь аж на дні душі цнотливою надією, творах. Чинників, які засвідчують їхню близькість, існує чимало. Нижче ми спробуємо виявити їх, щоб на конкретному матеріалі окреслити існуючі точки дотику та продемонструвати види й форми взаємодії цих двох непересічних особистостей.

«Можливо, не було на світі письменника, у творчості якого власне життя й власна доля відігравали б таку визначальну роль, як у Кафки», – зазначає український літературознавець Дмитро Затонський [36, с. 13]. Ці слова з повним правом можна було б віднести й до Целана – його зовнішня біографія і життєвий досвід настільки тісно й органічно переплетені з його поезією, що являють з нею абсолютно цілісний сплав, і розділити їх практично неможливо. Вже ця неймовірно глибинна дифузія життя й літератури, коли вони стають майже тотожними, здатними до повної взаємозаміни, могла б бути основою для зіставлення й зближення двох видатних німецькомовних авторів 20 ст. Існує також і спільне поле авторських рефлексій стосовно свого мистецького покликання, хоча літературні форми, в яких виявляли себе обидва майстри слова, принципово відмінні й практично майже ніде не перетинаються. «У сфері сучасної лірики, – зауважує з цього приводу Вінфрід Куджус, – Целан споріднений з Кафкою вже в інтен-

сивності прийняття і водночас заперечення письменницької екзистенції» [298, с. 154]. По суті, жоден з них не був «професійним» письменником у повному сенсі цього слова – Кафка заробляв собі на життя юридичною практикою у страховій компанії, Целан – викладанням у Вищій педагогічній школі. Однак мало хто так цілковито й остаточно належав літературі, як вони.

Найзагальнішою базою для виявлення близькості Кафки й Целана може бути, як у випадку з Рільке, подібність суспільно-політичних і соціокультурних умов особистісного формування та творчого становлення обох авторів у замкнутому, герметичному просторі «острівної» літератури (Прага й Чернівці), яку Ж. Дельоз і Ф. Гваттарі називають «малою літературою» з чітко вираженим «коефіцієнтом детериторіалізації» [208, с. 24]. Причому тут додається ще один показник, надзвичайно важливий як з погляду світовідчуття, так і з точки зору філософсько-естетичних орієнтацій, якого не було і не могло бути у Рільке – травматичне єврейство Кафки й Целана. «Потрійне відчуження» (від єврейської общини, від німецькомовної меншини і від слов'янського оточення), згадка про яке стала вже «ритуальним атрибутом» життєписів Кафки [20, с. 16], не меншою мірою було притаманне й Целанові, можливо, в дещо іншій конфігурації та з більшою кількістю складників, адже домінуючим у буковинській столиці міжвоєнного часу був румунський чинник, а слов'янське оточення складалося принаймні з двох елементів – українського та польського. Австрійський літературознавець Дітмар Гольтшнігг називає також численні «похідні» від цієї основоположної близькості: аутсайдерство й геттоїзація обох єврейсько-німецьких авторів, які виражалися в особливо чутливому ставленні до мови, постійному прагненні ясності й точності, зв'язку з містичними традиціями хасидизму (передусім внаслідок знайомства з творами М. Бубера); соціальний ангажемент; тематизація й скрупульозний опис екзистенційного страху, терору й спотворення всякої гуманності, особливо з огляду на історичний досвід світових воєн і практики фашизму, котрі знайшли свій

вияв як у Кафки (профетично), так і в Целана (ретроспективно); інтровертована структура особистості тощо [247, с. 316].

На біографічні й творчі паралелі між Кафкою й Целаном вказує також німецька дослідниця Ельке Гюнцель. Зокрема вона відзначає їхнє почуття незахищеності, бездомності, проблематичність усвідомлення власної ідентичності, яка однаково терзала їх обох у празькій та паризькій ізоляції; зацікавлення єврейським (їдишомовним) театром, вистави якого в рідних містах вони свого часу охоче відвідували й природа комізму якого знаходить відгук у їхніх творах; пізнє навернення до єврейства, думка про еміграцію на «землю обітовану», котру обидва плекали в останні місяці життя і котрій, однак, не судилося здійснитися (мрії Кафки про «просте життя в Палестині» з Дорою Дімант і бажання Целана «розпочати в якому-небудь кібуці нове й просте життя»); глибоко прихована, латентна іронія та специфічний, трагічно забарвлений гумор, якими просякнуті проза Кафки й поезія Целана – аж до твердження, що «Кафка був для Целана ідентифікаційною фігурою», а незадовго до Целанового самогубства він став для нього «найважливішим автором» [252, с. 108-110].

Слід зауважити, що ці паралелі добре усвідомлювалися й самим Целаном, про що свідчать його власні висловлювання з різних приводів. Так, наприклад, німецькому письменникові Петеру Йокострі, з яким поет перебував у тривалому листуванні, він зізнається, що зустріч з творчістю Кафки «сформувала духовний горизонт» його юності [247, с. 317]. Ще в довоєнних Чернівцях йому потрапила до рук збірка оповідань Кафки «Сільський лікар» [198, с. 67-68], яка вразила його абсолютно новим способом відтворення дійсності та магічною манерою письма. Відтоді Кафка завжди перебував у полі зору Целана й постійно тримав його у своєму полоні, оскільки що глибше він вчитувався в біографію й твори цього автора, то більше подібностей із самим собою він у них відкривав.

Зацікавлення творчістю австрійського прозаїка, яке зародилося в Целана ще в Чернівцях, не обмежувалося лише читацьким захопленням. Перебравшись навесні 1945 р. до

Бухареста, він невдовзі зблизився з колом румунських письменників-сюрреалістів, літературна продукція яких у багатьох відношеннях мала відчутні типологічні сходження з Кафкою. Очевидно, Целан відразу відчув це і в своєму спілкуванні з ними часто посилався на твори класика гротескового абсурду, прагнучи донести його художній метод до свідомості своїх колег, що уможливило згодом ранню рецепцію Кафки в румунському культурному просторі [424, с. 148]. Для своїх найближчих бухарестських друзів Петре Соломона та Ніни Кассіан він, безперечно, був прямим посередником у цьому процесі. Саме тоді Целан написав кілька прозових фрагментів румунською мовою, в яких відчутний вплив оповідань і притч Кафки, як от, наприклад, у такому пасажі з тексту під назвою «*Đin pou am suspendat*» («Я знов дозволяю ширяти»): «Невідомий герольд пливе мені назустріч у відкритому морі, щоб сповістити мені, що будь-яка, навіть тимчасова висадка на берег мені заборонена [...] Мені не залишається нічого іншого, як продовжувати свій шлях, однак сили покидають мене, я заплющую очі й шукаю чоловіка з човном» [178, с.198]. Ремінісценції з оповідань Кафки «Імператорське послання», а особливо «Мисливець Гракх» тут вельми прозорі. Або ж Целан балансує, як це нерідко трапляється у Кафки, поміж дійсністю і сном, майже повністю стираючи грань, яка відділяє один стан від іншого, що можна проілюструвати наступним прикладом з фрагменту «*Adoua zi urmând*» («На другий день опісля»): «На другий день після депортації вночі прийшов Рафаель, він був одягнутий у широкий відчай із чорного шовку, з відлогою, його палючий погляд схрестився на моєму чолі, вино почало потоками розтікатися мені по щоках, стікало на долівку, люди сьорбали його вві сні» [178, с. 199].

По суті, Целан виступив також першим інтерпретатором Кафки румунською мовою, переклавши для своїх друзів, які не володіли німецькою і не могли прочитати його творів в оригіналі, чотири невеличкі оповідання: «Мандрівка в гори» («*Excursia In Munti*»), «Ти, що пробігають мимо» («*Doi Oameni Trec*»), «Імператорське послання» («*O Solie Imparateasca*») та

«Перед законом» («In Fata Legii»), рукописи яких збереглися в архіві П. Соломона й демонструвалися свого часу на Бухарестському целанівському колоквиумі в 1981 р. [404, с. 286]. На жаль, тоді вони так і залишилися неопублікованими. Це тим більше прикро, коли взяти до уваги, що перші переклади творів Кафки в Румунії з'явилися друком майже через два десятиліття, коли в 1964 р. бухарестський часопис «Secolul 20» опублікував велику добірку оповідань австрійського письменника та уривки з його «Листа до батька». І цілком вірогідно, що саме Целан спонукав Джелу Наума до першого румунського перекладу роману Кафки «Процес», який з'явився, щоправда, лише в 1965 р., коли в тодішніх соціалістичних країнах відбувся, нарешті, «прорив» імені та творів Кафки [212, с. 146-159]. Таким чином, Целана не без підстав можна було б назвати першовідкривачем творчості Кафки в Румунії.

Кафкіанське забарвлення має також створений, імовірно, ще в бухарестський період і вперше опублікований навесні 1949 р. в цюрихській газеті «Die Tat» цикл коротких прозових текстів Целана під назвою «Gegenlicht» («Примарне сяйво» або ж «Антисяйво»), який за принципами своєї сюрреалістської технології примикає до тих словесних ігор, що ними нерідко бавилися у Бухаресті його румунські колеги-літератори. В основі цих міні-текстів здебільшого лежать афоризми, народні приказки чи й банальні трюїзми, однак тут вони мовби перевернуті сторч головою й очужені до абсурду: «Доти ходить розбитий глек до колодязя, поки той не всохне» [188, с. 163] або «,Все тече': ця думка також, та чи не приведе вона знову все до мертвого спокою?» [188, с.165]. Народне прислів'я «Розбитий глек воду не носить» і крилата фраза давньогрецького філософа Геракліта «Panta rhei» утворюють тут нові смислові контексти. Проте часом деякі з цих фрагментів «розгортаються в невеличкі історії, які у своїй абсурдності та іронії нагадують Кафку» [424, с.148], як, приміром, оцей:

Він поклав чесноти й пороки, вину й невинність, добрі й погані звички на терези, оскільки волів певності, перш ніж звершити над собою суд. Проте шальки терезів, обтяжені таким чином, зберігали

рівновагу. / Але позаяк він хотів знати все точно, за всяку ціну, то заплющив очі й безліч разів кружляв навколо терезів то в одному, то в іншому напрямку, аж поки й сам уже не відав, на якій шальці лежав один, а на якій інший тягар. Відтак він вирішив здійснити над собою суд, навмання вибравши одну із шальок. / Коли ж він знову розплющив очі, то одна із шальок таки опустилася, однак неможливо було вже розрізнити, котра з них: шалька вини чи шалька невинності. / Це розлютило його, проте він і далі відмовлявся вбачати тут якусь перевагу й засудив себе, не будучи, однак, вільним від відчуття, що, можливо, вчинив несправедливо [188, с. 164-165].

Герой цього тексту намагається покарати себе, але спершу він хотів би упевнитися у своїй провині. Однак вина й невинність виступають тут як принципово непізнані явища, отожд його намагання марні. Тому всі його маніпуляції, на думку американської дослідниці А. Д. Колін, є лише «втіленням бажання, а не спробою віднайти істину, вони є засобом утвердження почуття вини» [202, с. 177]. За своєю проблематикою (комплекс вини, мотив суду, вперте прагнення справедливості) цей невеличкий текст, наділений ескізною, проте загалом завершеною фабулою, перегукується з романом Кафки «Процес», уособлює його, так би мовити, стиснутий до граничних розмірів зліпок, найлаконічніший конспект. За своєю формою він викликає в пам'яті короткі оповідання, притчі або фрагменти зі спадщини Кафки. Деякі афоризми є немовби варіаціями його «Спостережень про гріх, страждання, надію та правдивий шлях» з посмертно виданої збірки «При побудові Китайського муру» (1931), вони демонструють той самий спосіб парадоксального мислення. Коли, наприклад, ми читаємо в Кафки: «Клітка пішла шукати птаха» [284, с.156], то в Целана зустрічаємо фразу: «Була весна, і дерева полетіли до своїх птахів» [188, с.163] – себто в обох фразах маємо перетворення звичної «функціональності» предметів і явищ реального світу на свою метафорично-абсурдну протилежність. Навряд чи правомірно в даному випадку говорити про свідоме наслідування того чи іншого конкретного тексту – йдеться тут радше про сам механізм образного парадоксу, про закономірності парадоксального мислення, яке в обох авторів було типоло-

гічно схожим, навіть якщо один із них звертався винятково до прозових жанрів, інший же – переважно до поетичних.

На цю основоположну подібність вже в 1947 р. вказував старший друг і наставник Целана, німецькомовний поет Буковини Альфред Маргул-Шпербер, коли у своєму рекомендаційному листі до редактора віденського журналу «Plan» Отто Базіля з приводу рукопису першої поетичної збірки молодого поета «Пісок із урн» твердив, що «реалії його поезії розігруються в якомусь міфічному просторі», а «поетична дійсність тут цілковито трансфігурована», що все в ній демонструє «знаки зміщення», а саме асоціативне мислення є «асоціацією сновиддя». І як висновок цих спостережень: «Я – на свій скромний розсуд – вважаю, що «Пісок із урн» є найважливішою німецькою поетичною книгою цих останніх десятиліть, єдиним «ліричним» панданом до творчості Кафки» [314, с. 56].

Однак повніше й глибше осягнення феномену Кафки відбулося для Целана вже в Парижі, куди він прибув улітку 1948 р. Одним із важливих чинників цього процесу стало інтенсивне засвоєння спадщини письменника та літературно-критичних джерел про нього. Восени 1948 р. Целан починає в Сорбонні свої студії германістики та загального мовознавства, які завершує в липні 1950 р. з академічним титулом «Licence ès Lettres», після чого продовжує відвідувати семінари «Études Supérieures» з метою отримання магістерського диплома. Його зацікавлення Кафкою переростають, так би мовити, в академічний інтерес, пов'язаний з наміром написати магістерську дисертацію, присвячену творчості австрійського письменника. Целан багато часу проводить в Національній бібліотеці за вивченням текстів Кафки, спогадів про нього, біографічних і наукових коментарів. Проте цей намір так і залишився нереалізованим. Численні ексцерпти з літературно-критичної кафкіани, зроблені тоді Целаном, як і зібрана ним приватна кафківська бібліотека, були передані в 1992 р., разом зі щоденниками й великою частиною листів, до Німецького літературного архіву в Марбаху. [252, с. 110]. Існує гіпотеза, яка здатна пролити світло

на те, чому запланований науковий проект не був доведений до кінця. Вірогідно, причиною цього став конфлікт Целана зі своїм науковим консультантом, професором Морісом Буше, погляди якого на творчість празького самітника відрізнялися від Целанових. Можливо, тут зіграло свою роль також ідейне розходження: професор Буше, знавець і перекладач Стефана Георге, обіймав свою посаду в Сорбонні вже під час німецької окупації Парижа, і ця обставина робила його в очах Целана колабораціоністом. Можливо навіть, що внаслідок цього протистояння Целан знищив усі свої виписки й первинні начерки, які повинні були лягти в основу його магістерської роботи про Кафку [див.: 346, с. 44-45]. Отож залишається тільки сподіватися, що ці припущення не відповідають дійсності, і з часом кафківські фонди Целана будуть віднайдені й стануть предметом майбутніх наукових досліджень.

Однак уже сьогодні можливий огляд видань Кафки й науково-критичних праць про нього з приватного зібрання Целана. Загалом це 29 книг, 17 з яких становлять твори письменника, а 12 – дослідження його творчості [див.: 252, с. 353-359]. При цьому впадає у вічі наявність вельми рідкісних прижиттєвих томиків видавництва Курта Вольфа у Ляйпцігу зі знаменитої серії «Der Jüngste Tag» (Der Heizer, Leipzig 1913; Das Urteil, Leipzig, 1916; Die Verwandlung, Leipzig, 1917), придбання яких, мабуть, сповняло Целана особливою гордістю бібліофіла. В листі до своєї майбутньої дружини Жизель Летранж від 14.8.1952, якій він за короткий час також зумів прищепити любов до Кафки, читаємо: «Єдина дуже дивна річ, яка трапилася зі мною вчора, «присмеркової години»: я знайшов в одного букініста поблизу Нотр-Дам третього (!) Кафку в оригінальному виданні: «Вирок»...» [345, с. 29]. До безсумнівних раритетів належать також такі видання, як «Der Hungerkünstler. 4 Geschichten» (Berlin, 1924) та «Das Schloß», (München, 1924). Чимало з книг містять помітки про місце й дату придбання (в основному 1952-1967 рр.), дарчі надписи дружини або друзів і, що особливо важливо, сліди читання Целана – виділення, підкреслення, коментарі на полях. Детальний аналіз цих чи-

тацьких поміток заслуговує окремого дослідження і не може бути розгорнутий в рамках даної книги. Зауважимо тільки, що кафківське зібрання Целана становить, по суті, повний корпус текстів письменника, включаючи оповідання, новели, етюди, фрагменти, афоризми, щоденники, листи (в тому числі до Феліції, до Мілени, до батька) й усі три романи (в різних виданнях), хоча воно й не є систематизованим (тільки шість томів належать до відомого повного зібрання Макса Брода). Найбільша кількість целанівських поміток припадає на фрагментарну прозу зі спадщини, «Лист до батька» та на щоденники [252, с. 353-358].

З кафкознавчої літератури, яка була представлена у власній бібліотеці Целана, зустрічаємо книги Мішеля Куража, Макса Брода, Клауса Вагенбаха, Гайнца Поліцера, Вільгельма Еріха, Дітера Гассельблатта, Емануеля Фринти і Яна Лукаса, а також четвертий том хрестоматії «Знаки часу» під назвою «Перевтілення реальності», де велику увагу відведено Кафці, та збірник матеріалів одного з симпозіумів, присвячених його творчості [252, с. 358-359]. Зрештою, сюди варто було б долучити ще й есе про Кафку Вальтера Беньяміна, з яким Целан ознайомився у двотомному виданні його творів, упорядкованому Теодором та Гретель Адорно [341, с. 413]: у своїй промові при врученні літературної премії Георга Бюхнера («Меридіан») поет цитує запозичені звідти рядки французького філософа Нікола Мальбранша: «Увага – це природна молитва душі» [188, с. 198]. На наш погляд, така репрезентативна колекція авторитетних критичних джерел про австрійського письменника зайвий раз підтверджує, що наміри Целана стосовно наукової розвідки про Кафку аж ніяк не були фікцією: з таким солідним багажем можна було б написати її, навіть не виходячи за двері власного помешкання.

Однак те, що не вдалося реалізувати в науковій сфері, знайшло своє вираження в інших рецептивних формах. Передусім Кафка дедалі більше ставав для Целана втіленням єврейської ідентичності. В його фігурі, в його житті та творчості Целан відкривав для себе шляхи до замулених, засипа-

них пісками тисячоліть витоків єврейства, осягав парадигми його історичного буття та етичні моделі поведінки. У Кафки він шукав розради й моральної підтримки, коли йому ставало нестерпно в його паризькій самотності, особливо на початку 1960-х рр., у розпалі сумно відомої «афери Клер Голль». У біографії, характері й способі життя Кафки він убачав прозорі паралелі зі своєю власною сутністю. Якою радісною несподіванкою, майже містичним знаком з небес виявилось для нього одне місце зі щоденників улюбленого автора, де Кафка зізнається: «Я звуся по-гебрейському Амшель, як дідусь моєї матері по материнській лінії, якого моя мати пам'ятає як дуже побожного і вченого чоловіка з довгою білою бородою...» [289, с. 156]. Оце ім'я прадіда Кафки (Amschel) відразу викликає в нього етимологічні асоціації з власним прізвищем (Antschel) та німецьким словом «Amsel» (чорний дрізд). В начерку одного з листів до видавця Клауса Вагенбаха він пише: «У щоденнику Ф[ранца] К[афки] – на якій сторінці? напевне, на північній [тут неперекладна гра слів, оскільки нім. »Seite« означає як сторінку, так і сторону – П. Р.] – можна прочитати, що К. звався по-єврейському Amschel. 'Amschel' – і тут ми знову повертаємося на південь –, це первинна форма мого прізвища Antschel і загалом середньовісньонімецька форма слова Amsel (Бачите, цей птах також чорний, проте він не ворон!) [підкреслення Целана – П. Р.] Якщо моя пам'ять германіста не зраджує мене, то десь у Ганса Сакса стоїть таке: «die amschel schwelget auf den fleten» («Дрізд награв собі на флейті») [182, с. 746]. З не меншим ентузіазмом сповіщає він про своє відкриття й давньому віденському другу Райнгарду Федерману (лист від 15.3.1962 [341, с. 566]).

Проблема єврейської сутності, яка виразно артикулюється також у целанівських збірках зрілого періоду, в різних варіаціях пов'язується поетом з новелою Кафки «Сільський лікар». Для «Злодійської і шахрайської балади» (збірка «Нічийна троянда», 1963), одного з найважливіших віршів, що виник у зв'язку з шельмуванням поета в німецькій пресі в ході «афери

Клер Голль» і пародійно-гротескно загострив цю проблему до полемічного запалу, первинно Целаном зважувалося кілька епіграфів, серед них і строфа пісеньки, яку в кафківській новелі виконує шкільний хор: «Entkleidet ihn, so wird er heilen,/ Und heilt er nicht, so tötet ihn! / 's ist nur ein Arzt, 's ist nur ein Arzt.» («Роздягніть його, тоді він почне лікувати,/ А якщо він не вилікує, то вбийте його!/ Це ж тільки лікар, тільки лікар.» [341, с.757]. В остаточному варіанті вірша Целан відмовився від цих кафківських рядків, залишивши як мотто тільки гайнівське «Manchmal nur, in dunklen Zeiten» («Часом лиш, в похмуру пору. «). Очевидно, вони видалися йому надто прозорими, або ж він не хотів помножувати гротесковість вірша ще й надмірною гротесковістю епіграфа. Проте немає сумніву, що кафківський лікар, якого можна зовсім безкарно й без зайвих зволікань роздягнути чи навіть убити, був для поета синонімом єврея – передусім у своїй беззахисності. Це підтверджують написані приблизно в той самий час листи до друзів і знайомих, зокрема, лист до Теодора Адорно від 26.І.1962 р., в якому читаємо: «...s ist nur ein Jud... [...] Ich werde jetzt – nein: nicht erst jetzt – folgerecht auch «entjudet» bzw. meines Judentums entkleidet» («...це ж тільки єврей... [...] Тепер – ні, не тільки тепер – я буду позбавлений також свого єврейства») [341, с. 551], або ж лист до друга віденських часів Райнгарда Федермана від 23.2.1962 з жартівливо-гротескним підписом, що являє собою суміш російської, німецької та латинської мов: «Pawel Lwowitsch Tselan/ Russkij poet in partibus nemetskich infidelium/ s'ist nur ein Jud.» («Павел Львович Целан/ русский поэт в землях немецких неверующих/ это же только еврей») [216, с. 113]. Видозмінена цитата з Кафки, як і авторський коментар до неї, ясно засвідчують радикальну зміну тону і регістру, а семантика образу кафківського героя, підло обдуреного, брутально зневаженого й приреченого зрештою на вічні блукання, додає єврейській самоідентифікації Целана ще трагічнішої перспективи.

Ремінісценції з кафківського «Сільського лікаря» присутні також у вірші Целана «Coagula» з книги «Злам подиху» (1967):

Auch deine
Wunde, Rosa.

Und das Hörnerlicht deiner
rumänischen Büffel
an Sternes Statt überm
Sandbett im / redenden, rot-
aschengewaltigen
Kolben» [193, с. 203].

(І твоя/ рана, Розо./ І сяйво рогів твоїх/ румунських буйволів/ замість зорі над/ піщаним ложем, у/ промовистій, багрянистій,/ попелясто-могутній/ кольбі.)

Заголовок вірша, який є імперативом від латинського дієслова «coagulare» (скипатися, згущуватися – переважно про кров) одразу вводить у контекст новели Кафки, де йдеться про криваву рану на стегні хлопчика, до якого викликано сільського лікаря. Ім'я «Роза» має тут широкий спектр асоціацій. Насамперед це ім'я німецько-єврейської соціалістки Рози Люксембург, брутално замордованої разом з Карлом Лібкнехтом 1919 р. в Берліні. В одному з її листів до Софії Лібкнехт описується сцена, яку вона спостерігала у дворі в'язниці в Бреслау: привезених до Німеччини як військовий трофей румунських волів з нелюдською жорстокістю терзали озвірілі солдати [216, с. 14-15]. Це також знайшло своє відображення у вірші: «...румунські буйволи, яких Роза Люксембург бачить крізь ґрати своєї в'язниці, – пояснює Целан смисл свого вірша бухарестському другу Петре Соломону в листі від 23.11.1967, – кореспондують із трьома словами з «Сільського лікаря» Кафки й оцим словом: РОЗА» [394, с. 30]. «Розою», як відомо, звалася також служниця лікаря у новелі Кафки, яка стає невинною жертвою страшного й безжального конюха.

Кафківські алюзії наявні також у вірші Целана з книги «Арія снігу», де центральну роль відіграє образ хліба (як символ життя й творчої креативності):

Mit den Sackgassen sprechen
vom Gegenüber,
von seiner
expatriierten Bedeutung –:

dieses
Brot kauen, mit
Schreibzähnen [182, с. 324].

(Вести бесіду з тупиками/ про того, хто насупроти,/ про його/ експатрі-
йований сенс –:// жувати/ цей хліб/ зубами письма.)

Вірш тематизує болісний процес пошуку слова, який має свої тупики й пастки і потребує повної, абсолютної самовіддачі. Так само розумів його Кафка, коли в листі до свого видавця Курта Вольфа від 11 жовтня 1916 р. (в контексті оповідання «У виправній колонії») говорив про «нестямне, всіма зубами на всіх губах відчутне жадання писати» («das, mit allen Zähnen in allen Lippen, ersehnte Schreiben» [286, с. 150]. По суті, целанівський образний новотвір «Schreibzähne» («зуби письма») є парафразою наведених слів Кафки. У цьому ж листі до Курта Вольфа, котрий вже раніше закидав авторові «прикрість» тематики й фабули оповідання «У виправній колонії», Кафка намагається обґрунтувати причини, які спонукають його до подібних сюжетів. «Пояснюючи це останнє оповідання, – пише він, – я хотів би лише додати, що не тільки вона є прикрою, але й увесь наш загальний і мій особливий час так само були і є дуже прикрими» [286, с. 150]. Та обставина, що Кафка володів своєрідним пророчим даром і передбачив у своїх творах чимало пізніших суспільно-політичних катаклізмів, сьогодні вже мало ким заперечується. Одним із перших на це звернув увагу Б. Брехт, який ще напередодні Другої світової війни, в 1938 р., писав про Кафку: «У нього в дивних шатах ми знаходимо чимало передчуттів, які під час появи книги були притаманні небагатьом. Фашистська диктатура зародилася, так би мовити, із буржуазних демократій, і Кафка з незрівнянною фанта-

зією описав майбутні концтабори, майбутнє безправ'я, майбутню абсолютизацію державного апарату, тьмяне, кероване непізнаними силами життя багатьох самотників. У нього все відбувалося, немовби в якомусь кошмарі» [14, с. 277]. З цього погляду можна згадати ті закиди, які робилися Целанові стосовно «прикrostі» його «Фуги смерті» – мовляв, картини нечуваної жорстокості й варварства у нацистських концтаборах не піддаються ніяким описам, отож годі намагатися втілити їх у поезії. Німецький дослідник Райнгард Баумгарт зближує «У виправній колонії» Кафки й «Фугу смерті» Целана за антигуманним об'єктом зображення і пояснює їхній особливий вплив на читачів ще й тим, що в них жертви й кати з однаковою готовністю приймають езекуцію [131, с. 37, 49]. Проте, на думку Д. Гольтшнігга, він не помічає того, що «в тонкій іронії, яка пронизує обидва твори, досить чітко маніфестується авторська інтенція як протест проти рафінованого садистського методу вбивства та безглузлого мордування жертв» [247, с. 316]. Цей останній момент, як нам здається, не менш важливий, позаяк тільки він виправдовує ризик художнього втілення подібних сцен.

Важливе місце займала постать і творчість Кафки у спілкуванні Целана з цюрихським письменником і перекладачем Францем Вурмом (нар. 1926). Вони познайомилися на початку 1960-х рр., і згодом їхні стосунки переросли в щире дружбу. Починаючи з травня 1960 р. і до смерті Целана обидва перебували у жвавому листуванні й неодноразово зустрічалися в Цюриху та Парижі. Як і Кафка, Франц Вурм був уродженцем Праги, проте покинув її підлітком, ще до Мюнхенської змови 1938 р. Його батьки, як і батьки Целана, загинули у нацистському концтаборі. Насамперед ця трагічна обставина, але й однаковий досвід дитинства, проведеного в умовах «острівної» німецької культури, зблизили їх. Не останнім фактором тут було й схиляння перед талантом Кафки, з творчістю якого обидва познайомилися ще в юнацькі роки. У своєму листуванні вони часто посилаються на пражського самотника та його твори, жартівливо обіграючи його ім'я, що в перекладі

з чеської означає «галка» (нім. Dohle). Так, напр., в одному з листів Ф. Вурм, говорить про спричинені деякою віковою різницею відмінності в читацьких уподобаннях – «коли Ви читали Маркса, я читав Фройда; коли Ви читали Гайдеггера, я читав Віттгенштайна» [343, с. 148], на що Целан відповідає: «Любий Франце, чому [...] Ви забуваєте Галку (den Dohligen), якого ми таки читали разом, Ви в себе у Празі, а я в себе, оснащений чернівецьким чорним гумором (czerno- d.i. schwarz-witzigerweise), там, за горами...» [343, с. 151].

Празьке походження Ф. Вурма споріднювало його з улюбленими авторами Целана – Рільке й Кафкою. Прага видавалася Целанові наймістичнішим топосом на світі, і хоч йому самому ніколи так і не довелося відвідати це місто, воно постійно жило в його свідомості, він наближався до нього круговими шляхами. Про Прагу йому розповідала в дитинстві мати, яка в роки Першої світової війни знайшла притулок у Богемії. «Адже Ви знаєте, – пише він своєму другові, – що завдяки трилітньому богемському періоду моєї матері [...] я певною мірою також «богемізований» [287, с. 142]. В 1960 р. Целан отримав від східноберлінського поета Еріха Арендта книгу про празький єврейський цвинтар, згодом Арендт присвятив йому свій вірш про це старовинне єврейське кладовище, де є такі слова: «Kreuzweg:/ nie endend: Deines/ und Meines – aber/ noch irrt/ der Meeresflügel/ des Worts.» (Хресний хід: без кінця і краю: Твій і Мій – але/ ще блукає в ширянні/ морське крило/ слова.) [124, с. 199]. Празькі мотиви присутні також у поезії Целана, зокрема у віршах «Einem, der vor der Tür stand» («Тому, хто стояв за дверима» – «Нічийна троянда», 1963), де поет звертається до празької легенди про Голема, та «In Prag» («У Празі» – «Злам подиху», 1967), що насичений кафківськими алюзіями.

Синтаксично «У Празі» – це одне, розчленоване на строфічні структури, величезне речення, в якому можна відкрити декілька смислових пластів, як і декілька точок дотику з біографією та творчістю Кафки. Початок вірша викликає асоціації з оповіданням Кафки «Мисливець Грахх»:

Der halbe Tod,
großgesäugt mit unserem Leben,
lag aschenbildwahr um uns her –

auch wir
tranken noch immer, seelenverkreuzt, zwei Degen,
an Himmelssteine genäht, wortblutgeboren
im Nachtbett...» [182, с. 194]

(Половинна смерть,/ виплекана нашим життям,/ лежала довкола нас попелясто-правдиво –/ ми також/ усе ще пили, схрестивши душі, дві шпаги,/ до каміння небес пришиті, народжені кров'ю слова/ на ложі ночі...)

Ці сугестивні, спресовані до кристалічної щільності рядки зі складними новотворами (*aschenbildwahr*, *wortblutgeboren* тощо), безперечно, навіяні трагедією Голокосту, оскільки «половинну смерть, виплекану нашим життям», що «лежала довкола нас», можна розуміти крізь призму сприйняття уцілілих жертв Катастрофи, але разом з тим вони споріднені з образністю «Мисливця Гракха» – саме персонаж цього оповідання втілює «половинну смерть», є «напівмертвим» – начебто й мертвим, але водночас живим. Цикли його життя і смерті тривають уже протягом століть, відколи він, зазнавши смертельної травми на полюванні, помер, однак через якесь невеличке відхилення від курсу його човен не потрапив у потойбічний світ, отож він залишився серед живих. Відтоді він лежить у каюті своєї барки, ні живий, ні мертвий, приречений на вічні блукання. «Юлія, дружина стернового, стукає і приносить мені до мого смертного одра вранішній напій того краю, повз береги якого ми якраз пропливаємо [284, с. 32]. Приблизно так почувають себе й ті, хто пережив Голокост – вони начебто й живі, проте назавжди тавровані смертю.

Центральна частина вірша розвиває вже раніше намічений мотив «схрещених, мовби дві шпаги, душ» («*seelenverkreuzt, zwei Degen*»), що проростають навзаєм, і пов'язує мотив тіні (*alter ego*) з юдейською легендою про 36 праведників, які утримують рівновагу світу:

größer und größer
wuchsen wir durcheinander, es gab
keinen Namen mehr für
das, was uns trieb (einer der Wieviel-
unddreißig
war mein lebendiger Schatten,
der die Wahnstiege hochklomm zu dir?)» [182, с. 194].

(все глибше й глибше/ ми навзаєм проростали, не існувало/ вже жодного імені для/ того, що нас спонукало (один з тридцяти/ і скількох там/ був моєю живою тінню,/ що видиралась по сходах безумства до тебе?)

«Драбина божевілля», якою видряпується нагору «жива тінь» авторського «я», також має свій прообраз в оповіданні Кафки: «Я завжди», відповів мисливець, «перебуваю на великій драбині, яка веде нагору. По цій широченній драбині я вештаюся сюди-туди, то вгору, то вниз, то вправо, то вліво, повсякчас у постійному русі» [284, с. 32].

В 16 ст., за Рудольфа II, Прага була одним із центрів середньовічної алхімії, де робилися спроби магічним шляхом добути золото. Під самими Градчанами (Празький замок), на вулиці Алхіміків, 22, винаймала помешкання улюблена сестра Кафки Оттла. Тут Кафка в 1916-1917 рр. часто усамітнювався для своїх нічних писань. Все це також увійшло у вірш Целана:

ein Turm,
baute der Halbe sich ins Wohin,
ein Hradschin
aus lauter Goldmacher-Nein [182, с. 194]

(вежу/ збудував собі Половинний в Кудись,/ Градчани/ з чистого золотарського Ні)

Ключовий образ вірша «der halbe Tod» («половинна смерть») редукується до субстантивованого «der Halbe» («Половинний»), себто в ньому відсікається руйнівний первень,

щоб наголосити на продуктивному, творчому. Проте вежа, споруджена «з алхімічних Ні», аж ніяк не претендує на «вежу зі слонової кістки», тобто як магічний, так і естетський шляхи розвитку поезії тут відкидаються. Залишається реальність, навіть якщо вона втілена тільки у страхотливих споминах:

«Knochen-Hebräisch,
zu Sperma zermahlen,
rann durch die Sanduhr,
die wir durchschwammen, zwei Träume jetzt, läutend
wider die Zeit, auf den Plätzen. [182, с. 194].

(кістково-гебраїська мова,/ на сперму розмолота,/ бігла крізь пісковий годинник,/ крізь який ми пливли, два марення нині, дзвоном/ супроти часу, на площах.)

Незважаючи на цілком конкретну празьку реалію («Hradschin»), перед нами, однак, не реальна Прага, а швидше її «внутрішній топос». На думку Ельке Гюнцель, кафківська барка у вірші Целана «плине власною пам'яттю, добуває ,золото' з власної ,води' [...] Так кафківська вулиця алхіміків і целанівський шифр золота схрещуються» [252, с. 237]. Інакше кажучи, тут знову схрещуються «дві шпаги», два автономні образні світи – кафківський і целанівський.

Не менш виразно й філігранно відтворив Целан суперечливий світ улюбленого автора у своєму «найзначнішому вірші про Кафку» [247, с. 322] «Frankfurt, September» з книги «Волокнисті сонця» (1968), заголовок якого має структурну паралель у назві іншого вірша – «Tübingen, Jänner», присвяченого Гельдерліну. Як там, так і тут у заголовку фіксується чітко визначений хронотоп: місто й місяць, у координатах яких розгортається вірш. Така просторова й часова локалізація підкреслює насамперед прагнення Целана прив'язувати свої вірші до конкретних дат, акцентувати автентичність їхнього змісту, породжену цілком реальними подіями й обставинами.

РОЗДІЛ 2

Blinde, licht-
bärtige Stellwand.
Ein Maikäfertraum / leuchtet sie aus.

Dahinter, klagegerastert,
tut sich Freuds Stirn auf,

die draußen
hartgeschwiegene Träne
schießt an mit dem Satz:
«Zum letzten-
mal Psycho-
logie».

Die Simili-
Dohle
frühstückt.

Der Kehlkopfverschlußlaut
singt [182, с. 221].

(Незрячий, світло-/ бородий стенд./ Марення про хруща/ осяває його.//
За ним, растроване скаргами,/ відкривається Фрейда чоло,// зовні/ важ-
ко замовчувана сльоза/ вистрілює фразою:/ «Останній/ раз психо-/ ло-
гія».)// Псевдо-/ галка/ ласує сніданком.// Гортанний кнаклаут/ співає.)

Для повнішого розуміння цього вірша потрібно згадати, що однією з центральних подій Франкфуртської книжкової виставки, яка відкрилася у вересні 1967 р. і яку відвідав Целлан, була презентація виданих Еріхом Геллером та Юргеном Борном листів Кафки до Феліції Бауер [247, с. 326]. У листі, написаному в новорічну ніч 1912 р., Кафка змальовує свою фіктивну домовленість з Феліцією про відвідини театральної вистави у Франкфурті. На цю вдавану зустріч він не з'являється, отож вона залишається нездійсненою, як, зрештою, і їхній

реальний намір одружитися. Водночас на книжковій виставці експонуються видання творів З. Фрейда. Початок вірша викликає в пам'яті поета виставковий стенд із портретом Фрейда, освітлений «маренням про хруща», за яким відкривається його «растроване скаргами» чоло. Три наступні строфи є надзвичайно складними варіаціями кафківських мотивів, що насичені алюзіями, цитатами й ремінісценціями. Райнер Негеле говорить у цьому зв'язку про три епіфанії Кафки – у формі цитати, замаскованого імені та хвороби горла, яка передчасно звела його в могилу [331, с. 239]. Однак вже у згадці про «марення хруща» з першої строфи наявна не тільки фрейдівська, але й кафківська алюзія.

У своїй праці «Тлумачення сновидінь» Фрейд наводить сон однієї зі своїх пацієнток, який він розглядає як приклад ущільнюючої роботи мозку. «Вона згадує, – пише він, – що має у коробочці двох хрущів, яких хоче випустити на волю, інакше вони задихнуться. Вона відкриває коробочку, хрущі зовсім безсилі; один із них вилітає крізь розчинене вікно, інший розчавлений рамою, коли вона зачиняє вікно, як того хтось вимагає від неї» [229, с. 291]. Фрейд пояснює цей сон двояко: як вираження заборонених сексуальних бажань («закоханій, як хрущ») і як садистичну насолоду від жорстокості (розчавлювання комах). Але, очевидно, тут присутня також інша, кафківська асоціація – варто згадати бодай нещасного Грегора Замзу з оповідання «Перевтілення», перетвореного на комаху з багатьма тоненькими ніжками, або ж денне марення Едуарда Рабана з фрагменту незавершеного роману «Весільні приготування на селі»: «Лежачи в ліжку, я маю тіло великого жука, жука-рогача або ж хруща... Авжеж, велике тіло жука. Я уявляю собі це так, мовби йдеться про зимову сплячку, і я притискаю свої ніжки до свого череватого тіла» [288, с. 10-11]. Зрештою, тут можлива ще одна, вже суто особиста ремінісценція поета, на яку вказує Жан Фіргес: пісенька-лічилка про хруща, яку Целан знав з дитинства: «Maikäfer flieg,/ dein Vater ist im Krieg,/ deine Mutter ist in Pommerland, / Pommerland ist abgebrannt,/ Maikäfer flieg.» [222, с. 202] («Хрущику, лети,/ твій батько на

війні, твоя мати в Померанії,/ Померанія спалена дотла,/ хру-
щіку, лети.») З часом вона буде парафразована в заключному
вірші книги «Нічийна троянда» (1963) «In der Luft»:

Groß
geht der Verbannte dort oben, der
Verbrannte: ein Pommer, zuhause
im Maikäferlied, das mütterlich blieb [182, с.166].

(Великий/ іде нагорі там вигнанець,/ спалений: померанець, домівка
його –/ пісенька про хруща, материнська)

Пряма цитата з Кафки вкраплена в третю строфу. Вона за-
позичена з афоризмів циклу «Спостереження про гріх, страж-
дання, надію і правдивий шлях»: «Zum letztenmal Psychologie!»
[288, с. 38]. Там ця фраза завершується знаком оклику. Оче-
видно, вона демонструє вельми скептичне ставлення Кафки
до психології, не так до психоаналізу Фрейда, як радше до «де-
скриптивної психології» Франца Brentano, яка ототожнювала
свідомість із психічним актом, утверджуючи «інтенціональ-
ність» психічних феноменів і «буття в собі» фізичних об'єктів.
Кафка не вірив також і в терапевтичну силу психоаналізу, хоча
й не відкидав його діагностичних можливостей [247, с. 323].
Однак, цитуючи Кафку, Целан розриває слово «психологія» за
допомогою дефіса та анжанбеману («Psycho-/logie»), немовби
відділяючи в такий спосіб «Psyche» від «Logos», себто «душу»
від науки про неї, «позаяк Кафка сумнівався в тому, що душев-
на хвороба виліковна» [221, с. 294]. Таким подвійним руйну-
ванням єдності слова він нав'язує цитаті з Кафки «форму влас-
ного вислову» [379, с. 30], тобто розставляє в ній свої акценти,
яких у первинному кафківському тексті не було. Зрештою, цю
фразу промовляє у вірші не сам Кафка, з нею «випорскує» дов-
го стримувана, «зовні важко замовчувана сльоза» Як зазначає
Р. Негеле, «конфігурація Фрейда і Кафки, здається, набирає
тут форми конфронтації. Фраза Кафки, приписана важко за-
мовчуваній сльозі, немовби заперечує те поле, що його від-

крило чоло Фрейда. Однак це дійсне лише за умови, що психологія і психоаналіз Фрейда належать до однієї сфери. Проте Фрейд багато разів, часом емоційно, дистанціювався від психології, навіть вважав за неможливе дискутувати з тими, хто працював у сфері психології» [331, с. 239]. Таким чином, позиції Фрейда і Кафки не є тут діаметрально протилежними, багато в чому вони навіть близькі.

Зближення імен Фрейда й Кафки у вірші Целана продиктовано, певна річ, не тільки випадковим сусідством їхніх книг на Франкфуртській виставці. Існує, наприклад, широко відомий запис у щоденнику Кафки від 23 вересня 1912 р. – як коментар до написаного напередодні вночі оповідання «Вирок», у якому Кафка зізнається: «Думки про Фрейда, природно» [289, с. 215]. Кафка розділяв не тільки деякі психоаналітичні постулати Фрейда (наприклад, пояснення різного роду комплексів та фобій, які відігравали велику роль і в його житті), надзвичайно важливим було для нього також фрейдівське тлумачення сновидінь, позаяк він сам був переконаний, що його власна творчість укорінена у сфері снів і марень.

Кафківські алюзії визначають собою також зміст четвертої і п'ятої строф: «Псевдо- / галка / снідає // Гортанний звук / співає». Целан знову обіграє тут значення імені «Кафка». «Ім'я Кафка, – пише друг і біограф письменника Макс Брод, – чеського походження й означає (у правильному написанні ,kavka') буквально ,галка'. На ділових конвертах фірми Германа Кафки, які Франц раніше часто використовував для своїх листів до мене, цей товстоголовий, оснащений красивим хвостом птах, був зображений як емблема» [160, с. 11]. Як відомо, Кафка хворів на туберкульоз горла, в останні місяці й тижні перед смертю він не міг ні їсти, ні говорити. Кандидат медицини Роберт Клопшток, який часто навідував хворого письменника в цей період, згадує: «Його фізичний стан у цей час і та обставина, що він у буквальному сенсі слова голодував, були справді фантазмагоричні» [286, с. 520]. Ця ситуація знайшла своє відображення у двох оповіданнях, що їх Кафка написав незадовго до смерті: «Голодомайстер» та «Співачка Жозефіна,

або Мишачий народ», які тематизують голодування і втрату голосу.

Однак у Целана спідає не просто галка, а «псевдо-галка», «гейби галка» («Simili-Dohle»). Таким чином, це ніби й не справжній Кафка, а його уподібнення, двійник. Справжній Кафка відмовився від їжі, псевдо-Кафка «спідає». Такий самий парадокс характеризує також рядки: «Гортанний звук / спідає». Гортанний проривний звук, який у лінгвістиці ще називається «гортанним приступом», виникає при різкому закритті гортані й створює враження обриву або поштовху – це «звук, який виникає в голосовій щілині при терті повітря об голосові зв'язки, натягнуті або слабо натягнуті, внаслідок чого при проходженні крізь них повітря виходить не голос, а (немузикальний) шум» [6, с. 11; 57, с. 80]. Отже, гортанний звук аж ніяк не може співати. «Змушуючи у своєму вірші «псевдо-галку», себто псевдо-Кафку, спідати, Целан імпліцитно ідентифікує справжнього Кафку з голодомайстром як представником аскетичного, нездатного до життєвого спротиву мистецтва серед чужого йому філістерського суспільства, що сповідує лише віталістичні принципи, хоча водночас варто зазначити, що Кафка мислив своє оповідання також як зашифровану самокритику. Адже голодомайстер культивує – на основі свого тотального відчуження від публіки – нарцисизм, у якому творець мистецтва і споживач мистецтва є одною й тією ж особою» – робить висновок Д. Гольтшніг [247, с. 324].

Загалом вірш «Франкфурт, вересень» може правити за взірць характерного для Целана інтертекстуального осягнення складних художніх явищ, поліфонічного втілення засобами лірики філософських ідей та естетичних дискурсів, які до нього ледве чи хтось наважувався реалізувати в поезії з такою глибинною сугестивною силою. Дві видатні постаті, які великою мірою визначили своєю творчістю духовний клімат 20 століття, фігурують тут у незвичній констеляції і безпосередньо кореспондують між собою, часом у зовсім несподіваних проявах. По суті, Фрейд і Кафка вступають тут у фіктивний діалог, кожен у своїй, визначеній йому поетом, ролі. Полемічність цього

діалогу аж ніяк не руйнує підвалин їхнього світогляду, а тільки увиразнює їх.

Наведені вище паралелі й аналогії між двома видатними німецькомовними авторами аж ніяк не вичерпують усього можливого спектру їх зіставлення. На наш погляд, глибші перспективи вивчення й осмислення цих паралелей лежать у дослідженні природи й функціональності абсурду, ролі парадоксу та параболічності мислення, характерних для прози Кафки й поезії Целана. Обидва автори переконливо показали у своїх творах труднощі, а часом і неможливість людського спілкування та взаєморозуміння. «Якщо Кафка через медіум своєї прози зумів утілити спотворення людських стосунків у 20 столітті, то Целан знайшов поетичну мову для характеристики їхньої тотальної руйнації», – стверджує К. Вернер [418, с. 243]. Потребує глибшої аналітичної аргументації також цікаве спостереження американської германістки А. Д. Колін про те, що Целан, як і Кафка, «довів маргіналізацію, детериторіалізацію своєї мови та літературної традиції до крайньої межі» [200, с. 23]. Однак таке дослідження мало б уже радше теоретико-літературний чи порівняльно-лінгвістичний характер і ґрунтувалося б на зовсім інших науково-методологічних засадах. В нашому ж контексті актуальним і на майбутнє залишається свідчення дружини поета Жизель Летранж, згідно з яким Целан завжди сприймав Кафку як свого найближчого духовного порадника і «побратима долі» [200, с. 24].

РОЗДІЛ 3

Творчість Пауля Целана
в мультикультурному контексті

3.1. Мультикультурний дискурс Пауля Целана як діалог Іншим

Мультикультурний вимір творчості Целана вже на ранньому етапі був зумовлений полікультурним характером його рідного міста, в якому пліч-о-пліч проживали представники багатьох етносів (євреї, німці, українці, румуни, поляки), котрі дбайливо плекали свою мову, національні звичаї, фольклор і літературу. Незважаючи на несприятливі історичні обставини – війни, численні чужоземні інвазії, зміни політичних режимів – культурний профіль міста до 1940 р. був доволі чітко вираженим, що засвідчувала різномовна преса (наприклад, лише німецькою мовою виходило п'ять щоденних газет), гастролі знаменитих зарубіжних театральних труп і музичних виконавців, чудово оснащені книгарні, де можна було придбати найновіші західні видання, публічні й приватні бібліотеки, «віденські» кав'ярні, мистецькі салони тощо.

Як мультинаціональний топос, Чернівці відзначалися не тільки високою напругою духовного життя, але й своїм космополітичним духом і толерантністю стосовно чужих культур. Німецькомовна література, яка почала активно розвиватися тут ще в австрійський період, досягла свого першого розквіту в другій половині 19 ст. у творчості Ернста Рудольфа Нойбауера, Людвіга Адольфа Сімігіновича-Штауфе, Віктора Умлауфа фон Франквеля, Йоганна Георга Обріста, Карла Еміля Францова та ін. [див.: 408]. Більшість цих авторів не були урожденцями Буковини, вони прибули сюди з інших земель австрійської корони як педагоги, чиновники, студенти й демонстрували велике зацікавлення культурою автохтонних народностей. В цей час з'являються численні переспіви та перекази українських і румунських народних пісень, казок і легенд, перші ні-

мецькомовні переклади поезії Т. Г. Шевченка, які публікуються в літературних додатках до чернівецьких газет, щорічниках, альманахах («Bukowiner Hauskalender», «Buchenblätter»), а також виходять окремими виданнями у чернівецьких і віденських видавництвах. Неабияким тематичним збагаченням буковинської німецької літератури стали екзотичні оповіді з гуцульського життя, румунські історичні перекази, хасидські притчі, які привертали увагу читачів далеко за межами Буковини. Спочатку вся ця літературна продукція мала дещо провінційний колорит, а подекуди й епігонський характер, проте з часом у ній почали пробиватися оригінальніші нотки. Насамперед це стосується німецькомовної лірики, яка дедалі більше орієнтувалася не тільки на поетичні взірці класичної та романтичної епох, але й на новітні віяння в розвитку німецької та австрійської поезії, зокрема на художні досягнення неоромантиків, символістів, експресіоністів [див.: 80].

Після Першої світової війни та розпаду Австро-Угорської монархії в Чернівцях було засновано експресіоністичний журнал «Der Nerv», який мав ліворадикальне спрямування в дусі «активізму» Курта Гіллера та Людвіга Рубінера. Він проіснував, щоправда, тільки дев'ять місяців, проте встиг підготувати ґрунт для появи в творчості деяких авторів авангардистських тенденцій [див.: 78]. У міжвоєнний час, коли Буковина опинилася в складі королівської Румунії, тут сформувалася група поетів, яка поставила собі за мету вивести буковинську німецьку лірику за рамки регіональної літератури, зробивши її самодостатнім складником загальнонімецького письменства. В поетичних збірках Мозеса Розенкранца («Leben in Versen», 1930, «Gemalte Fensterscheiben», 1936, «Die Tafeln», 1940), Георга Дроздовського («Gedichte», 1934), Альфреда Маргул-Шпербера («Gleichnisse der Landschaft», 1934, «Geheimnis und Verzicht», 1939), Альфреда Кіттнера («Der Wolkenreiter», 1938), Рози Ауслендер («Der Regenbogen», 1939), Давида Гольдфельда («Der Bruppen», 1940) та ін., які побачили світ у чернівецьких видавництвах, мультикультурна розмаїтість Буковини постає в широкому тематичному діапазоні й художньо

переконливій формі. Більшість цих поетів походили з асимільованих єврейських родин, які вже віддавна надали перевагу німецькій мові та німецькій культурній традиції. Щоб розширити обрії ізольованої у вузькому географічному просторі острівної німецької культури, чернівецькі автори вдаються до активної перекладацької діяльності, впорядковуючи антології чужоземної лірики («Europäische Lyrik der Gegenwart, 1900-1925» Йозефа Кальмера [217], «Afrika singt. Eine Auslese neuer afro-amerikanischer Lyrik» Анни Нусбаум [336]) або ж інтерпретуючи твори видатних європейських поетів, які на той час заледве були знані навіть у Берліні чи Відні (наприклад, переклади віршів П. Валері чи поеми Т. С. Еліота «Безплідна земля», здійснені у 1920-ті рр. А. Маргул-Шпербером [315]). Як зазначає американська германістка А. Д. Колін, «відкритість до різномовних літератур і прагнення інтегрувати ідеї й мотиви з найрізноманітніших літературних течій були типовими рисами буковинських ліриків. Вийшовши з культурного середовища, яке охоплювало німецьку, румунську, українську та єврейську літературу, вони нерідко писали двома або трьома мовами й розгортали надзвичайно жваву перекладацьку діяльність» [199, с. 343]. Ця діяльність була вираженням свідомого – а почасти й несвідомого – прагнення подолати комплекс провінційної меншовартості й інтегруватися у контекст світової літератури.

Подібними прагненнями була позначена також творчість нового покоління чернівецьких поетів, до якого належали Іммануель Вайсглас [див.: 367], Альфред Гонг [див.: 366] і Пауль Целан. Мультикультурна атмосфера Буковини наклала відбиток не тільки на їхні ранні поетичні спроби, але й на вірші, написані пізніше в еміграції. Всі троє жили у повоєнний час поза межами німецькомовного простору, отож іномовне середовище так чи інакше впливало на подальше вироблення їхньої поетичної стилістики. Явища мовної інтерференції, тематичні паралелі, жанрові й формальні запозичення з інших національних літератур є характерними ознаками їхньої лірики. Особливо інтенсивним діалогом з чужомов-

ними культурами й літературами відзначається творчість П. Целана.

Вже в юності Целан знав багато мов і вільно почував себе в лоні багатьох культур, до яких належали німецька, румунська, єврейська (гебрайська та їдиш), французька, англійська, російська, українська [75, с. 15]. Поняття світової культури було насичене для нього, таким чином, цілком конкретним змістом. Завдяки отриманим у ліцеї знанням давньогрецької та латинської мов він мав також безпосередній доступ до античних текстів. На початку 1940-х років Целан студював у Чернівецькому університеті романістику й англістику, відтак після війни у Сорбонні – германістику й загальне мовознавство. Всі ці інтелектуальні та культурні впливи згодом органічно ввійшли і в його лірику, яка щедро насичена ремінісценціями й алюзіями, почерпнутими зі Старого й Нового Заповіту, давньогрецьких міфів, гомерівських поем, скандинавських та давньогерманських саг, кельтських переказів про короля Артура, арабських казок «1001 ночі», єврейської Кабали, Талмуду; з творів Піндара, Овідія, Єгуди Галеві, Данте Аліґ'єрі, Франческо Петрарки, Франсуа Війона, Рабле, Сервантеса, Шекспіра, Андерсена, Якобсена, Фредеріка Містрала, Джозефа Конрада, Джойса, Томаса Вулфа, Верлена, Аполлінера, Елюара, Мандельштама, Цветаєвої, Пастернака – не кажучи вже про величезний реєстр імен німецьких авторів від Лютера, Гете і Гайне через Новаліса, Жан-Поля, Гельдерліна, Рільке, Тракля і Кафку – до Томаса Бернгарда, Бертольта Брехта, Інґеборґ Бахман, Ганса Генні Яна та Арно Шмідта. Так само щедро розсипані тут приховані або явні посилання на філософські праці Зенона, Демокріта, Платона, Марсіліо Фічіно, Спінози, Льва Шестова, Зигмунда Фрейда, Мартіна Бубера, Вальтера Бенґяміна, Мартіна Гайдеггера; запозичення з релігійних систем Франциска Асизського й Майстра Екгарта; поетичні парафрази живописних полотен і скульптур Дюрера, Рембрандта, Жеріко, ван Гоґа, Марка Шагала, Альберто Джакометті, Пікассо, Бранкузі; тематичні паралелі й структурні принципи з музичних творів Баха, Моцарта, Дворжака, Пуччіні – пере-

лік імен видатних митців, до творчості яких він так чи інакше звертається, можна було б продовжувати й далі. Весь цей культурний арсенал належить до неодмінних інтертекстуальних чинників поезії Целана, в живому діалозі з ним вона артикулює себе як унікальний онтологічний та художній феномен, котрий постійно підживлюється елементами, почерпнутими зі скарбниці світової культури.

Одним із найефективніших шляхів наближення до безмежного материка світової культури була для Целана його перекладацька діяльність. «Безперечно, що Пауль Целан належить в історії літератури до великих перекладачів, – зазначає Тео Бук. – Органічним складником його поетичної творчості можуть вважатися насамперед його віршовані переклади» [169, с. 35]. Поет невтомно перекладав протягом усього свого творчого життя, його перекладацька спадщина складається з поетичних, прозових, драматичних, публіцистичних та есеїстичних текстів понад 40 авторів із семи мов (французька, російська, англійська, румунська, італійська, португальська, іврит). Левову частку цих перекладів становлять поетичні інтерпретації, які побачили світ в окремих виданнях або великих поетичних добірках: Артюр Рембо, Поль Валері, Гійом Аполлінер, Жюль Сюперв'ель, Анрі Мішо, Рене Шар, Андре дю Буше, Жак Дюпен, Жан Дев; Олександр Блок, Осип Мандельштам, Сергій Єсенін, Велимир Хлебников; Вільям Шекспір, Емілі Дікінсон, Маріанне Мур; Джузеппе Унгареті, Фернандо Пессоа, Давід Рокеа. А ще драма й вірші у прозі Пабло Пікассо; нотатки про сучасне малярство Жана Базена; філософські есе Еміля Чорана; коментар Жана Кейроля до фільму Алена Ресне «Ніч і туман». Поза цим ще окремі вірші, розкидані по антологіях, журналах, альманахах, які він перекладав аж ніяк не з примусу, а з прихильності (нерідко полемічної!) до їхніх авторів. Тут перед нами знову відкривається ціле гроно поетичних імен: Жерар де Нерваль, Шарль Бодлер, Стефан Малларме, Моріс Метерлінк, Андре Бретон, Еме Сезар, Анрі Пастору, Бенжамен Пере, Поль Елюар, Антонен Арто, Робер Деснос; Валерій Брюсов, Євгеній Євтушенко; Джон Донн, Ендрю Марвелл, Роберт

Фрост, Альфред Едвард Гаусмен; Тудор Аргезі, Вірджіл Теодореску, Джеллу Наум. «Якщо скласти до купи все перекладене Целаном, виникне не тільки невеличка бібліотека світової літератури – виникне біографічний слід, життєвий концепт, постануть численні зустрічі, локалізовані поміж чужістю й близькістю, вибіркові спорідненості. Виникає враження, немовби діалогічний принцип, який Целан зробив гаслом своєї власної поезії, тут, при перекладі, реалізовується сам собою» [228, с. 11]. Переклад був для Целана «постійним супровідним феноменом», «горизонтом, що простирався навколо поетичної творчості», «ссявом, при якому його власні вірші набирали чіткіших контурів» [228, с. 11]. У світлі целанівського поетологічного постулату, за яким вірш є зустріччю з «Іншим», переклад уже за своєю природою постає як медіум духовних зв'язків, як «меридіан», що єднає віддалені культурні світи, сприяє їх взаємному пізнанню і зближенню.

Часом ці світи бувають вельми далекими, ба навіть полярними, оскільки як мовні системи, так і культурні коди свідомості різних народів надто відмінні. «Адже мови, якими би близькими й відповідними одна одній вони не видавалися, – пише Целан у листі до редактора культурного відділу газети «*Neue Zürcher Zeitung*» Вернера Вебера, – розділені прірвами. (Щоправда, ще й сьогодні – після стількох віршів! – є чимало людей, серед них і цілий ряд псевдофілологів, які, читаючи поетичні переклади, мають на оці якесь уявне «вище есперанто», «найчіткіше» тоді, коли – я часто спостерігав це – вони не знають ні одної, ні іншої мови). Так, вірш, перекладний вірш, мусить, якщо він прагне ще раз постати в іншій мові, пам'ятати про ці відмінності, про це своє відособлене буття» [228, с. 397]. Німецький філософ М. Гайдеггер говорив з цього приводу про те, що за таких умов «переклад стає переправою на інший берег, який заледве знайомий і лежить потойбіч широкої ріки. Там дуже легко заблукати і здебільшого така мандрівка завершується корабельною катастрофою» [див.: 228, с. 399]. Для увиразнення цього процесу Целан також використовує образне поняття поромної переправи (*Fergendienst*), яка покликана

долати природні вододіли й робити недосяжне – досяжним, далеке – близьким, чуже – знайомим. Цю думку він висловлює в листі до керівника цюрихського видавництва «Arche» Петера Шіфферлі від 1 травня 1954 р. у зв'язку з перекладом драми Пабло Пікассо «Як ловити за хвіст бажання». «Віднедавна я знову в Парижі і вже встиг ретельно попрацювати, – пише поет. – Перша редакція вже завершена. Перша редакція – адже текст Пікассо має бути не тільки перекладений, але й – якщо дозволите мені зловжити висловом Гайдеггера – переправлений на інший берег. Бачите, мені йдеться тут про свого роду поромну переправу. Чи смію я сподіватися, що при оплаті моєї праці будуть враховуватися не тільки рядки, але й сплески весел?» [228, с. 146]. Незважаючи на жартівливо-іронічний тон заключного пасажу, який унаочнює Гайдеггерові порівняння образними «сплесками весел», лист містить у собі цілу концепцію розуміння перекладу як мистецтва перманентного культурного обміну – через усі пороги й водокрути. Іншим разом (у вірші «І з книгою з Таруси» зі збірки «Нічийна троянда») поет порівнює перекладацький процес із верховою їздою, коли говорить про своє захоплення російськими поетами, яких він відкрив німецькому читачеві: «Kyrrillisches, Freunde, auch das/ ritt ich über die Seine,/ ritts übern Rhein» (Кирилицю, друзі, також/ я в мчав верхогін через Сену, мчав через Рейн») [182, с. 165]. Як і поромна переправа, верхова їзда сприяє швидкому подоланню відстаней, а її галопуючий ритм немовби відтворює ритмічність віршованого розміру. Метафора поромної переправи ще раз спливає тут у рядках про «супутнє слово» (Nebenwort), яке «скрегоче тобі услід галерний весляр» [182, с. 166].

Целан почав перекладати ще в старших класах румунського ліцею в Чернівцях, у своєрідному поетичному змаганні з Іммануелем Вайсгласом, який був тоді його найближчим повіреним у сфері поетичних інтересів. Нерідко вони, як згадує Альфред Кіттнер, вправлялися у перекладах одних і тих же поетів – Єсеніна, Аполлінера, Єйтса, Гаусмена, Аргезі, сонетів Шекспіра [290, с. 218]. Відтоді «перекладацька перспектива»

доволі чітко визначала спосіб лектури Целана. Про те, що перекладацький процес часто починався вже під час читання, свідчать численні перекладацькі начерки, занотовані поетом у книгах його особистої бібліотеки. «Переклад означає тривале спілкування з тим, кого перекладаєш, з його мовою загалом і з його мовленням зокрема, себто у вірші», – писав він 10 травня 1960 р. Адольфу Гофману [228, с. 518]. Целан надавав своїм перекладам – насамперед поетичним – великого значення, вважаючи їх суверенними творіннями, які стоять в одному ряду з його оригінальною творчістю. З цієї ж причини він часто включав переклади улюблених авторів у програми своїх поетичних вечорів. Особливо високо цінував він свої переклади Мандельштама. Як згадує Е. Райс, переклади віршів російського поета він вважав справою не менш важливою, ніж власні поезії [90, с. 160].

Упродовж своєї перекладацької діяльності Целан виробив певні принципи підходу до текстів, систематизував способи їх інтерпретації, що залежали від багатьох чинників – як суспільно-історичних, так і естетичних. Він використовував той чи інший з них залежно від історико-літературного контексту, в якому виник призначений для перекладу твір, його художніх особливостей, актуальності для нового часу тощо. Б. Бьошенштайн унаочнює це на основі перекладів французької поезії, коли зазначає, що «перекладач Целан часто вдавався до відчутних змін, якщо історичний розвиток, який відбувся з часу виникнення вірша, вимагав цього. Так, наприклад, у «П'яному кораблі» Рембо він інтенсифікує рядки, що зображують катастрофу корабля, так само чіткіше й індивідуальніше змальовує утоплеників, відтак поглиблює нищівну роботу часу, а галюцинаційним візіям додає реалістичності. Тут, як і в «Юній парці» Валері, він вдається до поетичної парафрази (Umdichtung), часом підриваючи риторику своїх першотворів, у той час як твори друзів Рене Шара, Анрі Мішо та Андре дю Буше, своїх сучасників, що писали в манері ліричної прози, перекладені майже з буквалістською точністю» [151, с. 71].

Власне, точність була одним із наріжних каменів Целанової поетики перекладу, однак він ніколи не намагався сліпо копіювати чужий текст, а прагнув інтерпретувати його під кутом зору сучасності. Коли в листі до Курта Леонгарда від 24 вересня 1962 р., у зв'язку з підготовкою німецького видання Анрі Мішо, він говорить, що йому «завжди йдеться про те, аби дати німецькому читачеві якомога адекватніший оригіналові переклад», то це слід розуміти як прагнення «ще раз актуалізувати» текст першотвору «в його поетичній буквальності» (лист до Вернера Вебера від 26.03.1960) [228, с. 509-510]. Вимагаючи точності перекладу, Целан говорить не про буквалістську точність передачі лексичних одиниць, а про відповідність перекладу духові часу. Буквалістський переклад, при всьому намаганні бути якнайточнішим у деталях, ще не дає нам адекватного перекладу, оскільки він губить або спотворює загальну перспективу. При перекладі сонетів Шекспіра він дбає насамперед про «природнішу, – себто невимушену, неходувльну – сучаснішу дикцію» [228, с. 429]. Перекладач, на думку Целана, мусить пропустити чужий текст крізь себе такою мірою, щоб із чужого він став близьким, себто виділити в кожному вірші його неповторну сутність, основну доміную, яку він повинен відтворити засобами іншої мови. В листі від 29.1.1959 р. до Глеба Струве Целан зізнається, що, працюючи над перекладами поезій Осипа Мандельштама, він насамперед «постійно дбав про «філологічну точність», але ще більше йому йшлося про те, щоб «при максимальній близькості до тексту перекласти власне поетичне у вірші, передати цілісну образну структуру, тембр голосу промовляючого» [90, с. 158]. В цьому й полягала його перекладацька концепція, коли, задумавши в 1966 р. випустити антологію своїх перекладів, він занотував для неї цей місткий, парадоксальний заголовок: «Fremde Nähe» («Чужа близькість»). В кінці 1990-х рр. під назвою «Fremde Nähe: Celan als Übersetzer» була влаштована виставка Німецького літературного архіву в Марбаху, що з великим успіхом демонструвалася також у Берліні, Франкфурті-на-Майні та Цюриху й задокументована в однойменному каталозі обсягом понад 600 сторінок [228].

Незважаючи на те, що Целан належить до найплідніших перекладачів світової літератури, а загальний обсяг його перекладів перевищує обсяг його оригінальних поетичних збірок, все ж необхідно зазначити, що целанівський підхід до обраних для перекладу текстів був досить вибіркоким. У своїй перекладацькій діяльності він безумовно мав певні суб'єктивні преференції, і хоча за частотою перекладів та числом перекладених авторів його рецепція французької літератури була найінтенсивнішою, проте ставлення поета до неї, за власним зізнанням, не мало такого інтимного характеру, як, наприклад, ставлення до російської поезії, особливо до творчості Осипа Мандельштама [338, с. 43]. При перекладі для Целана нерідко відкривався простір, в якому голос іншомовного автора звучав немовби в унісон з його власним голосом. Показовими в цьому відношенні можна вважати також переклади поетичних циклів «Останні хори для землі обітованої» та «Нотатник старого» італійського поета Джузеппе Унгаретті, які стали для німецькомовного поета «варіаціями, ба навіть продовженням власних поетичних дискурсів» [329, с. 132]. Тут можна говорити про переконливий ідейно-тематичний та етологічний резонанс, який виникає на основі подібного переосмислення досвіду смерті, акцентування пам'яті і скорботи за невинними жертвами політичних розправ і расових переслідувань. Схожими були також мовні інтенції обох поетів, заперечення декоративності, риторики, маньєризму «поезії після Аушвіцу». Знаменним є також той факт, що обидва поети самовіддано перекладали сонети Шекспіра, звертаючи у своїх інтерпретаціях особливу увагу на трагізм людського буття, незворотність часу, проблематику фізичного й духовного безсмертя.

Деякі переклади Целана, особливо початку 1950-х рр. (політична публіцистика, злободенна есеїстика, романи Жоржа Сіменона), були здійснені з суто меркантильних міркувань. Проте Целан мав бездоганий естетичний смак, і в тих випадках, коли йшлося про високу літературу, він ніколи не йшов на компроміс. Відчуваючи, що той чи інший автор психологічно

йому чужий або ж якоюсь мірою несумісний з ним за своїми художніми принципами, поет просто не брався за такий переклад. Скажімо, він дуже любив байки єврейського поета з Чернівців Елієзера Штейнбарга, часто цитував їх у дружньому колі, проте одного разу зізнався Розі Ауслендер, що «не наважується виступити перекладачем Штейнбарга» [125, с. 108]. Цей випадок засвідчує, з якою відповідальністю ставився Целан до перекладацької праці, які високі вимоги висував він до неї. В 1953 р. він відмовився від вигідної пропозиції німецького видавництва «Limes», анулювавши вже укладену з ним угоду на переклад віршів американської поетеси Маріанни Мур, оскільки відчув, що не має з ними духовного контакту. З цієї ж причини він вважав неперекладними вірші румунського поета Тудора Аргезі, хоча в юності захоплювався ним і доволі успішно інтерпретував кілька його поезій.

Сьогодні більша й вартісніша частина перекладів Целана – насамперед поетичних – включена до п'ятитомного (а з виданням ранніх віршів і поезій зі спадщини – семитомного) зібрання творів поета [202; 203], де вони публікуються у двомовній версії, коли целанівський переклад стоїть навпроти відповідного оригіналу. Така форма подачі текстів створює системну джерельну базу для вивчення перекладної спадщини поета, яка в останні роки привертає дедалі більшу увагу дослідників [337; 197; 353; 350]. Поняття світової літератури немовби отримує тут нову якість, котру йому ще на початку 1960-х рр. намагався прищепити німецький поет Ганс Магнус Енценсбергер, який, готуючи до видання свою антологію «*Museum der modernen Poesie*» (1960) говорив про те, що процес розвитку модерної поезії приводить до появи «світової поетичної мови»: «Світова поетична мова промовляє багатьма мовами; вона користується національними мовами як своїми діалектами. Її хрестоматія не може задовольнятися лише перекладами, вона мусить протиставляти їм оригінальний текст» [228, с. 169]. Наявність оригінального тексту дає читачеві змогу не тільки безпосередньо сприймати автентичний першотвір, але й критично оцінювати якість пропонованого перекладу.

Таким чином, поняття світової літератури включає в себе вже не тільки абстрактно-умовний корпус канонічних текстів, але і їхню конкретну багатомовну реалізацію в поєднанні з першокласними перекладами. Така концепція виявилася органічною і для Целана, якому були доступні не тільки основні германські, романські та слов'янські мови, але нерідко навіть їхні діалекти, історичні та термінологічні пласти, так само як і лексичний склад та структурні особливості стародавніх мов, включаючи гебрейську, що давало йому змогу читати тексти багатьох літератур в оригіналі, а часом (як у випадку з румунською чи французькою) і самому виступати їхнім співтворцем, себто реально, без посередників, жити в просторі світової літератури. Можливо, саме цією відкритістю поета до чужих світів, його здатністю органічно вбирати в себе імпульси й флюїди багатьох національних культур пояснюється надзвичайно широкий діапазон його інтеркультурних зв'язків, що за своєю масштабністю не має собі рівних у європейській поезії другої половини 20 століття.

3.2. Румунський меридіан

Серед важливих інтеркультурних чинників, які помітно вплинули на формування світогляду та естетичних орієнтирів П. Целана, особливо на ранніх етапах його поетичного становлення, слід назвати насамперед румунську мову та культуру. Західне целанознавство тривалий час не помічало цього чинника або ж робило вигляд, що його просто не існує. «Румунія далеко, румунська культура знаходиться на маргінесі, про неї можна легко забути, – іронізує з цього приводу Дітер Шлезак. – Часом виникає враження, немовби зацікавленість нею була якимось «гріхом молодості» Целана. Однак тоді (1938-1947, але насамперед 1945-1947 рр.) вона була життєвим елементом, з якого його непросто «вилучити» чи, так би мовити, від нього «очистити» [371, с. 228]. Від недооцінки інтерференцій Целана з румунською культурою застерігає та-

кож його приятель бухарестського періоду Йон Карайон, який пише: «Навіть найтонший аналіз і коментарі, що стосуються його творчості, не можуть уникнути ризику упустити окремі нюанси, залишитися на поверхні текстів або навіть запропонувати фальшиві інтерпретації, допоки зарубіжна критика не братиме до уваги теорій та систем взаємовідносин румунської лірики міжвоєнного часу [...] Целан виріс із цієї лірики, яка демонструє чимало споріднених моментів з його власною. Він учився в деяких з цих поетів, які вписувалися в його ліричний обрій, хоча пізніше й відійшов від них і утвердився на зовсім іншій літературній сцені [...] Ніби надчутливий резонатор, він сприймав найінтимніші коливання румунської лірики, отож в його творчості можна віднайти характерні засоби та структури цієї поезії» [176, с. 210]. Ці справедливі докори адресовані насамперед тим дослідникам творчості поета, які за браком необхідної інформації про ранній період життя Целана просто ігнорували його, хоча румунський літературознавець Джорд-же Ґуцу ще в 1977 р. захистив у Лейпцігу дисертацію на тему «Румунські координати в ліриці Пауля Целана» [254] (опублікована в 1990 р. під назвою «Лірика Пауля Целана та духовний світ Румунії» [253], в якій глибоко й переконливо проаналізував багатогранні зв'язки Целана з румунською культурою. У 1985 р. з'явилася ґрунтовна праця німецької дослідниці Барбари Відеманн-Вольф «Анчель Пауль – Пауль Целан: Студії про ранню творчість» [424], у якій, серед інших важливих літературних імпульсів, детально простежено також контакти Целана з румунською літературою повоєнних років. Цінним джерелом автентичних свідчень про бухарестський період життя поета є опубліковані на початку 1980-х рр. у бухарестському німецькомовному часописі «Neue Literatur» спогади румунського перекладача й літературознавця Петре Соломона, які містять також листування з Целаном 1950-1960-х рр. [390; 391; 394] (в 1987 р., в дещо переробленому вигляді, вони вийшли окремим виданням румунською мовою [392], в 1990 р. з'явився їх французький переклад [393]). Названі праці можуть вважатися базовими з даної пробле-

матики, і в своєму дослідженні ми часто будемо звертатися до них.

На момент народження поета його рідне місто Чернівці, як і загалом Буковина, належали вже до Румунського королівства. Попри весь енергійний спротив багатонаціонального населення краю, яке виробило за майже півторастолітній австрійський період звичку спілкуватися між собою на міжетнічному, а нерідко й на інтранаціональному рівні в основному німецькою мовою, з початку 1920-х рр. почалася інтенсивна румунізація усіх сфер суспільно-політичного, економічного й духовного життя. Асимільовані буковинські євреї, які були основними носіями та палкими прихильниками німецької мови, опинилися у вельми скрутному становищі, оскільки віднині мусили повністю переключитися на новий мовний регістр, що багатьом із них давалося з великими труднощами. Могутня інерційна сила австрійської культурної традиції і в нових історичних умовах ще довго продовжувала випромінювати для багатьох мешканців буковинської столиці свою вітальну звабу.

Румунська культура ввійшла в життя поета вже з дитинства. Десятирічним хлопчиком він почав відвідувати державну румунську гімназію, т. зв. *Liceul ortodox de băieți No.2* (Православний хлопчачий ліцей № 2), який вважався елітним румунським навчальним закладом і в якому він провчився до п'ятого класу включно, відтак завершальні три роки провів у стінах іншої румунської гімназії – *Liceul de băieți Marele Voevod Mihai* (Хлопчачий ліцей Великого воєводи Міхая). Всі ці роки румунська мова була для нього не просто одним із гімназійних предметів – нею велося викладання всіх програмових дисциплін [75, с. 25-33]. Такий інтенсивний освітній вишкіл заклав основу для подальших контактів з румунським духовним світом, адже саме в повсякденному шкільному спілкуванні з учителями та однокласниками Пауль Анчель здобув ґрунтовні знання з мови й літератури, фольклору й історії, традицій та звичаїв румунського народу, які вже на шкільній лаві схиляють його до перших перекладів румунської поезії (Тудор Аргезі), що він

їх здійснював у своєрідному поетичному змаганні зі своїм гімназіальним товаришем Іммануелем Вайсгласом [290, с. 11-12].

Власне кажучи, в румуномовному оточенні П. Анчель провів усе своє дитинство і юність, «випадаючи» з нього тільки на відносно короткі періоди. Перший раз така цезура була зумовлена його студіями медицини у французькому місті Турі (1938-39), які невдовзі були перервані початком Другої світової війни. Другою цезурою став т.зв. «російський» рік: у червні 1940 р. радянський уряд висунув ультиматум королівській Румунії з вимогою негайного звільнення території Північної Буковини й Бесарабії, і незабаром у Чернівці ввійшла Червона армія. «Румуни тихо і церемонно / відступили у менші кордони», – влучно охарактеризував цю історико-політичну метаморфозу приятель Целана, чернівецький поет Альфред Гонг [248, с. 14]. Однак уже через рік війна докотилася до Чернівців, і румунська армія повернулася назад – як союзниця гітлерівського райху. Вперше в історії міста було створене єврейське гетто, почалися масові депортації єврейського населення у т. зв. Трансністрію, жертвами якої стали близько 50.000 єврейських мешканців Чернівців, в тому числі й батьки Пауля Анчеля. Його самого також було інтерновано в один з «трудо-вих» таборів у румунській Молдові (Табарешти біля Бузеу), де в'язні під пильним наглядом румунських жандармів будували стратегічні дороги.

Інтенсивніші контакти П. Анчеля з румунським письменством припадають уже на перші повоєнні роки, проведені в Бухаресті. Прибувши туди навесні 1945 р., він швидко освоївся в румунській столиці, де зустрів багатьох друзів і знайомих з чернівецьких часів. Вільно володіючи не тільки румунською, але й російською мовою, Пауль отримує невдовзі досить престижну посаду редактора у новоствореному державному видавництві російської літератури «Cartea Rusă» («Російська книга»). Тут молодий Анчель уперше з головою поринув у професійну літературну діяльність, причому в її румуномовному варіанті. Видавництво було покликане популяризувати в Румунії не тільки твори сучасних російських авторів, але

й літературну класику. П. Анчель вичитував і редагував тексти румунських перекладачів, але водночас і сам долучився до перекладацької праці, здійснивши за порівняно короткий проміжок часу румунські переклади роману М. Лермонтова «Герой нашого часу» («Un erou al timpului nostru», 1946), збірки оповідань А. Чехова під заголовком «Селяни» («Țăranii», 1946), п'єси К. Симонова «Російське питання» («Chestiunea Rusa», 1947) тощо. Як роман Лермонтова, так і оповідання Чехова пізніше не раз перевидавалися, що свідчить про високий художній рівень цих перекладів.

На цю пору припадає активізація духовних і художніх пошуків румунських інтелектуалів, зокрема, короткий розквіт румунського сюрреалізму, стихія якого захопила й молодого П. Анчеля. Завдяки роботі у видавництві він мав широкі контакти з багатьма румунськими письменниками, часто зустрічався з ними у дружньому колі й поза видавництвом. Пізніше у своїх листах до П. Соломона Целан часто вдаватиметься до такого поняття, як «amis poètes» («друзі-поети»). Дж. Ґуцу схильний зараховувати до цього кола насамперед таких класиків румунської літератури 20 ст., як Тудор Аргезі (1880-1967), Лучіан Блага (1895-1961) та Александру Філіппіде (1900-1979); Б. Відеман-Вольф, полемізуючи з ним у цьому пункті, вважає, що дане поняття правомірно застосовувати – і то з певними застереженнями – тільки до останнього з них [424, с. 94].

Справді, **Александру Філіппіде** регулярно бував у видавництві, й молоді співробітники завжди горнулися до нього. Як згадує П. Соломон, «головна заслуга у створенні атмосфери, в якій могли культивуватися реальні цінності, належала поетові Александру Філіппіде, незвичайному письменникові, котрий, як літературний консультант видавництва, щосереді (чи, може, щочетверга?), коли відбувалися редакційні засідання, випромінював навколо себе світло та справжній інтелектуальний настрій. Пауль Анчель ставився до Філіппіде з великою душевною повагою, і я знаю, що це почуття було взаємним» [391, с. 51-52]. Їхня літературна співпраця знайшла свій вияв у тому, що А. Філіппіде написав передмову до перекладеного

Целаном роману М. Лермонтова «Герой нашого часу» [див.: 190, с. 641]. Крім того, Філіппіде був єдиним з трьох названих вище авторів, хто близько приятелював з легендарним покровителем молодих буковинських поетів А. Маргул-Шпербером, в бухарестському домі якого П. Анчель також часто міг спілкуватися з ним. Філіппіде студіював свого часу філософію в Берліні й Парижі, перекладав німецьких і французьких поетів (Бодлер, Гельдерлін, Новаліс, Меріке, Рільке), а в своїй власній творчості наснажувався насамперед великим взірцями німецької класичної та романтичної літератури [308, с. 166-173]. Немає нічого дивного в тому, що молодий П. Анчель міг бачити в його особі, як і в особі буковинця Маргул-Шпербера, свого старшого друга й літературного порадирика. Вже живучи багато років у Парижі, П. Целан при кожній нагоді просив передавати вітання «метрові» Александру Філіппіде [390, с. 61]. Безперечно, що даний жест можна тлумачити також як елементарну форму ввічливості, за якою все-таки відчувається певна дистанція у стосунках, але разом з тим вона засвідчує, що й покинувши румунську столицю, Целан ще довго зберігав у своєму серці велику вдячність своєму бухарестському наставникові.

Багатограннішими, хоча загалом і формальнішими, видаються стосунки з **Тудором Аргезі**. Ім'я Аргезі, найбільшого румунського поета 20 ст., життєвий шлях якого позначений не-ймовірними кульбітами долі – від добровільного чернецтва до політичного ув'язнення у фашистській катівні – було, напевне, добре відоме П. Анчелю вже в Чернівцях, де його віршами захоплювалася не тільки інтелектуальна еліта, але й гімназична молодь. «Його перепплавлення елементів аргю, жаргону соціального дна, найнижчих, найтривіальніших, найогидніших і найніжніших, найгуманніших слів у довершений, поетично ущільнений, пікарескно-сугестивний, неповторний стиль знаменувало відтоді новий етап розвитку і новий масштаб для румунської поезії» [308, с. 60]. Особливе зацікавлення в П. Анчеля цей поет міг викликати ще й завдяки його шкільному товаришеві І. Вайсгласу, який ще гімназистом опублі-

кував у листопадовому числі бухарестського часопису «*Viața românească*» за 1937 рік свій німецький переклад вірша Аргезі «*Ploaie*» («Дощ») [396, с.50]. Відтоді творчість Аргезі знаходилася в полі зору Целана, особливо після його прибуття до Бухареста. Можливість їх особистого знайомства вже в румунській столиці не задокументована, проте вона не відкидається дослідниками [424, с. 97]. Однак сорокарічна вікова різниця, як і тодішня майже захмарна поетична слава Аргезі, очевидно, не сприяли надто близьким стосункам.

На користь їхнього особистого знайомства вже в повоєнному Бухаресті говорить те, як просто й легко вони зустрілися в 1964 р. під час приїзду Аргезі до Парижа. Тоді Аргезі подарував Целанові книгу своїх поезій у німецькому перекладі А. Маргул-Шпербера з автографом перекладача та виданий французькою мовою в серії «Сучасні поети» том своїх віршів з дарчим надписом (також французькою) такого змісту: «Трішечки поезії, якщо вона там наявна, панові Полю Селану з трепетом серця. Париж, 21 лютого 1964» [228, с. 118]. Цей автограф 84-річного живого класика не позбавлений певної долі кокетства, проте водночас він засвідчує, що Аргезі добре усвідомлював, кому він дарує свою книгу і, можливо, навіть дещо запобігав перед своїм молодшим колегою по перу, котрий так сміливо торував нові шляхи в європейській ліриці.

Проте творчий (хоча й заочний) контакт П. Анчеля з Аргезі відбувся ще в чернівецький період, коли молодий поет здійснив переклади двох віршів румунського класика – «*Transfigurare*» / «*Verklärung*» («Перевтілення») та «*Între două porți*» / «*Zwischen zwei Nächten*» («Між двома ночами»). Ці переклади належать, очевидно, до його перших перекладацьких спроб, поряд з поетичними інтерпретаціями сонетів Шекспіра, поезій В. Б. Єйтса та С. Єсеніна [341, с. 423]. В листі до свого бухарестського покровителя А. Маргул-Шпербера від 30 липня 1960 р. Целан, зокрема, говорить і про те, що хотів би мати в себе під рукою (у зв'язку з «аферою Клер Голль») копії цих перекладів, позаяк він готує до друку видання Єсені-

на і «радо опублікував би при нагоді також Арґезі» [177, с. 56]. Щоправда, за життя Целана ці переклади так і не побачили світу.

Перекладені П. Анчелем вірші румунського класика належать до характерних виявів поетики Арґезі, але вони – на думку Б. Відеман-Вольф – спроможні дещо сказати й про особистість перекладача [424, с. 97]. У першому з них – «Transfigurare» / «Verklärung» – втілено типовий для Арґезі мотив магічного трунку, який переносить ліричне «я» в іншу реальність – своєрідний стан «зависання» поміж маренням і смертю. П. Анчель перекладає цей вірш Арґезі з незначними відхиленнями від оригіналу (передусім це стосується ритмічного малюнка), доволі точно зберігаючи його змістовний та структурний характер. При цьому версифікаційна вправність молодого літератора не залишає ніякого сумніву в тому, що перед нами вже цілком сформована творча особистість, спроможна вирішувати вельми складні художні завдання:

TRANSFIGURARE

Cu toate că i-am spus că nu vreau,
Mi-a dat noaptea-n somn să beau
Întuneric, și am băut urna întreagă.
Ce-o fie să fie, să se aleagă.

Puteam să știu că-n zeama ei suavă
Albastră alburie, era otravă?
M-am îmbătat? Am murit?
Lăsați-mă să dorm... M-am copilărit.

Cine mai bate, nu sînt acasă,
Cine întreabă, lasă...
Cui mai pot să-i ies în drum
Cu sufletul meu de acum? [190, с. 554]

VERKLÄRUNG

Sie bot mir Trank – ich sagt ihr nein,
Doch nachts, da ich entschlummert, schenkt sie ein
Mir Finsternis, ich trank sie, eine Urne voll,
Nun mag geschehen was geschehen soll...

Wer mocht es wissen: in dem süßen Seim,
Der bläulich glomm, war auch ein Gift daheim.
Bin ich nun trunken, sag? Bin ich gestorben?
Laßt schlafen mich... Ich bin ein Kind geworden...

Pocht wer an meine Tür – ich weil nicht hier..
Und fragt noch wer – was fraget ihr?...
Mit meiner Seele, da ihr dies geschehen,
Kann ich noch einem gegenüberstehen? [190, с. 555].

Насамперед цікаво було б виявити мотивацію вибору вірша для перекладу. Ключовими в ньому є такі семантичні поняття, як трунок, ніч (морок), сон, урна, які загалом відтворюють понятійно-лексичний арсенал (нео)романтизму і мусили видаватися молодому П. Анчелю, котрий уже писав власні вірші у нео-романтичному дусі, вельми близькими. Не менш близьким був для нього, очевидно, і стан непевного трансу, коли зникає межа між реальним і трансцендентним світом. Відтак і сам мотив магічного (отруйного) пиття нерідко присутній в його ранніх віршах, наприклад в поезії «Schlaflosigkeit» («Безсоння»): «Ich weiß die Sprüche und du weißt die Gifte. / Der Kelch für beide grünt in meinen Fingern» («Я знаюсь в заклинаннях, ти – в трутизні/ Вже квітне келих в мене на долоні.») [182, с. 403-404]).

Другий з перекладених П. Анчелем віршів *Aprèz* – «*Între două nopți*» / «*Zwischen zwei Nächten*» – також імовірно мав бути суголосним зі світом думок і відчуттів молодого поета. *Aprèz* веде в ньому свою вічну полеміку з ортодоксальним релігійним догматизмом, виводячи ідею Бога за коло звичних теологічних

уявлень і пропонуючи своєрідну пантеїстичну, ба навіть єретичну модель якоїсь відчуженої, грубо-емпіричної субстанції Творця, котрого можна буквально відкопати в земній глибині:

ÎNTRE DOUĂ NOPTI

Mi-am împlîntat lopata tăioasă în odaie
Afară bătea vîntul. Afară era ploaie.

Și mi-am săpat odaia departe subt pămînt.
Afară bătea ploaia. Afară era vînt.

Am aruncat pămîntul din groapă, pe fereastră.
Pămîntul era negru: perdeaua lui, albastră.

S-a ridicat la geamnuri pămîntul pînă sus.
Cît lumea-i era piscul, și-n pisc plîngea Isus.

Săpînd s-a rupt lopata. Cel ce-o știrbise, iată-l,
Cu moaștele-i de piatră, fusese însuși Tatăl.

Și m-am întors prin timpuri, pe unde-am scoborît,
Și în odaia goală din nou mi-a fost urît.

Și am voit atuncea să sui și-n pisc să fiu.
O stea era pe ceruri. În cer era tîrziu. [190, c. 556]

ZWISCHEN ZWEI NÄCHTEN

Ich stieß in meiner Kammer die scharfe Schaufel tief.
Es war ein Wind vorm Hause. Der Regen strömte schief.

Ich höhlt die neue Kammer tief in die Erde aus.
Es strömt der schiefe Regen. Es war der Wind vorm Haus.

Ich warf hinaus zum Fenster was ich gegraben hier.
Schwarz war die Erde, blau war der Schleier über ihr.

Das Erdreich vor dem Fenster – wie es gewachsen ist:
Der Berg der Welt und oben weinet Herr Jesus Christ.

Ich grub, da brach die Schaufel. Sie stieß auf harten Stein.
Es war Gott Vater selber, sein steinernes Gebein.

So stieg ich durch die Zeiten den gleichen Weg empor.
In meiner leeren Kammer wars öde wie zuvor.

Da wollt ich ihn erklimmen, den Berg, und oben sein.
Es war ein Stern am Himmel. Die Himmelszeit vorbei. [190, с. 557]

При всій сюрреалістичній атмосфері, в якій витримано вірш, сам процес копання, як вважає Б. Відеман-Вольф, зображений цілком реалістично [424, с. 100]. Водночас хочеться відзначити, що метафора копання землі, заглиблення у земну твердь («Zug-Tiefe-Gehen») як пошук сутнісного або трансцендентного зустрічається в ряді поезій Целана – назвемо тут як приклад бодай вірш «Es war Erde in ihnen» («Земля була в них»), яким відкривається збірка «Нічийна троянда» [182, с. 125]. На думку поета Альфреда Гонґа, Целанового приятеля чернівецьких часів, з яким він контактував також під час свого короткого перебування у Відні, вплив Аргезі відчувається також у таких поезіях Целана, як «Ein Lied in der Wüste» (Пісня в пустелі) чи «Sie kämmt ihr Haar...» («Вона розчісує себе») [341, с. 197].

Третім з румунських класиків 20 ст., творчість якого слугувала певним орієнтиром або, за висловом Дж. Ґуцу, «каталізатором» для П. Анчеля в його бухарестський період, був **Лучіан Блага**. Поряд з Аргезі він належав до тих румунських авторів, у поезію яких, за свідченням його друга П. Соломона, обидва були «закохані» [391, с. 54]. Можливо, тут відіграла свою роль,

принаймні в очах П. Анчеля, вкоріненість поета в німецькій культурі. Блага, син православного сільського священика, виростав у німецькомовному середовищі – він закінчив німецьку гімназію в Кронштадті (Брашов), студіював теологію й філософію у Відні, де захистив написану німецькою мовою дисертацію на тему «Kultur und Erkenntnis» («Культура й пізнання»). Схильність до філософського мислення є однією з питомих ознак його творчості (він автор численних філософських праць), яка знайшла своє виразне втілення і в його поезії. Тривалий час Блага був на дипломатичній роботі (прес-аташе у Варшаві, Празі, Берні, Відні, посол у Лісабоні), відтак обіймав кафедру філософії культури в Клаузенбурзі (Клуж). До його улюблених філософів належали Шеллінг, Ніцше, Шпенглер. Блага був поліглотом, він плідно перекладав з багатьох літератур, особливо німецьких авторів – Лессінга, Гете, Шиллера, Гельдерліна, Рільке, Гофмансталя, Георге, експресіоністів. Переконливих свідчень про безпосередні контакти Целана з Благою не виявлено, але його прихильність до румунського поета підкреслює Целанів приятель бухарестських часів Горія Деляну [404, с. 215], а Вірджіл Іерунка, посилаючись на Еміля Чорана, говорить про часто висловлюваний Целаном намір перекласти німецькою «автентичну румунську поезію», зокрема вірші Благі [204, с. 219].

Одну з можливих перспектив їхнього зближення Д. Шлезак убаचाє в тому, що в ліриці Целана, як і в ліриці Благі, «знято межу між живими й мертвими», що в ній «виникає безперервний діалог з мертвими», який виходить за рамки часу й простору, зазначаючи, правда, що не меншим тут міг бути і вплив Новаліса або Рільке [371, с. 229-230]. Характерними в цьому відношенні є поезії міжвоєнних збірок Благі «Lauda somnului» («Хвала снові», 1929), «La cumpăna apelor» («На вододілі», 1933), «La curțile dorului» («У дворищах туги», 1938), які П. Анчель, виходячи з його тогочасної інтегрованості в румунський культурний процес, не міг не знати. Разом з тим не варто переоцінювати роль Благі у виробленні естетичних преференцій Целана бухарестського періоду, адже сформова-

не й настійливо втілюване румунськими поетом поняття «міоріційського простору» як етнічно-природного праелементу, з якого постає животворна сила румунського народу та його неповторна ідентичність (вихідним пунктом тут була для Благі румунська народна балада «Miorița» («Овечка»), що втілює ідею стоїчної смерті) [308, с. 118-121], аж ніяк не могло імпонувати уцілілому від Голокосту. Отож тут цілком можна погодитися з Б. Відеман-Вольф, яка пише: «Блага є однією з видатних фігур румунського модернізму, що мала відчутний вплив на розвиток повоєнної румунської лірики – цього Пауль Целан, якого всі його друзі називають неабияким знавцем румунської літератури, не міг не бачити й адекватно оцінити. Однак його власне поетичне становлення проходило зовсім інакше, ніж шлях румунського поета – як формально, так і тематично. Для Целана національна румунська ідея «міоріційського простору» не могла стояти на передньому плані, перед ним як єврейським автором середини цього (20-го – П. Р.) століття були актуальними інші проблеми, які навряд чи залишали простір для уславлення природи й космосу (до чого Благу, звичайно, аж ніяк не варто зводити)» [424, с. 96].

Всі три названі вище автори належали до покоління «наставників», що зумовлено як віковою різницею, так і їхнім офіційним статусом у румунській літературі кінця 40-х рр. Однак П. Анчель мав у Бухаресті також близьких приятелів, представників свого покоління, які вже встигли заявити про себе як талановиті поети. Саме їх він зараховував до своїх «amis poètes» – друзів-поетів, стосунки з якими були набагато інтенсивнішими й відзначалися задушевнішим характером. Це про них він ностальгічно згадував у листі до П. Соломона від 12 вересня 1962 р., коли писав йому з Парижа: «Я познайомився тут з рядом великих французьких поетів і багатьох з них переклав [...] Чимало з них засвідчили мені дарчими написами й посвятами свою дружбу, про яку я можу сказати тільки одне: вона виявилася винятково «літературною». Але ж я мав – скільки часу сплигло відтоді – друзів-поетів: це було між 45-м та 47-м роками в Бухаресті. Я ніколи не забуду цього» [390, с. 69].

Серед них Б. Відеман-Вольф називає насамперед вже згаданого Петре Соломона, відтак Ніну Кассіан, Іона Карайона та Марію Бануш, які перебували з П. Анчелем не тільки в тісному літературному, але й в особистому контакті, про що свідчить, зокрема, та обставина, що їм він довіряв рукописи своїх ранніх поезій [424, с. 102]. Звичайно, що щільність цих контактів у кожному окремому випадку була різною.

Скажімо, стосунки з **Марією Бануш** (1914) не виходили за рамки принагідного літературного спілкування. Їхнє знайомство відбулося при посередництві А. Маргул-Шпербера, котрий рекомендував свого молодого друга авторці книги «Țara fetelor» («Земля дівчат», 1936), ще наснаженої еротичними мотивами й витриманої в дусі «крайнього сенсуалізму», але водночас також антифашистських віршів (цикл «Cîntec sub tancuri» / «Пісні під танками», 1940-44). Подальший шлях цієї поетеси позначений політичним та естетичним конформізмом, в її творчості почали домінувати звичні для соцреалізму формули ідейності та народності («Versuri noi», 1949-52). Однак у той час М. Бануш могла зацікавити П. Анчеля як знавець та інтерпретатор німецької поезії, зокрема, улюбленого ним Рільке, книгу перекладів якого вона видала ще в 1939 р. Як згадувала румунська поетеса на Бухарестському целанівському колоквіумі (1981), їхні розмови з Целаном при першій зустрічі точилися навколо Рільке, Єсеніна, сюрреалістів [404, с. 207]. Вірші, принесені ним як примірник машинопису, справили тоді на М. Бануш велике враження: «Мені відкривається справді незвичайний поет, з якимось особливим, ледве вловимим тембром. Він чудово володіє своїм мистецтвом, є автентичним і глибоким; його рядки мовби виточені, майже маньєристські» [404, с. 207]. Бухарестські зустрічі мали згодом своє продовження в Парижі (1966). Ім'я М. Бануш фігурує також у листуванні Целана з П. Соломоном [390, с. 66, 75].

З постаттю **Йона Карайона** (1924, псевдонім Стеліана Дияконеску) пов'язана насамперед публікація віршів Целана в єдиному числі журналу «Агора» за 1947 р., що мав підзаголовок «Міжнародна антологія мистецтва та літератури». Разом

з Вірджілом Ієрункою Карайон був редактором-упорядником цього п'ятимовного видання, в якому під іменем «Пауль Целан» вперше з'явилися три німецькі поезії молодого автора: «Das Gastmahl» («Бенкет»), «Das Geheimnis der Farne» («Таємниця папороті»), «Ein wasserfarbenes Wild» («Звір відтінку води» – пізніша назва «Die letzte Fahne» / «Останній прапор») з циклу «Пісок із урн» [195, с. 69-71]. На думку П. Соломона, ці вірші «мали великий резонанс у бухарестському літературному світі, не в останню чергу ще й тому, що сторінки журналу «Агора» об'єднували імена європейського рівня» [391, с. 56-57]. Сам Карайон стверджує, що тоді він водночас отримав ці ж самі вірші Целана в чудових румунських перекладах його друзів, проте надав перевагу оригінальним версіям, «оскільки хотів надати журналові багатомовно-інтернаціонального характеру» [404, с. 209]. І справді, тут подано вірші й есеїстику румунською, французькою, німецькою, італійською та російською мовами. Так ім'я Пауля Целана вперше постало у контексті румунської та світової літератури – адже тут були репрезентовані як класики (Сервантес, Пушкін, Емінеску), так і видатні поети 20 ст. – Тудор Аргезі, Іон Барбу, Лучіан Блага, Андре Бретон, Робер Деснос, Сергій Єсенін, Анрі Мішо, Еудженіо Монтале, Крістіан Моргенштерн, Александру Філіппіде, Сальваторе Квазімодо, Райнер Марія Рільке, Умберто Саба, Карл Сендберг тощо. Контакт з Й. Карайоном знову ж таки був установлений через А. Маргул-Шпербера. Щоправда, він так і не набув особистісного характеру й залишився у рамках суто літературно-видавничих зв'язків, позаяк їхні творчі орбіти, по суті, не пересікалися. Карайон видав свої перші збірки віршів «Raporticism» («Паноптикум», 1943, конфіскована цензурою за гостре антифашистське спрямування) та «Omni profilat pe seg» («Людина, відображена в небі», 1945) ще до прибуття Целана в Бухарест мініатюрними тиражами. Збірка 1947 р. «Cântecse negre» («Чорні пісні») мала натомість – всупереч своїй назві – революційно-патетичне, соціально-оптимістичне звучання, притаманне радянській ліриці початку 20-х рр., яке було органічно чужим для Целана. Отож духов-

ної близькості між ними не виникло, хоча взаємне ставлення один до одного залишалося упродовж багатьох років добро-зичливим – факт довірливого спілкування, за Карайоном, мав місце навіть у 1969 р. [404, с. 209].

На тлі цих значною мірою формальних стосунків набагато переконливішими виглядають стосунки Целана з **Ніною Кассіан** (1924), яка походила з інтелігентної галацької родини й дуже рано проявила неординарні творчі здібності в різних сферах мистецтва – ще зі шкільної лави почала писати вірші, згодом навчалася в консерваторії і студіювала живопис. Її поетичний дебют – збірка віршів «La saga 1/1» («У масштабі 1/1», 1947) – позначена суттєвим впливом модерністської естетики, зокрема сюрреалізму, пристрась якого до художнього експерименту «відповідала сенсорно-сенситивній схильності й радості поетеси від ігрового обходження з формою» [308, с. 303]. Все це відповідало також естетичним уподобанням молодого Целана, що й стало суттєвим чинником їхнього зближення. Обоє були учасниками одних і тих же богемних компаній, де вечорами нерідко влаштовувалися різного роду словесні турніри в дусі сюрреалістських мовних розваг, котрі демонстрували невичерпні можливості ігрових методів літературної творчості. Часом у таких інтелектуальних забавах виникали й тексти, авторство яких неможливо однозначно ідентифікувати, позаяк вони були спільним надбанням. «Ми захоплювалися, – згадувала поетеса, – одними й тими ж поетами: Аполлінером, Есенінім, Десносом, Елюаром. Із сюрреалістами нас пов'язували не тільки читацькі враження та революційна позиція в житті й мистецтві, але й їхні вельми показові ігри «cadavres exquis» та «questions et réponses». Вони були взірцями й для наших спільно створених текстів, у яких випадок підігравав візії та силі фантазії кожного з нас [404, с. 211].

Окремі зразки такої індивідуально-колективної творчості П. Соломон зафіксував тоді у спеціальному нотатнику під назвою «Вечірня книжечка Пауля Целана». Тут використовувалися різні прийоми словесної гри – перестановка звуків або складів (метатеза), як, напр., у вислові «Echifest de manivos»

(замість «Manifest de echivoc» – «Маніфест двозначності»); іронічне обігрування фонетичних і семантичних значень, зокрема власних імен Петре [Соломон] і Пауль [Целан], що створювало нові смислові ефекти, як, напр., у фразі «Muzică de anticameră: Solo de Petronom cu acompaniament de Pauoloncel» («Музика передпокою (або ж «антикамерна музика»): Соло для петронома під аккомпанемент паулончелі»); нарешті, сюрреалістичні парадокси, наснажені «чорним гумором», які виливалися у форму «question-réponse» («запитань і відповідей»). Останні особливо показові з огляду на те, що вони піддаються перекладові без відчутних втрат. Ось кілька характерних прикладів: «Що таке самотність поета? – Цирковий номер, який відсутній у програмі»; «Що таке сльоза? – Терези в очікуванні тягарців»; «Що таке сп'яніння? – Білий аркуш поміж іншими кольоровими»; «Що таке забуття? – Недозріле яблуко, в якому застрягнув спис»; «Що таке повернення? – Майже ніщо, однак могло б бути сніжинкою» тощо [391, с. 54-55]. Згодом, у листі від 12 березня 1948 р. до П. Соломона з Відня Целан висловлюватиме жаль з приводу того, що цей прекрасний час так швидко минув: «Cette belle saison des calembours» (ця прекрасна пора каламбурів) «хтозна, чи вона коли-небудь ще повернеться» [391, с. 59]. На думку Г. Штілера, ці словесні забави «свідчать про намагання підірвати концепцію номінації [...] Відчужений від німецької мови, Целан очуднює румунську» [397, с. 122].

Дружні стосунки з Ніною Кассіан не перервалися й після того, як Целан покинув Бухарест, що засвідчує їхнє листування. Вони розуміли одне одного з півслова, з ледве вловимих натяків, які немовби оживляли атмосферу богемних зібрань чи незабутнього повоєнного літа, проведеного в товаристві ще кількох найближчих друзів у Мангалії, на березі Чорного моря. В 1960-ті рр. Н. Кассіан кілька разів зустрічалася з ним у Парижі – це були зустрічі людей, яких пов'язувало багато спільного, хоча їхні творчі шляхи дедалі більше розходилися.

Однак найближчим із румунських друзів Целана бухарестського періоду з певністю можна вважати **Петре Соломона**

(1923). Вони познайомилися восени 1946 р. в редакції видавництва «Cartea Rusă», де певний час разом працювали. Відтоді зустрічалися майже щоденно – як у видавництві, так і поза ним, обертаячись в одному товаристві (переважно молодих літераторів і художників), здійснюючи спільні вилазки в гори й до моря, переживаючи любовні пригоди тощо. Згодом, після «десятиліття примусу», спричиненого ідеологічною задухою в «тунелі холодної війни» [391, с. 59], підтримували тісні листовні контакти, а в другій половині 1960-х рр. Соломон здійснив кілька поїздок до Парижа, де їхні зустрічі знову відновилися, хоча тепер уже з суттєвими інтервалами.

В домашньому архіві П. Соломона збереглося чимало рукописів Целана раннього періоду, «протоколи» спільних «словесних турнірів», листи та книги з дарчими надписами. Обоє їх єднали спомини про часи расового переслідування (Соломон рятувався від воєнного лихоліття в Палестині), лівоанархістські політичні ідеали й спільні естетичні уподобання, особливо любов до російської та французької літератури – поезії Єсеніна, Рембо, Елюара, сюрреалістів. П. Соломон писав вірші румунською мовою, проте публікувався зрідка. Як оригінальний поет він заявив про себе тільки в 1970-ті роки, коли вийшли у світ його збірки віршів «Umbra necesară» («Необхідна тінь», 1971), «Exerciții de candoare» («Вправляння у простодушності», 1974) та «Culoarea anotimpurilor» («Барви пір року», 1977), до того часу він був більше знаний як перекладач французьких, англійських, американських авторів (Рембо, Шеллі, Мелвілл, По, Джозеф Конрад, Грем Грін) та дослідник світової літератури (монографії про Марка Твена, Джона Мільтона та ін.).

Разом з тим, як справедливо зауважує Б. Відеман-Вольф, їхні творчі контакти – в плані виявлення інтегративних моментів – не можна вважати надто продуктивними [424, с. 105]. Єдиним винятком тут є епізод, пов'язаний з публікацією Целанової «Фуги смерті» в румунському перекладі П. Соломона. По суті, це була перша публікація молодого поета з Буковини, яка з'явилася на тиждень чи два раніше, ніж число журналу «Агога» з його німецькими поезіями і вперше була підписана

псевдонімом «Celan» – анаграмою, утвореною за допомогою перестановки складів справжнього прізвища автора в румунській фонетичній транскрипції «Ancel». Цей румуномовний літературний дебют відбувся 2 травня 1947 р. на сторінках бухарестського часопису «Contemporanul» і пізніше був названий П. Соломоном «світовою прем'єрою поезії Пауля Целана» [391, с. 56]. Щоправда, вірш Целана, якому невдовзі судилося стати всесвітньо відомим і хрестоматійним, був опублікований тоді під назвою «Tangoul morții» («Танго смерті») – пізніший заголовок з'явився вже у віденській збірці «Пісок із урн» (1948). За свідченням П. Соломона, переклад здійснювався за активної участі автора, і назва «Танго смерті» не викликала в нього заперечень – більше того, і в німецькому варіанті вірш первинно звався «Todestango» [391, с. 61]. Очевидно, ця публікація була одним з останніх сплесків творчої свободи в повоєнній Румунії, оскільки невідворотно наближався час тупого доктринерства й тотальної уніфікації, які охопили невдовзі також сферу літератури й мистецтва. Власне кажучи, з ідеологічного погляду вона була вже досить ризикованою і вимагала певного маскування. «Тим, що ця поезія змогла бути опублікована, – згадує П. Соломон, – слід завдячувати Овіді Кромельничяну (тодішній головний редактор журналу), і це діалогувало йому, мабуть, нелегко, тому що в тому самому числі з'явився довжелезний вірш під назвою «Трактор», ідея якого незабаром мала стати домінуючою [...] Щоб взагалі мати змогу надрукувати вірша, О. Кромельничяну повинен був «пояснити» його в короткому, неавторизованому вступному слові: «Вірш, переклад якого ми публікуємо, – читаємо там, – заснований на фактах. У Любліні та інших нацистських «таборах смерті» частину ув'язнених примушували грати на музичних інструментах, в той час як інші копали могили» [391, с. 56]. Очевидно, така «реалістична» експлікація повинна була виконувати перед недремною ідеологічною цензурою, покликаною боротися з проявами модернізму, роль своєрідної індульгенції.

Нарешті, варто ще раз згадати про те, що перу П. Соломона належить фактологічно й аналітично надзвичайно цінна

книга спогадів про Целана, в яку інтегровано також написані в Бухаресті вірші та їхнє тривале листування [392], а також те, що саме завдяки перекладацьким зусиллям П. Соломона та Н. Кассіан в 1973 р. з'явилося перше в Румунії двомовне видання поезій Целана, яке включало в себе 128 віршів [196]. Ці книги стали не тільки даниною пам'яті Целана з боку його відданих «amis poètes», але й одним з важливих чинників ранньої реценції творчості поета в Румунії.

Не менш важливим для творчості Целана бухарестського періоду можна вважати його плідні контакти з **румунським сюрреалізмом**. Зачинателем цього авангардистського напрямку в румунській літературі був поет і прозаїк Урмуз (1883-1923, псевдонім Деметру Деметреску-Бузеу). Після Другої світової війни румунський сюрреалізм маніфестувався в діяльності двох основних груп (т. зв. «друга хвиля» румунського сюрреалізму). До першої з них входили поети Герасим Лука та Дольфі (Дімітріє) Трост, які в своєму програмовому документі «Dialectique de la Dialectique» («Діалектика діалектики», 1945) виступили проти механічного запозичення технічних прийомів і методів сюрреалізму без належного революційного пафосу й прагнення до справжнього оновлення літератури і суспільства. Друга група, до якої належали Джеллу Наум, Пауль Пеун та Вірджіл Теодореску, сповідувала ще екстремальніші погляди, і в своєму маніфесті «Critica mizeriei» («Критика злиденності», 1945) різко засуджувала тих літераторів, які розглядали сюрреалізм як суто «вербальну революцію», не приймаючи всього комплексу його духовних ідей, сформульованих свого часу А. Бретоном та П. Елюаром («Сюрреалізм є державою духу», – стверджував П. Елюар»). Принципових розбіжностей між обома групами не існувало, проте вони часто полемизували між собою про завдання сюрреалістичного руху.

Румунські сюрреалісти підтримували жваві контакти з французькими представниками цього художнього напрямку, тим більше, що серед останніх було чимало вихідців з Румунії – це передусім такі літератори і митці, як Трістан Тцара, Марсель Янко, Константин Бранкузі, Віктор Браунер, а згодом

Герасим Лука [276, с. 67]. Зрештою, й бухарестські поети-сюрреалісти нерідко вдавалися у своїй творчості, поряд з румунською, і до французької мови. Бухарест вважався тоді одним із центрів сюрреалістського руху, тут влаштовувалися численні акції авангардистського мистецтва. Так, напр., вже в 1945 р. в румунській столиці відкрилася перша виставка сюрреалістських художників, яка викликала неабиякий резонанс в інтелектуальних колах, восени 1946 р. була влаштована друга виставка в галереї Грецулеску, яку неодноразово оглядав Целан [276, с. 68]. Невдовзі повоєнний Бухарест відвідали Трістан Тцара, Луї Арагон, Поль Елюар, які виступали там з читанням своїх творів, і Целан, звичайно, не міг пропустити їхніх вечорів [216, с. 57]. Водночас група румунських сюрреалістів навколо Герасима Луки та Джеллу Наума брала участь у паризьких виставках кінця 1940-х рр. зі своїми каталогами «Infra-noir» (1946), «Le sable nocturne» (1947) [276, с. 68], так що творча інтеграція між французькими й румунськими сюрреалістами була досить тісною. Відзначаючи тогочасне зацікавлення Целана сюрреалізмом, його колега по видавництву «Cartea Rusă» Марсель Адерка згадував на бухарестському колоквіумі 1981 р.: «То був час догматичного й пролетарського сум'яття, коли цей художній напрям піддавався остракізмові. Хоча сюрреалізм і приніс неабияке оновлення в царині виражальних літературних засобів, його зневажали як буржуазно-декадентську течію. Целан обурювався цим і пристрасно обстоював сюрреалістів, проте не міг переконати мене в придатності всіх їхніх засобів. [...] Одним з його найсильніших аргументів був вірш «à la manière surréaliste», який він присвятив мені в день ангела. На превеликий жаль, я його кудись посіяв і не можу віднайти, або ж він просто загубився під час одного з моїх численних переїздів за останні тридцять років. Якби я міг прочитати тут цього вірша, то він був би моїм найсуттєвішим внеском до цього колоквіуму» [119, с. 206]. На жаль, вірш, про який згадує М. Адерка, мабуть-таки назавжди втрачений. Безумовно тільки те, що він мав сюрреалістський характер і був написаний румунською мовою.

Тут Целан певний час стояв, сказати б, на мовному роздоріжжі, так що «в якийсь момент навіть здавалося, немовби німецький поет з Буковини міг легко зробитися румунським автором» [216, с. 63]. Підстави для такого прогнозу давали 16 написаних ним у Бухаресті румунських текстів, серед них 8 віршів та 8 зразків ліричної прози. Всі вони були згодом опубліковані в різних румунських часописах, а також у виданому Б. Відеман-Вольф томі його ранніх творів [178, с. 157-199]. І. Халфен вважає, що Целан написав їх із солідарності зі своїм бухарестським другом Петре Соломоном, який настійливо схиляв його до румуномовної творчості [198, с. 148]. На наш погляд, такий підхід надто примітивізує і спрощує проблему – ймовірніше, що до цього його схиляла вся культурна атмосфера румуномовного оточення, багатогранні зв'язки з багатьма румунськими літераторами, духовним світом Румунії загалом. Не останню роль тут відіграло й досконале володіння Целана румунською мовою, яку він увібрав у себе за роки навчання в ліцеї та постійного спілкування зі своїми румунськими знайомими й друзями ще в Чернівцях, а згодом у Бухаресті. Це володіння, як було вже показано вище, характеризувалося знанням глибинних мовних пластів – аж до нюансованих ігрових моментів. П. Соломон взагалі розглядав румунську як «другу рідну мову» Целана, намагаючись спроектувати постать поета на «чільне місце» уявної «ідеальної історії румунської літератури» Вибір Целаном румунської мови був спричинений, на його думку, також «внутрішньою необхідністю розхитати просодичну та стилістичну інерцію, в яку була зашнурована німецька поетична мова» [204, с. 211] за рахунок іншої мови, менше зужитої літературою, «наївнішої», а тому придатнішої для втілення предметної конкретики, природних барв та елементарних душевних порухів людини. Тому не дивно, що Д. Шлезак зараховує Целана до «румунського авангарду» і вважає, що він зміг розвинути свій власний метамовний стиль німецькомовної творчості завдяки контактові з особливими семантичними структурами румунської мови, яка дозволила йому «інакше розбити кордони рідної мови, ніж це робилося

до нього» [371, с. 231]. З цим завданням він блискуче впорався. Тому румунські тексти Целана ні в мовному, ні в художньому відношенні не поступалися текстам його румунських колег, бухарестських поетів-сюрреалістів.

Отож в 1946-47 рр. перед ним справді відкривалася цілком реальна перспектива стати румунським поетом – перспектива, якою він зрештою знехтував, коли зважився покинути Румунію. «Якби він і далі продовжував публікуватися румунською мовою і дав себе спокусити успіхові, то, можливо, поступово б відмовився писати німецькою. Можливо, історія літератури ніколи не відкрила б для себе одного з найцікавіших німецьких ліриків повоєнного часу. Прокляття поета, котрий пише мовою, яка не належить до світових, безвідмовно спрацювало б і тут, прирікши його на анонімність, як і багатьох його румунських колег-поетів, котрі за своїм значенням часом були не меншими від Целана», – вважає Й. Карайон [176, с.210]. Попри всю дискусійність оціночної частини цього міркування, в ньому міститься чимала доля істини – прокляття літератур, які творяться «маргінальною» мовою (себто не однією з т. зв. «світових»), діє й сьогодні, незважаючи на глобальний розвиток художнього перекладу.

Румунські тексти Целана доцільно розглядати у нерозривному зв'язку з його німецькомовною творчістю бухарестського періоду. При цьому впадає у вічі їхня поетологічна й стильова єдність, яка виражається насамперед у сюрреалістській манері письма. Візьмемо для прикладу вірш під назвою «Cântec de dragoste» («Любовна пісня»), який наведемо тут в румунському оригіналі та в підрядковому перекладі:

Când vor începe și pentru tine nopțile dimineăta,
ochii noștri fosforescenți vor coborî din pereți, niște nuci sunătoare,
te vei juca cu ele și se va revărsa un val prin fereastră,
unicul nostru naufragiu, podea străvezie prin care vom privi
camera goală de sub camera noastră,
o vei mobile cu nucile tale și-ți voi pune părul perdea la fereastră,
va veni cineva și'nsfârșit va fi închiriată,
ne vom întoarce sus să ne'nneacăм acasă [178. с. 185]

(Якщо й для тебе ночі починаються вранці,/ наші сяючі очі падають долу
зі стін, мов горіхи, зі дзвоном,/ ти граєшся ними, аж тут котить хвиля на
нас крізь вікно,/ наша морська катастрофа, долівка скляна, крізь яку нам
ясніє/ порожня кімната під нашим покоем,/ ти її обставляєш своїми го-
ріхами, я завішую вікна твоїм волоссям,/ тоді хтось нарешті приходить,
кімната здається по найму,/ ми вертаємось знову нагору, щоби втопи-
тись удома)

Безперечно, що даний вірш витримано в руслі магічної поетики, до якої вдавалися бухарестські сюрреалісти. Алогічність, парадоксальність мислення, яка в образному відношенні тяжіє до оксюмору («ночі починаються вранці»), галюцинаційний характер ліричного сюжету, в якому постає майже нереальний художній простір (очі на стінах, хвиля крізь вікно, скляна долівка, фантастичні кімнати), еротичний елемент («я завішую вікна твоїм волоссям»), спонтанні асоціації (очі падають, мов горіхи), чорний гумор («ми вертаємось знову нагору, щоби втопитись удома») – всі ці та інші складники витворюють утопічну картину дійсності, яку легко собі уявити, скажімо, на полотнах художників-сюрреалістів. Приблизно такий же непевний, примарний світ, сповнений несподіваних загроз і лотреамонівського «садистського» фону, виникає перед нами і в написаній приблизно в той же час німецькій поезії під назвою «Erinnerung an Frankreich» («Спомин про Францію»), яка є немовби «поетичним мостом між бухарестським та паризьким сюрреалізмом, між історичним авангардом і живим повоенним сюрреалізмом» [173, с. 78]:

Du denk mit mir: der Himmel von Paris, die große Herbstzeitlose...
Wir kauften Herzen bei den Blumenmädchen:
sie waren blau und blühten auf im Wasser.
Es fing zu regnen an in unserer Stube,
und unser Nachbar kam, Monsieur Le Songe, ein hager Männlein.
Wir spielten Karten, ich verlor die Augensterne;
du liehst dein Haar mir, ich verlors, er schlug uns nieder.
Er trat zur Tür hinaus, der Regen folgt' ihm.
Wir waren tot und konnten atmen. [178, с. 186]

(Ти пам'ятаєш: небо над Парижем, осінній буйний первоцвіт.../ Серця ми купували в квітникарок:/ вони блакитно квітнули в воді. / Тоді в мансарді нашої задошило, / зайшов сусіда, мсьє Ле Сонж, плюгавий чоловічок./ Ми грали в карти, я програв зіниці:/ позичила ти коси – теж програв, він обібрав нас мало не до нитки./ Він за порогом зник, і дощ ущух./ Ми були мертві й дихати могли.)

Екзистенційна вихідна ситуація обох поезій досить подібна: двоє закоханих піддаються численним (не тільки любовним) спокусам; їхній тимчасовий сховок атакує стихія води; з'являється хтось третій, хто несе з собою небезпеку; в обох віршах дія розгортається в замкнутому просторі, в обох образно фігурують очі та жіноче волосся, які наділені незвичною функціональністю. Обидва вірші завершуються уявною смертю ліричних героїв. Власне кажучи, вони є немовби варіаціями однієї теми, яку автор втілює художніми засобами різних мов. При цьому важить не стільки сама мова, скільки художнє мислення поета, сюрреалістська манера письма.

Близькість Целана до румунського сюрреалізму засвідчують також його переклади віршів Джеллу Наума («Îmi place ca lupilor» / «Wie die Wölfe lieb ichs», «Lanterna magică» / «Laterna magica») та Вірджіла Теодореску, («Castalana înecată» / «Die ertrunkene Schloßfrau»), вміщені у збірнику «Surrealistische Publikationen» – «першій маніфестації авангарду в духовній та соціальній сфері німецькою мовою», що вийшов 1950 р. під орудою Макса Гьольцера та Едгара Жене у Клагенфурті. Поряд з названими румунськими поетами Целан представив тут свої переклади текстів французьких сюрреалістів Андре Бретона, Еме Пере, Анрі Пастуро, Бенжамена Сезара. Він здійснював ці переклади вже у Відні, чим можна пояснити ту обставину, що твори румунських авторів інтерпретовані не з оригіналу, а з французьких версій, опублікованих в антології «зарубіжних сюрреалістів» під назвою «Cahiers du Sud» [228, с. 130-132].

Сюрреалістичні відіння зринають і в ліричній прозі Целана, написаній румунською мовою, що наснажена асоціативними фантазіями, в яких можливі найсміливіші пориви й ширяння у просторі й часі – це дійсність сюрреалістського

«gêve», сну, марення, невіддільна законам логіки й земного тяжіння, коли найпотаємніші притлумлені бажання вириваються раптом на волю і конструюють нову, небачену реальність. Переконаливою ілюстрацією такого «автоматичного» мислення й письма може слугувати целанівський ліричний фрагмент «A sosit, însfârșit» («Нарешті настала мить»):

A sosit, însfârșit, clipa ca în fața oglinzilor care acoperă pereții exterioare ai casei în care ți-ai lăsat pe veci despletită iubita, să arborezi, în vântul salcâmului înflorit înainte de vreme, steagul tău negru. Tăioasă, se aude fanfara regimentului de orbi, singurul care ți-a rămas credincios, îți pui masca, îți prinzi dantela neagră de mânecile costumului tău de cenușă, te urci în copac, faldurile dteagului te cuprind, începe zborul. Nu, nimeni n'a știut să fâlfâie ca tine în jurul acestei ācase. S'a lăsat noaptea, plutești pe spate, oglinzile casei se apleacă mereu ca să-ți culeagă umbra, stelele cad și-ți sfâșie masca, ochii ți se scurg înspre inima ta în care și-a aprins frunzele sicomorul, stelele coboară și ele într'acolo, toate până la cea din urmă, o pasăre mai mică, moartea, gravitează în jurul tău, iar gura ta visătoare îți rostește numele. [178, c. 189].

(Нарешті настала мить повісити на вершині дочасно розквітлої акації, перед люстерками, що облямовують зовнішні стіни будинку, в якому ти покинув кохану з навік розпущеним волоссям, твій чорний стяг. Пронизливо звучить сурма полку сліпих, єдиного, який залишився вірним тобі, ти одягаєш маску, нашиваєш чорну мітку на рукав свого попелястого вбрання, видираєшся на дерево, складки стяга огортають тебе, починається політ. Ні, так легко, як ти, ще ніхто не вмів ширяти над будинком. На землю спустилася ніч, ти пливеш навznak, люстерка будинку час від часу нахилиються, щоб упіймати твою тінь, зорі падають і розривають твою маску, очі скапують тобі в серце, в якому смоківниця запалила своє листя, зорі також опускаються туди, всі до одної, маленька птаха, смерть, кружляє навкруг тебе, і твої мрійні уста вимовляють твоє ім'я)

До румуномовної творчої спадщини Целана належать також перекладені ним чотири прозові фрагменти Ф. Кафки: «Excursia în munti» («Мандрівка в гори»), «Doi oameni trec» («Ті, що пробігають мимо»), «O solie imparateasca» («Імператорське послання»), «In fata legii» («Перед законом»), які виникли в контексті зв'язків поета з бухарестськими сюрреалістами. Значно більшою мірою, ніж його романи, ці неве-

личкі оповідання Кафки співзвучні з деякими особливостям сюрреалістської поетики, що, вочевидь, і спонукало Целана до їх перекладу. Водночас він бачив також принципову відмінність між художньою системою Кафки й методами сюрреалістів, які, на відміну від австрійського письменника, інтенсивно культивували підсвідому сферу, нехтуючи при цьому раціональним елементом. Безконтрольний «потік свідомості» та метод «*écriture automatique*» викликали у Целана відчутний спротив, а його власні тексти часто демонстрували ще й відверто іронічне ставлення до зображуваного, отож він поступово почав дедалі більше схилятися до кафкіанської манери, в якій, крім підсвідомих асоціацій, простежувалася також строга єдність задуму, екзистенціальне підґрунтя, завершеність твору як художнього цілого. Тому пізніше зближення Целана з віденськими сюрреалістами (насамперед з групою художників навколо Едгара Жене), яке великою мірою було підготовлене його участю в румунському сюрреалістському русі, виявилось вельми короткочасним і не задовольняло вже його естетичних і поетичних амбіцій. «Яскраво виражене поетичне обдарування Целана допомогло йому розгледіти сюрреалізм як «фасон» («*Machart*») і зрештою подолати його» [254, с. 102], хоча навіть після свого переселення до Парижа він ще намагався увійти з ними в контакт (особисте знайомство з Бретоном в одній з паризьких кав'ярень, щоправда, розчарувало його). Пізніше Целан різко опирався будь-яким спробам зарахування своєї творчості до сюрреалізму і «намагався вести діалог з окремими авторами й митцями, які стояли близько до сюрреалізму, не стільки як адепт максимів цього руху, а радше як перекладач» [276, с. 70].

Таким чином, Бухарест, де Пауль Целан пробув близько двох з половиною років (від весни 1945 до кінця 1947 рр.), став для нього «чимось набагато більшим, ніж вокзал для подорожнього» [273, с. 74] – він виявився, по суті, місцем його літературної ініціації, де вперше – румунською та німецькою мовами – були опубліковані його вірші й переклади, з'явився літературний псевдонім, якому судилося невдовзі стати ши-

роко знаним, зав'язалися стосунки з багатьма професійними літераторами, котрі переросли в окремих випадках у найщирішу дружбу, світло якої не згасало для нього до кінця життя.

Ще одна грань плідної взаємодії Целана з духовним світом румунського народу полягає в запозиченні тем, мотивів, поетичних форм румунської літератури та фольклору. На ранні приклади такого запозичення вказував уже Г. Штілер, зіставляючи целанівський вірш «Nähe der Gräber» («Близькість могил») зі зразками румунських народних пісень [398, с. 18]. Основою для такого зіставлення служить характерний для народної поезії паралелізм в зображенні природних явищ і душевних станів людини. Цей традиційний прийом наявний вже у ліриці трубадурів та міннезінгерів, проте він широко розповсюджений і в пісенній творчості багатьох народів світу, в тому числі і в дако-романських піснях. Наведемо одну з них з підрядковим перекладом:

Frunză verde de trifoi.
Ce-i asta, măndro, de noi?

Sămănat am grâu de vară,
și-a ieșit numai secară.

Sămănat am busuioc
și-a ieșit para de foc. [398, с.18]

(Зелені листки конюшини./ Що, кохана, поміж нами?// Я посіяв яру пшеницю,/ А виросло тільки жито.// Я посіяв васильки, / а виріс племін вогняний.)

Дослідники уточнюють жанрову природу цих народних пісень, на які міг орієнтуватися Целан, визначаючи її як дойну – «ліричну народну пісню елегійного характеру, котра щоразу починається словами «Frunză verde» («Лист зелений»), за якими завжди йде назва певної рослини. Закликаючи в свідки природу, вона втілює тугу за коханою людиною і сумну скаргу

з приводу її втрати» [388, с. 11-12]. Е. Зільберман наводить також промовистий зразок дойни в німецькому перекладі:

Grünes Blatt vom Wegerich,
Schweres Leid mein Herz beschlich.
Welkes Laub vom blauen Flieder,
Meine Mutter kehrt nicht wieder. [388, с. 12]

(Зелений листок подорожника,/ Тяжка мука опала моє серце./ Зів'яле
листя блакитного бузку, /Моя мати вже не повернеться).

Цей приклад переконливо засвідчує внутрішню спорідненість ранньої лірики Целана з румунською дойною, яка виражається як на змістовному, так і на структурному рівні. Наведемо для порівняння вірш бухарестського періоду «Espenbaum», який присвячений пам'яті загиблої в таборах Транснїстрії матері поета (в ранніх редакціях він навіть звався «Mutter»), в якому ця спорідненість безперечна:

Espenbaum, dein Laub blickt weiß ins Dunkel.
Meiner Mutter Haar ward nimmer weiß.

Löwenzahn, so grün ist die Ukraine.
Meine blonde Mutter kam nicht heim.

Regenwolke, säumst du an den Brunnen?
Meine leise Mutter weint für alle.

Runder Stern, du schlingst die goldne Schleife.
Meiner Mutter Herz ward wund von Blei.

Eichne Tür, wer hob dich aus den Angeln?
Meine sanfte Mutter kann nicht kommen. [182, с.30]

(Осокорє, ти в пїтьмі сивїєш./ Моя мати сивини не знала.// Зелено, купаво, на Вкраїні./ Моя світла мати не вернулаєш.// Хмаро, ти наповнюєш

криниці./ Моя тиха мати гірко плаче.// Зірko, ти снуєш вогнисту стрічку./ Серце матері свинець пронизав.// Двері, хто вас висадив із петель?/ Моя ніжна мати вже не прийде.)

Вплив дойни простежується тут у загальному елегійному настрої, рівнобіжному зображенні природного та людського універсумів, які узгоджені між собою за подібністю або контрастом, наскрізних метафорах природи, структурному паралелізмі й композиційному принципі логічно завершеної двовіршевої строфи тощо – аж до прямого запозичення останнього рядка «Meine Mutter kehrt nicht wieder», що злегка трансформований у целанівське «Meine sanfte Mutter kann nicht kommen».

Поряд з дойною, Целан спирається у своїй творчості також на інші жанрові форми румунської народної поезії. Зокрема, його приваблювали магічні заклинання, прийняті під час різного роду старовинних обрядів, що зберігали у своєму ритуальному репертуарі язичницькі елементи. Як правило, в них маніфестувалася здатність магічного впливу на навколишній світ за допомогою слова, жесту або дії. Такі обряди Целан гіпотетично міг спостерігати під час спільних вилазок разом з друзями у Карпати в українських чи румунських верховинців. Один з його ранніх віршів чернівецького періоду, який також витримано в ритмі дойни, має назву «Zauberspruch» («Заклинання»). Вернер Зьольнер зараховує його до традиції заклиналих «дощових пісень» («Regenlieder») [389, с.92]:

Blut der Regenmaid wie Wein,
schliefere die Erlen ein.
Wind der Welt im Sternenkleid,
bring der Dunkelheit Bescheid... [182, с. 398]

(Кров дощу, немов вино,/ огорни вільшину сном./ Вітер світу в шатах зір/
Тьму вдягни у цей убір....)

Із заклиналими формулами румунського фольклору пов'язаний також вірш «Selbdritt, selbviert» («Трійця, четве-

риця»), який належить уже до значно пізнішого періоду творчості поета (збірка «Нічийна троянда», 1963). Целанівські рядки «Krauseminze, Minze, krause, / vor dem Haus hier, vor dem Hause» («Зелен-рута, рута-м'ята/ біля дому, біля хати»), якими починається і завершується ця поезія, також звучать, мовби магічне заклинання. «Як це нерідко буває в румунській народній пісні, – пише Едіт Зільберман, – тут Целан упакував у нехитрий пісенний тон свій темний, страшний, багатий асоціаціями зміст» [388, с. 12], який, зауважимо, ледве вміщається у схоже на дитячу лічилку обрамлення: «Mit dem Mund, mit seinem Schweigen, / mit den Worten, die sich weigern. // Mit den Weiten, mit den Engen, / mit den nahen Untergängen» (Уст розмова, їх мовчання,/ слів уперте сперечання.// З далиною, з тісною, із загибеллю близькою) [182, с. 127]. Як у всякому заклинанні, в цих наполегливих анафоричних повторах проступають трагічні, наснажені лихими передчуттями, нотки. Проте ритмічний малюнок (чотиристопний хорей) і строфіка (дистих із суміжним римуванням) виказують, як і в попередніх прикладах, метричну присутність дойни, що суттєво корегує твердження німецького літературознавця Вінфріда Меннінггауза про ці рядки як «ямбічний» вірш і «своєрідний пастиш невідомої моделі» [327, с. 176].

В останній авторизованій збірці поета «Світлопримус» (1970), яка вийшла у світ вже після його смерті, міститься вірш під заголовком «Bei Brancusi, zu zweit» («У Бранкузі, удвох»), що виник після відвідин майстерні відомого скульптора румунського походження Константина Бранкузі (Бринкуші, 1876-1957), котрий постійно проживав у Парижі. Целан та його дружина Жизель високо цінували Бранкузі як одного з родоначальників абстрактного мистецтва в європейській скульптурі. Його твори вражали своїм лаконізмом і символічною узагальненістю образів, у яких пропонувалося модерне тлумачення румунської міфології та традицій румунського народного мистецтва («Безкінечна колона», «Стіл мовчання», «Брама поцілунку» – Меморіальний архітектурно-скульптурний комплекс в Тиргу-Жіу, 1937). У мистецтві Бранкузі Целан

убачав певну об'ємну паралель до своїх віршів, які з середини 1950-х рр. ставали дедалі абстрактнішими, близькими були йому також трагічне світовідчуття цього митця, його самотність. Бранкузі був, за висловом Мірчі Еліаде, «людиною, для якої камінь існує» [254, с. 108]. В поезії Целана камінь також існує, це один з його улюблених поетичних символів, що відзначається неабиякою асоціативною місткістю – він часто оживляється і персоніфікується, може страждати і кричати:

Wenn dieser Steine einer
verlauten ließe,
was ihn verschweigt:
hier, nahebei,
am Humpelstock dieses Alten,
tät es sich auf, als Wunde,
in die du zu tauchen hättest,
einsam,
fern meinem Schrei, dem schon mit-
behauenen, weißen [182, с. 280-281]

(Якби одна із цих брил/ сповістила про те,/ що замовчує:/ тут, зовсім поряд,/ біля костура цього старого,/ воно б відкрилось, мов рана,/ в яку ти мав би пірнути, самотньо,/ далеко від мого крику, що/ вже обтесаний, білий.)

Звичайно, що румунські мотиви, образи й ремінісценції, які все ще зринають у його віршах і листах з Парижа – «Brandige Mais-/ Kolben, daheim» («Огністі кияхи/ кукурудзи, там, удома» – «Beim Hagelkorn»/ «Під час граду»), «Pontisches Einstmal» («Понтійське Колись» – «Aschenglorie» / «Ореол з попелу»), «das Hörnerlicht deiner / rumänischen Büffel» – «ссяй-во рогів твоїх/ румунських буйволів» – «Coagula») – вже не мають тої безпосередності та інтенсивності, якими вони характеризувалися у творах бухарестського періоду. Поступово, але неухильно, бідніє також словниковий арсенал румунської мови Целана, позаяк йому вже немає з ким розмовляти нею,

за винятком рідкісних годин спілкування з осілими у французькій столиці румунськими емігрантами (Еміль Чоран, Герасим Лука) або ж із друзями-письменниками з Румунії, котрі часом навідують його в Парижі. Після кількох спроб підтримати листування з П. Соломоном румунською, він, врешті-решт, переходить на французьку. Феномен двомовності, який мав місце в Бухаресті, більше не повторюється – Целан пише в Парижі свої вірші винятково німецькою. Румунський дослідник Андрей Корбя-Гойсі пояснює причини цього ригоричного монолінгвізму етичним чинником [204, с. 201], оскільки після «афери Клер Голль», одним з аспектів якої була німецько-французька двомовність Івана Голля, дана проблема набрала для нього негативного відтінку.

Підсумовуючи сказане, можна констатувати, що румунський духовний простір відіграв у творчості Целана помітну і, головне, вельми позитивну, роль. Отож цілковиту рацію має румунський літературознавець Дж. Гуцу, коли пише, що «не тільки єврейська чи західна (насамперед французька й німецька) культурна спадщина зробили свій відчутний внесок у розвиток Целанової ліричної суб'єктивності, але й – великою мірою – також румунська. [...] Запліднення целанівського поетичного світу через румунський духовний ландшафт залишило в оригінальності цього поета глибокі сліди» [254, с. 109].

3.3. Целан і французька література

Франція і французька культура посідають у житті й творчості Целана особливе місце, що зумовлено насамперед тривалим біографічним та духовним зв'язком поета з вітчизною великих європейських революцій. Целан прожив у Франції двадцять два роки (1948-1970), тобто майже всю другу половину свого життя. Франція стала для нього не тільки гостинною домівкою, але й країною, з духовною атмосферою якої він відчував себе тісно спорідненим. В 1952 р. він одружився з французенкою Жизель де Лестранж, згодом і сам став громадяни-

ном Французької республіки. Поет чудово знав мову, звичаї, історію та культуру цієї країни. Тривалий період він працював «німецьким лектором» у паризькій *École Normale Supérieure* (Вища педагогічна школа). Після політичних катастроф і расових переслідувань, спричинених подіями Другої світової війни, французька столиця стала для нього надійним захистком, де він міг почувати себе відносно комфортно – в колі своєї родини, численних друзів та прихильників. Поет брав також участь у французькому літературному процесі – передусім як перекладач і популяризатор французьких авторів у німецькомовному світі, а в останні роки життя як співзасновник та співробітник літературного часопису «*L'Éphémère*». Самі лише переклади творів французької літератури, серед яких налічуються сотні віршів, декілька романів, естетичні та філософські трактати, драма та кіносценарій здатні заповнити не один том. «Не буде жодним перебільшенням розглядати його як найважливішого донині посередника між французькою літературою та німецькомовним простором, – вважає Тео Бук. – Якось майже непомітно він став справжнім послом Франції та її культури» [167, с. 70]. У спеціальному випуску журналу «*Études Germaniques*» за 1970 рік, приуроченому трагічній смерті Целана, французький германіст Клод Давід назвав його «найбільшим німецькомовним французьким поетом» («*le plus grand poète français de la langue allemande*») [207, с. 239].

Прив'язаність Целана до французької культури завжди була дуже відчутною. Вже з дитячих та юнацьких літ вона надзвичайно вабила його й великою мірою допомагала йому формувати власні естетичні уподобання та художні смаки [405, с. 145]. Франція традиційно вважалася найближчим духовним партнером Румунії, тому авторитет французької мови й літератури в цій найсхіднішій романській країні був незаперечним. В цьому відношенні й тодішні румунські Чернівці, незважаючи на яскраво виражене інерційне тяжіння до австро-німецької культури, дедалі більше підпадали під вплив домінуючої тенденції. В румунських гімназіях (ліцеях) французька мова

вивчалася з першого по восьмий класи включно [75, с. 26-33], вона була одним з улюблених предметів Целана-ліцеїста. «З франкофонними поетами він не мав жодних проблем – вже чотирнадцятилітнім виграв на шкільному конкурсі з французької літератури перший приз», – засвідчує біограф Целана І. Халфен [198, с. 71]. Авторитет і престиж французької культури підтримувався в Румунії на офіційному рівні – скажімо, присутністю у великих містах французьких культурних інститутів. Такий інститут функціонував у 1930-их роках і в Чернівцях. Як згадує подруга дитячих літ Едіт Зільберман, «французьку мову ми з дитинства вважали найкрасивішою мовою у світі, отож у Французькому інституті нашого рідного міста ми не тільки відвідували мовні курси й позичали книги з бібліотеки, але й не пропускали жодної лекції, декламаційного вечора чи концерту» [387, с. 45].

Перша безпосередня зустріч Целана з Францією відбулася наприкінці 1930-х рр., коли після закінчення румунського ліцею в Чернівцях він поїхав навчатися до «Вищої школи медицини й фармацевтики» французького міста Тур, що у провінції Турень. Шлях туди пролягав, звичайно ж, через Париж. Так вчорашній гімназист із віддаленого куточка Східної Європи вперше потрапив до омріяної французької столиці. Він провів у Парижі, щоправда, лише декілька днів, однак встиг відвідати знаменитий театр «Comédie Française», художні галереї Лувра, музей Родена, поблукати вулицями Латинського кварталу і Сен-Жермен-де-Пре, відвідати нічний Монпарнас і Монмартр [167, с. 11].

Навчальний процес у «Школі медицини» провінційного міста був організований досить консервативно – відвідування лекцій строго контролювалося, пропуски семінарів чи лабораторних робіт не допускалися, так що вільного часу майже не залишалося, проте допитливий юнак все ж викроював собі вечірні години й жадібно читав твори сучасних французьких авторів – романи Жюльєна Гріна, містерії Шарля Пегі, перші публікації молодого Альбера Камю, публіцистику Андре Жіда (зокрема, його сенсаційну книгу «Retour de l'URSS» – «Повер-

нення з СРСР»). Водночас його вабили також такі блискучі афористи, як Монтень, Паскаль, Ларошфуко, твори якихравили йому за взірць віртуозного французького стилю [198, с. 83, 88; 216, с. 37; 387, с. 61; 167, с. 19]. За вісім місяців перебування в Турі (листопад 1938 – липень 1939 рр.) Целан суттєво удосконалив свою французьку мову, розширив її лексичні й фразеологічні горизонти, набув неабиякої вправності в нюансуванні вислову. За спогадами тодішніх друзів і знайомих, «складалося враження, мовби його бездоганна французька була для нього рідною мовою» [198, с. 91].

Однак з початком Другої світової війни медичні студії в Турі довелося перервати. З 1-го жовтня 1939 р. Целан починає вивчення романістики (французької мови й літератури) в Чернівецькому університеті. В ньому ще жевріла надія на те, що через якийсь час йому знову вдасться повернутися до Франції, а тим часом він вирішив поглибити й систематизувати свої знання про улюблену країну. За свідченнями чернівецьких друзів, Целан «ставився до своїх студій романістики дуже серйозно. Так, наприклад, він почав вивчати давньофранцузьку й не задовольнявся при цьому румунсько-французькими словниками, а придбав собі «Довідник з романістики» Мейєра-Любке, який давав йому уявлення про розвиток і стан цього фаху в німецьких університетах. Згодом він звернувся до мовних проблем, окреслених Фердинандом де Соссюром в «Курсі загальної лінгвістики» [...] У де Соссюра він запозичив також чітке розмежування «мови» («langue») й «мовлення» («parole»)» [198, с. 87].

Романістичні студії Целана в Чернівцях тривали протягом двох років (1939-1941), причому й після того, як влітку 1940 р. місто було зайняте Червоною армією і проголошене радянським. Звичайно, що навчальний процес тепер докорінно змінився, передусім в ідеологічному сенсі. Проте окрім обов'язкових для всіх радянських університетів дисциплін марксистського циклу, що своїм догматизмом викликали в юнака цілком природній внутрішній спротив, віднині додалися й предмети, які йому імпонували – насамперед історія

російської та зарубіжної літератури. Органічною складовою останньої була й французька література, в курсі якої він мав змогу ознайомитися з більш ранніми етапами й пам'ятками французького письменства («Пісня про Роланда», куртуазні романи Кретьєна де Труа, балади Франсуа Війона, поезія П'єра Ронсара та інших представників «Плеяди», «Гаргантюа і Пантагрюель» Франсуа Рабле тощо, які вже тоді належали в радянських університетах до програми філологічної освіти).

Однак найінтенсивніші та найплідніші контакти Целана з французькою літературою припадають уже на повоєнний період, відколи поет оселився в Парижі й безпосередньо занурився в атмосферу духовного життя Франції. Найочевидніше ці контакти маніфестувалися в його багатогранній перекладацькій діяльності, де французькі автори займали, поза всяким сумнівом, пріоритетні позиції. В четвертому томі зібрання творів Целана, який включає в себе переклади з французької, вміщено його інтерпретації 22 авторів. Це вірші Гійома Аполлінера, Антонена Арто, Шарля Бодлера, Андре Бретона, Поля Валері, Жана Дева, Робера Десноса, Андре дю Буше, Жака Дюпена, Поля Елюара, Стефана Малларме, Моріса Метерлінка, Анрі Мішо, Жерара де Нерваля, Анрі Пастору, Бенжамена Пере, Артюра Рембо, Еме Сезара, Жюля Сюперв'єля, Рене Шара, шестиактна драма Пабло Пікассо «Як упіймати за хвіст бажання», коментар Жана Кейроля до документального фільму Алена Ресне про нацистські концтабори «Ніч і туман». До цього списку потрібно ще додати кілька книг французьких авторів, які він переклав не так за власним вибором, як радше на замовлення видавництва або з політичних чи якихось інших міркувань, серед них – мистецтвознавчу працю Жана Базена «Нотатки про сучасне малярство», публіцистичну книгу Жана Кокто «Золота завіса. Лист до американців», філософські есеї Еміля Чорана «Вчення про розпад», детективні романи Жоржа Сіменона «Тут Меґре помиляється» та «Меґре й жахливі діти» тощо. В середині 1950-х рр. Целан отримав від мюнхенського видавництва «Курт Деш» пропозицію укласти антологію новітньої французької поезії. В його робочому зошиті за

1955-57 рр. зберігся начерк структури майбутньої книги, до якої він планував включити свої переклади поезій Жерара де Нерваля, Шарля Бодлера, Артюра Рембо, Стефана Малларме, Моріса Метерлінка, Гійома Аполлінера, Поля Елюара, Оскара Мілоша, Робера Десноса, Жюля Сюперв'єля, Антонена Арто тощо [345, с. 82-83]. Пізніше він мав намір опублікувати цю антологію у видавництві «Insel Verlag», проте амбітний план залишився нереалізованим, очевидно, він був поглинутий іншими проектами [228, с.389].

Про глибоку вкоріненість Целана в духовному житті Франції свідчать численні історичні, географічні, культурні реалії, розкидані в його віршах, поетологічних промовах. Імена літераторів, істориків чи філософів (Мерсьє, Паскаль, Мальбранш), майстрів образотворчого мистецтва (Жеріко, ван Гог, Джакометті), географічні поняття (Бретань, Керморван, Ліон, Брест, Мервіль, Франсвіль, Перігор, Дордонь), триколор французької революції 1789 р., легендарна ескадрилья часів Другої світової війни «Нормандія-Німан» тощо органічно вписуються у фактуру його поетичних та есеїстичних творів, перебираючи на себе важливе смислове й символічне навантаження. Особливо близькою була йому топографія Парижа, де він, здавалося, знав кожен камінь. «Du denk mit mir: der Himmel von Paris, die große Herbstzeitlose...» («Ти пам'ятаєш: небо над Парижем, мов пишний пізньоцвіт...») [182, с.34] – писав він у ранньому вірші «Eginnerung an Frankreich» («Спомин про Францію») на основі своїх вражень від першої зустрічі з французькою столицею. Відтоді сплигло чимало літ, Париж став для нього рідним і близьким містом, в якому він, бездомний вигнанець, жив з почуттям глибокої вдячності. І це почуття також присутнє в його віршах. «Набагато частіше, ніж у більшості французьких поетів нашого часу, імпресії Парижа стають у нього поетичними висловами, – зазначає з цього приводу Т. Бук. – Бульвар Сен-Мішель, вулиця Турнефор, площа Контрескарп, міст Мірабо, церква Сен-Медар чи планетарій у палаці Декувер мають тут біографічний контекст» [167, с. 67]. Те, як добре знав і віддано любив Целан це місто, засвідчує ні-

мецький поет Ріно Зандерс, який ще на початку 1950-х рр. познайомився з ним у Парижі. «Не можна було уявити собі кращого провідника по місту, ніж Целан, – згадує він. – Ми йшли і йшли, і він щоразу зупинявся, перериваючи свою мову, наше мовчання: «В цьому будинку, ось там нагорі, помер Верлен.» – «В цьому готелі Рільке написав свого «Мальте». – «Тут мешкав Бодлер» [368, с. 312]. Низка Целанових віршів має французькі заголовки: «À la pointe acérée» («В загостреній формі»), «Clair de lune» («Місячне сяйво»), «Les Adieux» («Прощання»), «Les Dames de Venise» («Венеційські дами»), «Les Globes» («Світи»), «Matière de Bretagne» («Бретонські аннали») тощо. Зрештою, в поетичній спадщині Целана є один-єдиний вірш, написаний ним французькою мовою для свого сина Еріка, – «Ô les hâbleurs» («О невіправні хвальки») [182, с.526-527], що заснований на словесній грі й поетиці дитячого нонсенсу, в якій метафоричні значення немовби знову повертаються до своєї номінативної семантики, але саме тому він майже не піддається перекладові. Значно серйознішим біографічним та літературним документом можна вважати франкомовне листування поета зі своєю дружиною Жизель Лестранж (2001), яке паралельно з'явилося також у німецькому перекладі [див. 387; 388]. У зв'язку з цією подією французька газета «Le Monde» присвятила життю і творчості поета дві повні сторінки свого суботнього випуску, чимало інших французьких газет також відгукнулися розлогими рецензіями [167, с. 7].

Якщо абстрагуватися від принципу панорамної оглядовості й спробувати виділити в безмежному океані французької літератури ті явища й імена, які сприймалися Целаном як типологічно близькі, аксіологічно важливі чи естетично й психологічно споріднені, то легко дійти висновку, що його цікавила насамперед поезія французького модернізму, яка починається, як відомо, з творчості Шарля Бодлера. В уславленій збірці Бодлера «Квіти зла» відбувається радикальна зміна ідеологічних та естетичних віх, здійснюється перехід від романтизму до символізму й авангардизму. Саме Бодлерові французька поезія завдячує «творенням нової поетичної метамови» [66,

с. 241], яка означала небачений досі злам поетичної свідомості. І якщо Бодлер відкриває цю нову еру поетичного мислення, то Целан її, по суті, закриває. Кардинальним зрушенням тут стало відчуття неблагополучності світу, усвідомлення духовної та моральної катастрофи. Глибинним виявом цього світовідчуття був шок, зяюче провалля тотальної травмованості. Якщо у Бодлера воно ще виливалося переважно в похмурі візіонерські картини, в сплін чи епатаж, то в Целана це вже був абсолютно нерепарабельний світ «після Голокосту». Тому обох поетів нерідко розглядають у своєрідному тандемі як крайні точки єдиного процесу, а їхні поетичні осягнення образно характеризують як ката-строфи [128, с. 7].

Це дивне поняття, що парадоксально балансує десь поміж метафорою та контамінацією, увиразнює основоположний принцип паралелізації творчості обох поетів. «Як Бодлер, так і Целан, – зазначає американський дослідник Ульріх Бер, – прагнуть до зображення у своїх творах того досвіду, який залишається в пам'яті неперетравленим, шокуючим, травматичним і не піддається засвоєнню спогадами жодним зусиллям свідомості. Вірші обох поетів свідчать про труднощі повністю осягнути в модерних умовах людське існування в його прогресуючій фрагментації і надати йому відповідного значення. У центрі поетичних проєктів Бодлера й Целана стоїть пошук прийнятного діапазону співвідношень, в рамках якого міг би бути явлений цей досвід, який не улягає пам'яті та свідомості. Оцінка Бодлера як «першого модерного поета» й натомість Целана як останнього чи навіть вже «першого постмодерного поета», ґрунтується на спорідненості їхніх поетичних жестів: обидва є спробами зображувати такий досвід, який перевертає всі доступні системи співвідношень і логічних пояснень» [128, с. 7]. Очевидно, що лише завдяки такому шоковому ефектові поезія Бодлера, витримана в строгих класичних формах (римовані катрени, сонети, александрійські вірші), змогла претендувати на роль «нової поетичної метамови». З іншого боку, сама по собі модерна структурна організація зрілих Целанових віршів далеко не завжди була достатньою підставою

для ословлення невимовного, оскільки її новаторський профіль повністю увиразнювався тільки на тлі травматичного переживання Голокосту.

Експліцитно ім'я **Шарля Бодлера** рідко артикулювалося Целаном серед його пріоритетних естетичних чи поетологічних орієнтирів. Проте значення французького поета завжди усвідомлювалося ним у сфері безкомпромісного протистояння дійсності та віднайдення для неї адекватного художнього вираження. «Бодлер віддавав перевагу романтичній експресивній естетиці, де елемент вираження превалює над елементом зображення», – зауважує український літературознавець Д. Наливайко [67, с. 27]. Цим Бодлер був близький раннім німецьким експресіоністам – скажімо, Г. Гайму чи Г. Тракля, які багато чому в нього навчилися. Целан, як відомо, перейшов – ще у свій чернівецький період – через коротку фазу захоплення експресіонізмом, особливо творчістю Г. Тракля, отож домінантний тон Бодлерових віршів часом доволі чітко проступає і в його ранній ліриці – насамперед це конфронтація з темною сферою життя, осяяною «чорним сонцем» меланхолії, з наслідками душевних і психічних потрясінь епохи духовної деградації та розпаду моральних цінностей.

Щоправда, Целан переклав лише один-єдиний вірш Бодлера – сонет «Смерть бідняків» («La mort des pauvres»), що належить до циклу «Смерть» з книги «Квіти зла». Цей переклад було здійснено в розпал «афери Клер Голль» і вперше надруковано в альманасі видавництва «Fischer Verlag» за 1960 р. З огляду на загальне тематичне спрямування даного циклу й тодішній душевний стан Целана, вибір цього трагічного вірша аж ніяк не можна вважати випадковим – тут безсумнівно простежується певна настроєва суголосність, що легко екстраполюється на його власну екзистенційну ситуацію. Скажімо, бодлерівське «C'est la clarté vibrante à notre horizon noir» («Це тремтяча ясність на нашому чорному горизонті» – йдеться про Смерть як визволительку від страждань і мук) – Целан перекладає як «ist er der Schwärze Lichtsaum, auf ihn hältst du dann zu» («це чорноти сяйна облямівка, на неї ти покла-

даєшся» – [189, с. 820-821]), що трохи затемнює прозорий зміст бодлерівського рядка. Водночас він чіткіше окреслює профіль ліричного героя, трансформувавши абстрактне бодлерівське «ми» у конкретне «ти», звернене головним чином до себе самого, чим підсилює суб'єктивний елемент вірша.

Коли у своїй Бюхнерівській промові «Меридіан» Целан риторично запитував, чи потрібно сучасному поетові «поспідовно додумувати до кінця Малларме», то він мав на увазі ту «темну зону», в яку Стефан Малларме, властиво, не наважувався увійти. Однак парадокс полягає в тому, що ця «темна зона» не є логічним та хронологічним продовженням літературної традиції Малларме, а радше пов'язана з творчістю його попередника Бодлера. Тому, на думку Ульріха Бера, «прагнення Целана «поспідовно додумати до кінця Малларме» означає рекурс до Бодлера і до «темної зони», розташованої біля витоків традиції, повернення до непроглядної темряви й сліпоти, ім'я якій – Бодлер» [128, с. 16]. Скептицизм бодлерівського суспільного ідеалу, його увага до потворних форм соціального життя, похмурість його спліну були для Целана значно ближчими, ніж пошук поетичного абсолюту Малларме. Здавалося б, аналогії між Малларме й Целаном цілком очевидні – обом притаманна «герметичність» вислову, відособлення й усамостійнення слова в автономну якість, тенденція до умовкання тощо. На думку Гольгера Пауша, тут наявна близькість аж до «взаємозаміни» [351, с. 13]. Проте насправді їх більше розділяє, аніж єднає.

Безперечно, що Целан дуже уважно читав **Стефана Малларме**, проте він аж ніяк не міг бачити в ньому свого естетичного чи ідейного однодумця. Насамперед їх роз'єднувало уявлення про сутність поезії, яка полягала для Малларме в реалізації «абсолютної» метафори, звільненої від усяких зв'язків з реальною дійсністю, коли при зіставленні окремих понять французький поет вдавався до граничної еліптичності, при якій з процесу уподібнення нерідко випадав навіть один з порівнюваних об'єктів. Тому його метафори немовби відриваються від землі й ширяють у повітрі. Целан же праг-

нув писати, «виходячи з життя і повертаючись до життя» [355, с. 122]. «Абсолютно-метафорична» сфера, в яку його намагалися втиснути деякі дослідники, викликала в нього неабиякий спротив [див. 343, с. 240]. Отож у даному випадку доречніше було б говорити про інтенсивну негативну рецепцію, засновану на принципі заперечення і відштовхування. Як згадує Гергарт Бауман, Целан різко протестував проти всяких спроб зіставлення своїх віршів з поезією Малларме. «Малларме – ото ще фетиш!», – сказав він якось під час однієї розмови [130, с. 85]. З Гергардом Нойманом, який належав до кола близьких йому людей, він порвав стосунки після того, як той опублікував у весняному випуску часопису «Poetica» (1970) своє дослідження «Абсолютна метафора. Спроба розмежування на прикладі Стефана Малларме й Пауля Целана» [332]. Всяке порівняння з Малларме, навіть якщо воно мало форму «розмежування», Целан відкидав як посягання на свою творчу суверенність. В оцінці Малларме Целан, можливо, розділяв думку Рудольфа Каснера, який твердив, що «світ Малларме від початку до кінця був світом, у якому не слово ставало плоттю, а навпаки – плоть ставала словом [...] У своїй найглибшій суті Малларме залишився тим, чого він так боявся: раціоналістом. В цьому полягає трагізм його шляхетної фігури» [130, с. 85]. Єдиний перекладений Целаном твір Малларме – другий вірш із поетичного диптиху «Ронделі», вперше надрукований в альманасі видавництва «Insel Verlag» за 1959 р., певною мірою підтверджує це припущення. Сам вибір вірша, в якому любовне почуття фільтрується крізь сито тотальної байдужості, ілюструє цю блискучу за формою, але раціоналістично-холодну поетичну манеру Малларме, яка зберігається і в Целановому перекладі:

Lieder, willig, schicken kein
 Lächeln, sprühen uns kein Licht,
 Willst du's, solls die Liebe sein,
 Du, dein Mund, wir sagens nichtio [189, с. 817]

(Пісням не слати у світи/ Всіх усмішок, що саява повні/ Кохаймося як хочеш ти/ А втім уста твої безмовні. – Пер. М. Москаленка)

У погоні за «чистими ідеями речі» Малларме ставив перед собою завдання не так називати предмет, як радше «навіювати його образ» (сугестивний ефект), все більше відходячи від емпіричних вражень, прямуючи до якоїсь «імперсональної інтелектуальної реальності» й піднімаючи своє мистецтво до рівня «поетичного конструювання» [63, с. 10-11]. Натомість Целанові завжди залежало на тому, щоб бути гранично конкретним, називати речі своїми іменами й «викликати людські реакції». «Замість очищувати поезію, як Малларме, від усього непоетичного до стану «*poésie pure*», Целан, – як зазначає О. Пьоггелер, – потрапляв у полон «мовних ґрат», у полон мови як «клітки або в'язниці». Целан відчував [...], на відміну від Малларме, Валері чи Бенна, не силу, а безсилля слова» [355, с. 124], оскільки для нього на першому плані стояв не холодний блиск, а живий і трепетний нерв мови. «Яким би подібним не виглядало ставлення до можливостей мови, до розімкнuto багатозначного й зрештою замовчуваного, все ж умови та інтенції, які він розумів інакше, ніж Малларме, залишаються відмінними. Він не знищує об'єктивної дійсності заради краси абсолютної форми; він не знає аутарктичної символіки, не шукає чистої самосвідомості мови; його слово не відділяється від усього реального, а навпаки – засвідчує проходження крізь усе реальне. Його мовчання не є руйнуванням, воно не творить ніяких чарів. Однак він пише свої вірші не імперсонально; вже у своєму ескізованому втіленні вони мисляться діалогічно...» [129, с. 287] – в цій характеристиці Г. Баумана дуже чітко показано особливості поетологічних жестів Малларме і Целана, які по суті розводять їх на майже протилежні ідейно-естетичні полюси. На думку Зіггільди Богуміл, Целан продовжує Малларме в його позиції скрупульозної роботи над мовою, проте він відвертається від його поетики, коли йдеться про ставлення до дійсності [154, с. 28].

«Негативна» рецепція Малларме виявляє себе і в окремих поезіях Целана, зокрема, в такому часто інтерпретованому

вірші, як «Keine Sandkunst mehr» зі збірки «Злам подиху» (1967), полемічне вістря якого спрямоване проти Малларме та його поетичної програми, хоча метра символізму тут прямо й не названо по імені:

KEINE SANDKUNST MEHR, kein Sandbuch, keine Meister.

Nichts erwülfelt. Wieviel

Stumme?

Siebenzehn.

Deine Frage – deine Antwort.

Dein Gesang, was weiß er?

Tiefimschnee,

Iefimnee,

I – i – e. [182, с.183-184]

(Досить мистецтва піску, книги піску, майстрів.// Жереб випав нічим. Скільки/ німих?/ Сімнадцять.// Твоє запитання – твоя відповідь./ Твій спів, що він знає?// Все в снігу,/ енігу,/ е – і – у.)

«Мистецтво», «книга», «майстер» – це слова, які парафразують поетичний світ Малларме, як і «жереб» з другої строфи (власне, його заперечення – «жереб випав нічим»), що є ремінісценцією поеми Малларме «Кинутий жереб ніколи не скасує випадку» [157, с. 132; 355, с. 122]. «Випадок» уособлює для Малларме стихію, хаос, зрештою, реальну дійсність, а кинутий жереб – гру з реальністю, ілюзорний шанс перемогти випадок. Слово «майстер», яке вже у «Фузі смерті» було насажене негативними конотаціями, вжито тут у множині, однак у контексті «піскового мистецтва» й «піскової книги» (пісок для Целана – символ минулості, наприклад, у заголовку його першої збірки «Der Sand aus den Urnen» – «Пісок з урн») воно чітко вказує на ідею «чистого мистецтва» Малларме – «майстра над майстрами», загальновизнаного «метра». Целан відмов-

ляється надалі сповідувати естетичну програму Малларме, яка колись, на ранньому етапі, імпонувала йому. «Скільки / німих?» – запитує він, маючи на увазі тенденцію поезії Малларме до умовкання, оніміння, його «ідеальний вірш», який мав би бути «мовчазним віршем, чистим аркушем» [230, с. 90; 362, с. 177]. «Ідеальне» число сімнадцять (сім і десять) пов'язане насамперед з традиціями єврейської містики, але водночас воно є сходинкою до того абсолюту, якого прагне герой Малларме: в поемі «Кинутий жереб» Майстер, що гине в кораблетрощі, намагається досягти його, в кінці твору тут з'являється «сузір'я Седмиці» (число сім символізує повноту, завершеність) як частка «становлення всієї суми сум» [53, с. 201]. Однак наступне запитання – «Dein Gesang, was weiß er?» («Твій спів, що він знає») – залишається без відповіді, вірніше замість відповіді маємо лише якесь далеке, затихаюче відлуння: «Tiefimmschnee, / Iefimnee, / I – i – e». Цей логограф також можна сприймати як трагічну (або гротескную) реалізацію поетологічної програми Малларме, можливо, як її гіпотетичну структурну цитату, яка демонструє процес умовкання. «Редукція слова до звукового комплексу «I – i – e» відтворює рух від комунікації до абсолютної тиші» [240, с. 143].

Не такою проблематичною, як у випадку з Малларме, хоча також доволі суперечливою виявляється рецепція творчості двох інших видатних символістів – Поля Верлена та Артюра Рембо. Обидва належали до улюблених поетів молодого Целана, проте переконливі зв'язки інтертекстуального характеру спостерігаються з ними також пізніше. В колі чернівецьких друзів гімназійного періоду вірші **Поля Верлена** були «пробним каменем», насамперед їхній образний, музикальний лад [198, с.69]. Про захоплення поезією Верлена свідчать ранні переклади Целана, рукописи яких зберігаються сьогодні у фонді А. Маргул-Шпербера в бухарестському Музеї румунської літератури. Серед них спроби інтерпретації таких віршів Верлена, як «Mon rêve familier» («Мій звичний сон»), «Sur l'herbe» («На траві»), «L'espoir luit comme un brin de paille dans l'étable» («Надія жевріє стеблом соломи в хліві»). Крім того, у фондах

Німецького літературного архіву в Марбаху – серед матеріалів, що відносяться до раннього Целана, – виявлено переклад вірша «Dans l'interminable» («В безкінечне»). Б. Відеман вважає, що ці переклади були інспіровані перебуванням Целана в Турі або його студіями романістики, отож здійснено їх у Чернівцях ще до приходу нацистів, а сам вибір віршів засвідчує добре знайомство з творчістю Верлена, вміння виділити в ній особливе й типове [422, с. 281]. Щоправда, жоден із заголовків Верленових віршів у цих рукописних версіях Целаном не перекладений, що тривалий час було бар'єром на шляху до їхньої текстологічної ідентифікації.

В зібранні творів поета вищезгадані переклади не публікувалися, отож до недавнього часу вважалося, буцімто Верлен залишився поза увагою Целана-перекладача. Проте, як з'ясувала свого часу Рут Крафт, вміщений Б. Відеман у томі «Paul Celan – Das Frühwerk» (1989) вірш під назвою «Im alten Garten» («У старому парку») насправді не належить Целанові, а є перекладом поезії Верлена «Colloque Sentimental» («Сентиментальна розмова») з циклу «Fêtes Galantes» («Галантні свята») [296, с. 201-202]:

Im alten Garten vereinsamt im Eise
fanden zwei Schatten gemeinsame Gleise.

Den Herbst auf dem Munde, den Tod in den Blicken
hört man die heimlichen flüstern und nicken.

Im alten Garten vereinsamt im Eise
gedenken die beiden verlassener Gleise.

Weißt du, wie uns die Entzückung umglühte –
weißt auch, wozu dich solch Denken bemühte –

Du siehst mich noch immer, noch immer im Traum
und dein Herz klopft rascher dann, rascher. – Kaum.

Oh die unsägliche Wolke als ein
Kuß unsre Münder vereinte. – Mag sein.

Die Hoffnung, wie froh sie im Blau sich wiegte,
die Hoffnung, sie floh ins Gewölk, die besiegte.

Weit hat sie ihr Schritt durch die Gräser gebracht.
Es hört' sie einzig die stumme, die Nacht... [178, с.243]

Переклад не позбавлений недоліків: «Gleise finden», «Denken bemühen» – надто патетичні форми, щоб вживатися в довірливій розмові колишніх коханців. Дієслівні рими «umglühte – bemühte» чи «wiegte – besiegte» також засвідчують недостатню вправність молодого перекладача. Очевидно, що Целан сам усвідомлював вади цього перекладу, а тому не публікував його за життя. Проте загалом він суголосний з власними віршами молодого поета, що й ввело в оману Б. Відеман. «Дворядковий римований вірш із властивою цій структурі щільною сіткою звукових відповідностей належить, якраз у комбінації із запитальною формою та іншими діалогічними мовними дуктусами, до типових форм ранньої Целанової творчості, які пізніше знову зустрічаються тільки як її евокація (напр., у вірші «Selbdritt, selbviert»). Осінній парк, трава, ніч, хмари й тіні, як і зілляті в поцілункові уста [...] – всі ці елементи вірша належать до типового лексикону молодого Целана буковинського періоду» [422, с. 280]. Водночас цим завершальним віршем книги «Fêtes Galantes» Целан відтворює «важливу іронічну коду попереднього настрою та поетичні форми другої збірки Верлена» [228, с. 112]. Т. Бук бачить тут тематичну близькість з ранньою поезією Целана «Im Park», що також передає нічний настрій на фоні паркової куліси і, що найголовніше, так само евокує домінуючу й у Верлена думку про смерть [167, с. 13-14].

Надзвичайно густе плетиво інтертекстуальних зв'язків, насамперед з Верленом, зринає в одному з найскладніших поетичних текстів Целана – вірші «Huhediblu» з книги «Нічийна

троянда». Це гостро полемічний твір, який має багатовекторне спрямування. Його стріли націлені на такі загрозливі суспільні явища, як брутальна маніпуляція літературним процесом, антисемітизм та активізація неонацизму в ФРН. Однак, як підкреслює Б. Відеман, «саме верленівська варіація відіграє в цьому полемічному творі, який присвячений писанню і рецепції віршів, центральну роль» [422, с. 292]:

Schwer-, Schwer-, Schwer-
fälliges auf
Wortwegen und -schneisen.

Und – ja –
die Bälge der Feme-Poeten
lurchen und vespern und wispern und vipern,
episteln.
Geunktes, aus
Hand- und Fingergekröse [...]

Wann,
wann blühen, wann,
wann blühen die, hühendibluh,
huhediblu, ja sie, die September-
rosen?

Hüh – on tue... Ja wann?

Wann, wannwann,
Wahnwann, ja Wahn, – [...]

Oh quand refleuriront, oh roses, vos septembres? [182, с.156-157]

(Важко-, важко-, важко-/ ступне на/ шляхах і прорубах слів./ І – ав-
жеж –/ одоробла поетів феми/ бурмочуть, бубнять, шамотять і сичать,/
епістолюють./ Проквакане/ з брижів долонь і пальців, над ними/ не за-

несене в книги/ пророка ім'я простирає слід,/ ставши надписом, записом, гузнописьмом,/ вересневою датою – днем небуття людей –:// Коли,/ коли ж зацвітуть, коли ж,/ коли зацвітуть уже тут, вітужетуть,/ вітужету, ті вересневі/ троянди?// в'ю – on tue.../ То коли ж?// Коли, то коли-коли ж,/ Ванзее, цей безумний дриж – [...]// Oh quand refleurront, oh roses, vos septembres?)

Як і в розглянутій вище поезії «Keine Sandkunst mehr», важливе місце тут відведено ономатопейним моментам. Вже заголовок вірша побудований за принципами звуконаслідування. В ньому присутні як ознаки нонсенсу, так і провокативні елементи в дусі дадаїзму. Проте абсурдний на перший погляд новотвір «Nuhediblu» виявляється трансформацією одного з рядків сонета Верлена «L'espoir luit comme un brin de paille dans l'étable» («Надія жевріє стеблом соломи в хліві») з книги «Sagesse» («Мудрість»), який був перекладений Целаном ще в Чернівцях, проте за життя поета не публікувався. Останній рядок цього Верленового сонета звучить: «Ah, quand refleurront les roses de septembre!» («Ах, коли зацвітуть вересневі троянди!»), що Целан передає як «Wann blühen wieder die Septemberrosen?» [422, с. 289]. У своєму вірші Целан вдається до різних варіацій цього рядка, які через проміжні наслідувальні форми породжують заголовок «Nuhediblu», що є еліптичним та анаграмним стягненням Целанового варіанту перекладу.

Проте завершальний рядок Верлена «Ah, quand refleurront les roses de septembre!» виражав ще цілком реальне й обґрунтоване сподівання: у Франції, як і в деяких інших західно- та південноєвропейських країнах, у вересні справді вдруге зацвітають троянди (за давнім селянським календарем вересень розглядається як травень осені [387, с. 75]). Вислів «вересневі троянди» зустрічається, між іншим, і в німецькій літературі – наприклад, оповіданні «Schiller in Barnow» Целанового земляка Карла Еміля Францоа, де про одного з персонажів читаємо: «Часом його охоплювала мовби якась тиха туга за своєю молодістю, у якій він був таким старечим; але відтак його серце знову вгамовувалося, і йому здавалося, мовби з віршів

його улюбленого поета квітнуть вересневі троянди, позаяк травневих троянд він не діждався» [227, с. 24]. Щоправда, навіть у своєму ранньому перекладі Целан дещо видозмінив верленівський рядок – в ньому відсутнє емоційно насажене зітхання «Ah» (сонет Верлена був написаний у в'язниці після того, як він стріляв у Рембо й виражав, очевидно, його пристрасне бажання якомога швидше знову вийти на волю). Крім того, окличну інтонацію тут змінено на запитальну. Таким чином, це вже не втілення «принципу надії» Ернста Блоха, що супроводжується настроєм якоїсь майже дитячої нетерплячості («Ну коли вже, нарешті, збудеться жадане?»), а «сповнене тривоги й болю запитання» [228, с. 198], яке отримує «цілком чітке власне спрямування, що дозволяє побачити в ньому особливий ангажемент, ба навіть ураженість особистості» [422, с. 289]. Заклинально повторюване «wann» ще більше підсилює марність всіляких сподівань, а його звукові асоціації з «Wannsee» (зустріч нацистських вождів у Берлін-Ванзее в 1942 р. ухвалила, як відомо, «остаточне вирішення єврейського питання») та «Wahn» (божевілля) скеровує його в цілком конкретне русло. Місяць вересень пов'язується в цьому вірші з трагічними подіями – 15 вересня 1935 р. прийнято Нюрнберзькі расові закони, 1 вересня 1939 р. почалася Друга світова війна, ймовірно у вересні 1942 р. в «трудоному» таборі Трансїстрії загинули батьки Целана. Тут, як і в багатьох інших поезіях Целана, ми знову маємо справу з «датами», які «вписуються» в його вірші. Завершальний рядок другої строфи – «Datum des Nimmermenschtags im September» (описово це можна передати як «Вересневий день небуття людей», оскільки композитум «Nimmermenschtage» є майже неперекладним авторським неологізмом) – також кореспондує з цим нестямним «wann», як і єдиний рядок четвертої строфи – «Nüh – on tue... Ja wann?», де німецький вигук, яким підганяють худобу («Nüh»), римується з французьким «on tue» («убивають»). Нарешті, завершальний рядок вірша радикально видозмінює наведену вище французьку цитату з Верлена: «О коли ж, троянди, ваші вересні розквітнуть?» – запитує Це-

лан, і завдяки цьому «назва місяця вересня й справді потрапляє в центр запитання. Тепер воно імплікує «вересні», в які більше не розквітатимуть троянди, мертві вересні, і тут уже запитується про повернення до того попереднього, райського стану, який існував ще до розпаду самоочевидного зв'язку вересня і троянд» [422, с. 292]. Коли троянди й вересні буквально, а не тільки в синтаксичному сенсі, міняються місцями, то тут кардинально змінюється й перспектива бачення. Мова йде вже не про здійснення особистих прагнень і сподівань, а про гамлетівське «Час вийшов з колії». Як зазначає Жак Дерріда в присвяченій Целанові книжці «Шіболет», «Запитання «коли?», яке спершу відноситься до троянд («Коли (...) розквітнуть (...) вересневі троянди?»), щоб потім перекинутися на саму дату («О коли ж, троянди, ваші вересні розквітнуть?»), тим часом само стає божевільним» [209, с. 85], позаяк притаманна йому парадоксальність, що імпліцитно приховує в собі злочини недавньої історії, виводить його за межі людського глузду.

Розглянутий тут верленівський аспект вірша «Huhediblu» – це тільки одна з граней цього багатогранного, насиченого численними літературними й паралітературними асоціаціями твору, в якому на цитатному рівні присутні кліше нацистської ідеології й літератури («Feme-Poeten», «vespern» – неологізм, утворений від імені нацистського автора Вілля Веспера), біблійні ремінісценції («eines / Propheten Namen spruht» – мається на увазі пророк Самуїл, але водночас і видавництво «Samuel Fischer Verlag», з яким Целан перебував на час написання вірша у напружених стосунках; «das A und das O» – себто альфа й омега як символ Божого імені), побратими по перу Арнольд Цвайг («Bruder Geblendet», оскільки він піддався комуністичній пропаганді й став одним з маніпульованих функціонерів літературного життя НДР; «Beilwort» – ремінісценція з роману А. Цвайга «Das Beil von Wandsbek») та Осип Мандельштам («Bruder Erloschen», якого знищила сталінська система; «Achsenton, Tellus» – тут вгадується мандельштамівське «Услышатъ ось земную, ось земную» з вірша «Вооружен-

ний зреньем узких ос»), Данте Аліґ'єрі («Dis- / parates», де «Dis» провокує звукові аналогії з назвою пекельного міста в «Божественній комедії»), Гійом Аполлінер (ремінісценції вірша «Schinderhannes» зі збірки «Алкоголі»), Ганс Маґнус Енценсбергер («Call it love» зі збірки «Verteidigung der Wölfe») тощо. Тут немає можливості детальніше розгорнути всі ці інтертекстуальні вкраплення, значна частина яких виходить за межі зв'язків із французькою літературою (про Аполлінера мова ще йтиме нижче), тому обмежимося тільки констатацією наявних інтертекстуальних горизонтів та окресленням можливого діапазону їх дослідження.

До улюблених французьких поетів, захоплення якими відноситься ще до чернівецького періоду, належав також **Артур Рембо**, хоча чітко виражені інтертекстуальні перегуки з ним у поезії Целана не так вже й часті. На думку Жана Боллака, «значення Рембо могло полягати для Целана в полеміці з усталеними формами мистецтва; однак не меншою мірою і в залученні суспільного та історичного моменту й особливого ставлення до дійсності як передумови поетичного дистанціювання» [156, с. 11]. Проте з творчістю Рембо Целана пов'язують насамперед переклади поезії геніального французького символіста. Найпомітнішим здобутком тут, безперечно, є целанівський переклад знаменитого «П'яного корабля», здійснений в 1957 р., який роком пізніше вийшов окремою книжкою у видавництві «Insel Verlag» (у двомовному варіанті). Втілений Рембо в цьому вірші подвійний символічний образ «людини-корабля», «образ подвійної долі – розбитого корабля і розбитого серця поета», де вже «не корабель тоне в морі, а душа занурюється в океан, в океан буття» [1, с. 30], психологічно був близький Целанові. Цей образ найповніше виражав програму життя Рембо, його прагнення перетворитися на ясновидця шляхом «розладнання всіх почуттів». «Тут Рембо немовби підхоплював давній мотив *navigatio vitae* як метафору людського життя і підносив його до образу нової, вільної, візіонерської творчості» [171, с. 70]. Целан, який також часто перебував у подібній психологічній диспозиції, сприй-

няв твір Рембо як своєрідний пандан до власного душевного стану. Незадовго до початку роботи над перекладом він писав Альфреду Андершу про те, що й сам він «аж ніяк не ворог катастроф» [228, с. 256]. Приступаючи до перекладу, Целан ознайомився з кількома вже існуючими версіями, яких загалом у німецькій літературі налічується з десятків – адже твір Рембо свого часу перекладали Карл Людвіг Аммер (1907), Пауль Цех (1914), Теодор Дойблер (1919), Франц фон Рексрот (1925), Пауль Тун-Гогештайн (1925), Альфред Волькенштайн (1930), Вальтер Кюхлер (1946), Вільгельм Гаузенштайн (1950) та ін. [171, с. 66]. Визначальним для німецької рецепції цього твору був, як писав Душан Дерндарскі, «експресіоністський «міф Рембо», який зливав воедино життя та творчість і прочитував «П'яний корабель» як автобіографічний документ, а його автора славив як визволителя від дрібнобуржуазної банальності й мученика цивілізації. Для покоління поетів «Сутінок людства», яке сподівалося на оновлення життя шляхом катастрофи, не в останню чергу мала значення близькість «П'яного корабля» до власної ситуації – адже вірш є грандіозним видінням кораблетрощі, катастрофи» [228, с. 253].

Для Целана, рання творчість якого демонструє інтенсивні контакти з поетикою експресіонізму, цей момент також міг бути важливим, а змагання з видатними попередниками додавало йому певного творчого азарту. В листі до свого друга віденських часів Клауса Демуса від 3 серпня 1957 р. він не без гордості пише: «Клаусе, я думаю, що мені вдалося здійснити «прорив»: перекласти «Bateau ivre». Це були два пам'ятні дні – а на третій з'явилася завершальна строфа. Відправляю до тебе цей корабель – скажи мені, що ти думаєш про нього. Будь об'єктивним!» [228, с. 256-257]. Двадцять п'ять строф шестистопного ямбу з цезурою після шостого складу (злегка модифікований александрійський вірш у формі катренів з перехресним римуванням) бездоганно витримано протягом всього перекладу. Вірш Рембо вважається пробним каменем поетичної модерні, на початку 70-х рр. 19 ст. він відкрив нові обрії поетичного мислення, і Целан, який майже через сто-

ліття стоїть перед аналогічною проблемою, сприймає свій переклад «П'яного корабля» як крок в тому ж напрямку. «Тому в перекладі «П'яного корабля» без перебільшення можна побачити свого роду переддвер'я, яке прямо веде до інновативного космосу віршів книги «Мовні ґрати». Таким чином Целан остаточно здобув собі доступ до модерної світової літератури», – вважає Т. Бук [171, с. 68].

Що стосується власне перекладознавчого аспекту, то в нас немає змоги детально заглиблюватися в нього, оскільки це окрема сфера, яка, до того ж, уже добре досліджена [338, с. 164-179; 258, с. 55-78; 171, с. 66-98]. В цілому можна сказати, що в своєму перекладі «П'яного корабля» Целан дещо згладжує стилістичні особливості оригіналу. Так, наприклад, неологізми Рембо, які відразу впадають в око французькому читачеві, в перекладі передаються нейтральнішою лексикою; грубі вульгаризми французького поета пом'якшуються синонімами або евфемізмами; в передачі буйної метафорики Рембо, яка є однією з найпримітніших рис твору, спостерігається тенденція до приборкання її образної стихії; метрична організація тексту значно виваженіша – це стосується строгішого урегулювання ритму, фіксованості цезур, зменшення кількості анжанбеманів тощо. Загалом Целан уникає як лексичних, образних, так і синтаксичних та метричних «крайнощів» Рембо [258, с. 59-61], що узгоджувалося з його новою поетологічною концепцією мовної мінімалізації («сірішої мови»), яка формувалася якраз у період роботи над перекладом. Уте Гарбуш називає переклад Целана «полемічним перекладом» («Gegen-Übersetzung», «Gegenüber-Setzung»), оскільки в ньому наявні як елементи протистояння, так і близькості з французьким оригіналом [258, с. 76].

Однак Рембо залишив також переконливіші сліди в поезії Целана. Основоположне значення для їхнього інтертекстуального діалогу має передостання, двадцять четверта строфа «П'яного корабля», яка в Целановому перекладі звучить так:

Und gäb es in Europa ein Wasser, das mich lockte,
so wärs ein schwarzer Tümpel, kalt, in der Dämmernis,
an dem dann eins der Kinder, voll Traurigkeiten, hockte
und Boote, falterschwache, und Schiffchen segeln ließ'. [189, с. 109]

Ця строфа суттєво вибивається із загального тону твору Рембо. Після всіх фантастичних пригод та екзотичних видив, після солодкого сп'яніння від просторів і глибин та хмільної насолоди «поемою моря», після вітрів, штормів, реву води й стогону снастей – раптом оце несподіване бажання знайти спокій у темній, холодній калюжі старої Європи, над якою навпочіпки присіло сумне дитя, що пускає на воду легкі кораблики! По суті, це ревізія всієї попередньої концепції твору, це «антислово», як говорив Целан у своїй промові «Меридіан». Віднині ліричне «я» і корабель вже не тотожні, вони відділяються одне від одного, набувають нової ідентичності. Після грандіозної картини карколомних пригод «людини-корабля», що втілювала для Рембо водночас і поетичну стихію, автор пропонує у фіналі свого твору нову алегорію творчості [258, с. 76]. І саме цей переломний момент привертає увагу Целана. У своєму поетичному циклі «Stimmen» («Голоси»), який створювався майже водночас із перекладом «П'яного корабля» і згодом увійшов до книги «Мовні ґрати», він запозичує у Рембо символічний образ дитини з корабликом, як і деякі загальні особливості образної атмосфери твору, зокрема, елементи морської лексики:

Stimmen, kehlig, im Grus,
darin auch Unendliches schaufelt,
(herz-)
schleimiges Rinnsal.

Setz hier die Boote aus, Kind,
die ich bemannte:

Wenn mitschiffs die Bö sich ins Recht setzt,
treten die Klammern zusammen. [182, с. 92]

(Голоси, хрипкі від вугільного пилу,/ в яких лопатить безмежжя,/ (серце-)/ослизлийриштак.//Пуститут,дитино,кораблики,/наякіянайняв гребців:// Коли буря на борт наляже,/ то скоби зйдуться докупи.)

Безперечно, що транспонований у кардинально відмінний контекст образ набуває тут нових якостей. Целанові рядки евокують картину геноциду – з охриплими голосами («*Stimmen, kehlig*»), серед звіреного чи розтовченого каміння («*im Grus*»), де «в яких лопатить безмежжя,/ (серце-)/ слизистий риштак». Далі маємо імператив: «Пуститут, дитино, кораблики/ на які я найняв гребців». Очевидно, що йдеться про мертвих, які веслюють у потойбічний світ – і тоді тут присутня стародавня міфологічна алегорія «корабля мертвих». Коли ж в останній строфі піднімається шквал («*die Bö*»), то оголюються сплетені докупи руки жертв («*treten die Klammern zusammen*»). З іншого боку, ці кораблики паперові, отож метонімічно можуть асоціюватися з віршами і втілювати поезію як таку, що перегукується із символічним змістом поеми Рембо. В будь-якому випадку цей образ переосмислюється настільки радикально, що вже зaledве зберігає риси свого генетичного походження.

Окрім «П'яного корабля», Целан переклав ще чотири поезії Рембо – «*Le Dormeur du val*» («*Der Schläfer im Tal*»), «*L'étuale a pleuré rose*» («*Der Stern, blassrot hat er geweint*»), «*Larme*» («*Träne*») та «*Elle est retrouvée!*» («*Wiedergefunden!*»), проте тільки останній з цих перекладів був опублікований ним за життя в альманасі видавництва «*S. Fischer Verlag*» за 1960 р. (поряд з перекладом «П'яного корабля» він згодом увійшов до четвертого тому зібрання творів поета) [189, с. 11]. Інші переклади, які Целан планував включити до проекту антології французької поезії, тривалий час залишалися в рукописному варіанті, і тільки в каталозі «*Fremde Nähe: Celan als Übersetzer*» (1997) було оприлюднено переклади поезій «Сплячий в улоговині» та «Рожево плакала зоря» (існує 9 цела-

нівських інтерпретацій цього чотиривірша!) [228, с. 258]. Загалом же переклади Целана з Рембо ще чекають своєї критичної публікації.

До французького символізму певною мірою примикала також творчість **Поля Валері**, якого можна вважати пізнім адептом цього літературного напрямку («Album de vers anciens»–«Альбом старих віршів», 1920). Наприкінці 19 ст. він був активним відвідувачем «поетичних вівторків» Малларме, від якого успадкував естетичні засади інтелектуалізму та «чистого мистецтва». Він пропагував їх у численних культурно-філософських працях, відійшовши на деякий час від поетичної творчості (есе про Леонардо да Вінчі, Декарта, Лафонтена, Паскаля, Вольтера, Гете, Стендаля, Бодлера, Флобера, Пруста). Проте вже в поемі «La jeune Parque» («Юна парка», 1917) та збірці «Charmes» («Чари», 1922) Валері знову повернувся до поезії, в якій сповідував культ чистої краси (вірші про Нарциса), строгість форми і класичну ясність стилю, насичуючи свої поетичні рядки філософськими поняттями й термінами зі сфери точних наук. За висловом одного з ранніх дослідників новітньої французької літератури, це була «наукова поезія, яка прагнула зробити годувальницями лірики математику й фізику, не забуваючи при цьому також і про філологію» [225, с. 298]. Творчістю Валері захоплювався Рільке, який переклав німецькою мовою збірку «Чари» (1927), що містила, зокрема, й знаменитий вірш «Le cimetière marin» («Приморський цвинтар»). Целана Валері вабив не тільки інтелектуальним характером своєї поезії, яку критики розглядали свого часу як апофеоз «автономного» мислення («Mon Faust» – «Мій Фауст», 1945), але й інтенсивною рефлексивністю авторського «я», що постійно акцентує проблеми творчого процесу, а також прагненням до граничної точності вислову, яке нерідко породжувало ефект певної відстороненості від ліричного об'єкту чи навіть враження герметизму. Сам Валері стверджував, що «неможливо бути точним, не будучи темним, якщо хочеш звести до мінімуму кількість слів і фраз» [61, с. 566]. Економність слова в пізніх віршах Целана, яка межувала з криптографічністю,

свідчить про те, що й тут між ними простежується своєрідна типологічна паралель.

Ім'я Поля Валері Целан вперше міг почути ще в довоєнних Чернівцях. Тоді Французький інститут влаштував у місті читання творів Валері й Аполлінера [204, с. 207]. Творчість Валері Целан вважав «однією з абсолютних вершин, від якої здатні відгалужуватися нові паростки», й називав її певним «вихідним пунктом» для власної поезії [405, с. 145-146]. В особистій бібліотеці Целана було чимало книг Валері в оригіналі та в перекладах іншими мовами, а також критична література про нього. Читацькі помітки засвідчують активну рецепцію творів французького поета, де на першому плані стояли поетологічні проблеми [228, с. 274].

Коли в кінці 1950-х рр. видавництво «Insel Verlag», яке планувало випустити в світ німецьке видання Валері, звернулося до Целана з пропозицією про співпрацю, то він позитивно відгукнувся на неї, проте спершу мав намір перекласти щось із есеїстичних текстів французького поета. В цей час він був цілковито поглинутий перекладами віршів Мандельштама й очевидно не хотів, щоб сюди домішувався інший ліричний тембр. Однак на початку 1959 р. Целан береться за переклад «Юної парки», яка традиційно вважається найскладнішим поетичним твором французької літератури, і влітку того ж року завершує цю працю. Це був один з найсміливіших перекладацьких проєктів, перед яким відступив свого часу навіть Рільке, котрий вважав переклад «Юної парки» справою безнадійною. В листі до Катаріни Кіппенберг від 9 лютого 1926 р. він писав: «Те, щоб хто-небудь зважився на переклад «Юної парки», видається мені неймовірним» [228, с. 266]. Отож, на відміну від «П'яного корабля» Рембо, до якого зверталось багато інших перекладачів, тут Целан не має конкурентів – його переклад «Юної парки» досі залишається єдиним у німецькомовному культурному просторі.

Масштаб цього літературного починання був усвідомлений згодом, коли текст перекладу опинився у видавництві «Insel Verlag». Прочитавши рукопис, тодішній лектор Фріц

Арнольд захоплено писав Целанові: «Я жваво пригадую нашу зустріч у Люксембурзі, й тепер, коли Ваша робота лежить переді мною, мені страшно від тієї сміливості, з якою я запропонував Вам тоді перекласти «Юну парку». Тільки сьогодні, після того, як я прочитав Ваш переклад, я можу повністю збагнути, що це означає» [228, с. 275]. Захоплення Ф. Арнольда цілком обґрунтоване: відтворити німецькою мовою більше, ніж півтисячі римованих александрійських віршів, формальна викінченість яких давно стала еталоном найвищої версифікаційної майстерності, в поєднанні з надзвичайно ускладненою образністю та важкодоступним змістом – завдання не з легких. Тут виникали насамперед неабиякі технічні труднощі, зумовлені тою обставиною, що александрійський вірш, відточений у французькій літературі ще в епоху класицизму, не мав у німецькій поезії такого поширення й загалом звучав у ній дещо штучно. Потрібно було не тільки подолати цю інерцію неприйняття, але й знайти ту модифікацію заданої метричної форми, яка б зробила цей вірш органічним для німецької традиції. Як і в «П'яному кораблі» Рембо, Целан вдається тут до шестистопного ямбу з додатковим складом перед цезурою, внаслідок чого (як і через більшу протяжність німецьких слів загалом) вірші перекладу навіть візуально виглядають значно довшими від оригінальних. Однак таке рішення виявилось вельми вдалим – переклад набув природності звучання, метричної еластичності, й часом навіть сам Целан висловлював здивування, як йому вдалося впоратися з таким складним завданням.

Але, очевидно, не тільки великі версифікаційні труднощі твору Валері викликали честолюбне бажання Целана перекласти «Юну парку». Не менш серйозною проблемою була невловимість її змісту, який артикулюється тут на межі реальності та сновидіння, як свідомість, що усвідомлює себе саму. Сам поет так характеризував сюжет своєї поеми: «Уявіть собі, що ви прокидаєтесь посеред ночі, і що все ваше життя оживає і промовляє, звертаючись до себе самого... Чуттєвість, спогади, краєвиди, емоції, відчуття власного тіла, глибина пам'яті,

світло або небеса, бачені колись, і таке інше. Це нитка, що не має ні початку, ні кінця, тільки вузли, і з них я зробив монолог, на який попередньо наклав формальні обмеження» [15, с. 15]. Ці обмеження полягали насамперед у стилістичній довершеності, яка не поступалася творінням великих майстрів Ренесансу чи класицистичної доби. Однак саме цей, певною мірою вже анахронічний формальний принцип, і насторожував Целана-перекладача. Твір Валері видається йому надто естетизованим, і в своєму перекладі він прагне дещо розбалансувати монотонність авторського викладу, внести дисонансні елементи в класичну гладкість його стилю, розгойдати надмірну регулярність ритму. З цією метою Целан часто вдається до інверсій, словесних повторів, парантез, неточних рим тощо, чим розхитує розмірений плин мови оригіналу, насичуючи безкінечний авторський монолог, думки та образи якого немовби взаємно віддзеркалюються одні в одних (символістський «ефект подвоєння» з «вислизанням» сенсу предметів), синкопічними інтонаціями. На запитання О. Пьоггелера, чому він взявся за переклад «Юної парки», Целан якось відповів: «щоб здобути собі право сказати щось проти мистецтва» [355, с. 121]. Така позиція перегукується з постулатами його промови «Меридіан», концепція якої формувалася якраз у цей період і в якій поет прагнув дистанціюватися від маріонеткового в мистецтві.

Загалом целанівську рецепцію французького символізму, яка відзначалася доволі високою інтенсивністю, можна охарактеризувати як діалектичний процес одночасного сприйняття і відштовхування. Найближчим у цьому процесі був для нього Бодлер, найпроблематичнішим – Малларме. Вже сам вибір творів поетів-символістів для перекладу був зумовлений радше «феноменологічним» інтересом, ніж відчуттям особливої близькості до власної поезії, так що «провідним мотивом тут можна вважати спробу відмежування від певних офіційно визнаних тенденцій поетичного розвитку» [228, с. 390]. Це відмежування було покликане не тільки виявити певні домінанти поетичної еволюції однієї з найплідніших

новаторських епох в історії світової лірики, але й увиразнити власні поетологічні принципи.

З естетикою символізму органічно пов'язана також рання творчість **Гійома Аполлінера**, одного з провідних представників європейського авангардизму [4]. Аполлінер багато й плідно експериментував у контексті сучасних йому художніх течій, тому його поезія нерідко демонструє точки дотику з неоромантизмом та неосимволізмом, кубізмом та футуризмом, унанімізмом та сюрреалізмом, хоча до жодної з цих шкіл його беззастережно віднести й не можна. Сам поет стверджував, що він не має якоїсь певної поетичної системи, хоча часом і формулював свій метод як «поетичний орфізм», «наднатуралізм» тощо [68, с. 23-25]. Можливо, саме своєю естетичною відкритістю, а також сміливими пошуками нових виражальних засобів, які водночас були глибоко вкорінені в літературній традиції, він імпуонував Целанові. Разом з тим Аполлінер відкриває вже цілком нову епоху французької лірики, – як за способом мислення, так і за формами втілення поетичних ідей.

Ім'я Аполлінера було відоме Целанові вже в Чернівцях, проте по-справжньому він відкрив для себе його творчість наприкінці 1930-х рр., під час своїх медичних студій у французькому Турі. Там він вперше познайомився зі збіркою Аполлінера «Калліграми» й був «надзвичайно вражений вербальною силою, потоком образів та асоціацій цих віршів», які виявилися для нього значно ближчими, ніж поезія Верлена [387, с. 81]. Ще в Чернівцях Целан написав вірш із французьким заголовком «*Claire de lune*», який зустрічається як у Верлена, так і в Аполлінера. Згодом він переклав цю поезію Аполлінера, давши їй німецький заголовок «*Mondschein*». Між цими двома поетичними творами, написаними в різній поетичній манері (в Аполлінера це римовані александрійські вірші, в Целана – верлібр) існує, на перший погляд непримітний, але переконливий зв'язок, який засвідчує певну «спадкоємність» у процесі рецепції творчості французького поета. Так, наприклад, рядки «*Wir triefen/ von irgendwelchem wehen Tau...*» («Ми скапуємо,/ немов болюча роса») [182, с. 390] можна вважати

парафразою рядка Аполлінера, який у Целановому перекладі звучить: «Es trieft vom Weingeranke ein lichter Honigtau» [189, с. 781]. Тут важко встановити, в якій послідовності маніфестувався цей інтертекстуальний перегук. Оскільки вірш Целана виник значно раніше, ніж його переклад з Аполлінера, то можна припустити, що спершу на молодого поета вплинув французький оригінал, а згодом, при перекладі, він вдався до автоцитати (можливо, навіть несвідомо). У всякому разі, дуже сумнівно, щоб це був випадковий збіг.

Аполлінер – один з перших французьких поетів, до перекладу яких Целан звернувся відразу ж після свого переселення з Відня до Парижа. 11 жовтня 1949 р. він надсилає Еріці Жене-Ліллег до Відня свій присвячений Парижеві вірш «Rauchtropas» (пізніше він увійшов до збірки «Мак і пам'ять» під назвою «Auf hoher See» («У відкритому морі») [182, с. 45]), що починається словами «Paris, das Schiffelein, liegt im Glas vor Anker» («Париж, кораблик, в склянці став на якір»). В цьому ж листі міститься французький оригінал та німецький переклад вірша Аполлінера «Signe» («Знак»), переписані рукою Целана з таким коментарем: «Надсилаю тобі два вірші: один із них мій, інший – Аполлінера (у моєму перекладі)» [228, с. 75]. У здійсненій пізніше публікації вірш Целана та його переклад з Аполлінера відрізняються від цих ранніх рукописних варіантів деякими доволі суттєвими формулюваннями.

Ремінісценції з Аполлінера присутні також в інших поезіях Целана, зокрема в уже згадуваному вище «Huhediblu». Крім ключової верленівської цитати «Ah, quand refleurront les roses de septembre!», Целан хотів спершу включити до свого вірша також Аполлінерову цитату «...à l'allemande, avant...» («...на німецький лад...»). В рукописному начерку ця цитата стоїть на початку вірша, очевидно, вона розглядалася як можливий епіграф, проте в остаточному варіанті твору поет від неї відмовився [228, с. 195]. Йдеться тут про поезію Аполлінера «Schinderhannes» зі збірки «Алкоголі», в заголовок якої винесене ім'я знаменитого німецького розбійника Йоганнеса Бюклера на прізвисько «Schinderhannes» (гицель, шкуродер),

котрий тривалий час займався грабунками й убивствами у рейнських землях, наводячи жах на місцевих мешканців як на німецькому, так і на французькому боці кордону. Він був широко знаний також як ненависник євреїв. В 1803 р., за вироком суду в Майнці, злочинця було страчено. В ході слідства він, зокрема, зізнався у жорстокому вбивстві єврея Менделя Льова. Целан переклав цей гостро сатиричний вірш Аполлінера й опублікував його в 65-му номері часопису «Neue Rundschau» за 1954 р. Формула «...à l'allemande, avant...» була запозичена з останньої строфи французького оригіналу:

Il faut ce soir que j'assassine
Ce riche juif au bord du Rhin
Au clair des torches de résine
La fleur de mai c'est le florin

On mange alors toute la bande
Pète et rit pendant le dîner
Puis s'attendrit à l'allemande
Avant d'aller assassiner [189, c.788]

Denn heut, wenns dunkel wird am Rheine,
bring ich den reichen Juden um.
Hell glänzt, wenn harzge Fackeln scheinen,
als Gulden jede Maienblum!

So hält man Tafel rund im Kreise
und f...t und lacht beim Abendschmaus,
und wird ganz schwach, nach deutscher Weise,
und geht und bläst ein Leben aus [189, c.789]

Як згадана цитата, так і деякі інші моменти в «Huhediblu» засвідчують інтертекстуальний зв'язок з віршем Аполлінера «Schinderhannes». Це стосується особливо завершальної стро-

фи Целанового твору, в якій саркастичний тон Аполлінера ще більше загострюється, збагачуючись випадками проти сучасної Целанові практики антисемітів, які навчилися прикривати свої негідні вчинки соціальною та політичною демагогією, знаходячи для своїх діянь буцімто неспростовні алібі. З авгуровими посмішками на обличчях, вони намагаються виправдати свої вчорашні злочини тим, що чинили їх мало не з гуманістичних міркувань, дбаючи про добробут та моральне здоров'я німецької нації:

Frugal,
kontemporan und gesetzlich
geht Schinderhannes zu Werk,
sozial und alibi-elbisch, und
das Julchen, das Julchen:
daseinsfeist rülpst,
rülpst es das Fallbeil los, – call it (hott!)
love. [182, с.157]

(Скромно,/ в ногу з законом і часом/ береться за справу Ганс-живолуп,/ соціально й алібі-ельбно,/ і Юльхен, ах Юльхен:/ гладка і вдоволена, знову відригує гучно,/ й цим приводить у рух гільйотину, – call it (гат-тя!)/ love.)

«Julchen» – це коханка Шіндерганнеса, історично засвідчена особа Юлія Блезіус, яка брала безпосередню участь у всіх його злочинних акціях, – така собі розбійницька «отаманша». Вона мала з ним спільну дитину. На судовому процесі Шіндерганнес намагався врятувати її від смертного вироку, взявши на себе всю вину й благаючи суддів пощадити «невинну». Хроніка цих подій донесла до нас його драматичний вигук: «Бідна Юлька!» [304, с. 305]. Вислів «Das Julchen rülpst» («Юлька відригує») також запозичено з перекладу третьої строфи Аполлінерового вірша: «Das Julchen rülpst, daß Gott bewahre – / und klagt, daß sie den Schlucken hat» [189, с. 787]. Целан знову цитує тут не тільки французького поета, але й свій власний пере-

клад. Новотвором «daseinsfeist» (гладка, вгодована, вдоволена життям) він ще більше підсилює негативну характеристику вірної подруги Шіндерганнеса. Саме своєю відрижкою вона приводить у дію гільйотину («gülpt...das Fallbeil los»). Англійська цитата з книги німецького поета Г. М. Енценсбергера «Захист вовків» «call it love», розірвана вигуком «hott!», яким поганяють коней, доводить авторську іронію до саркастичного звучання. «Іншомовність і недбалість вислову контрастують із ситуативним тлом, в яке вставлено цитату; водночас любов протиставляється тут смерті, вбивству, екзекуції, це любов, яка в контексті історії Шіндерганнеса має функцію алібі» [304, с. 305].

Окрім зазначених вище, Целан переклав ще такі вірші Аполлінера, як «Salomé» («Саломея»), «L'Adieu» («Прощання»), «Les Colchiques» («Крокусовий цвіт») – тобто загалом шість поезій з книги «Алкоголі». За свідченням Б. Бьошенштайна, він мав намір перекласти також «Відповідь запорозьких козаків константинопольському султанові» з циклу «Пісня нелюбого» [149, с. 308]. Подібно до «Шіндерганнеса», цей вірш, який виник як поетична парафраза такої відомої пам'ятки давньої української літератури, як «Листування запорозців із турецьким султаном», також насичений великою кількістю вульгаризмів, що були покликані гротескно загострити й емоційно висловити обурення поета проявами відвертого політичного реваншизму та особистими інсинуаціями проти нього в ході сумно відомої «афери Клер Голль».

Аполлінер, який стояв біля витоків сюрреалізму (сам термін виник після постановки в 1917 р. його драми «Перса Тіресія», яку він назвав «сюрреалістичною п'єсою»), насправді не брав участі в організаційно-програмному оформленні цього художнього напрямку, оскільки ще до завершення Першої світової війни помер внаслідок фронтового поранення. Сюрреалістські ідеї та гасла підхопили молодші французькі літератори, зокрема Андре Бретон, Поль Елюар, Луї Арагон, Філіп Супо, Робер Деснос та ін., які в 1920-1930-ті роки надали їм вигляду певної поетичної системи чи навіть школи (див.

„Маніфест сюрреалізму” А. Бретона [13]), своєрідного «натур-магічного» дослідження дійсності, яке за допомогою художньої образотворчості намагалося докорінним чином «змінити життя» [16, с. 329]. Нові засади художнього мислення, засновані на «домінуванні внутрішньої (над-реальної) дійсності марень, інстинктів, фантазій, видінь та їх образного втілення за допомогою вільних асоціацій» [305, с. 424], які пропагувалися французькими сюрреалістами, знайшли жвавий відгук у Целана бухарестського періоду, що виразилося в його зближенні з групою румунських авангардистів. Тісні контакти румунських сюрреалістів з французькими «метрами» в перші повоєнні роки сприяли поширенню сюрреалістського руху серед молодих літераторів, до яких тоді належав і Целан. Як слушно зазначає Д. Наливайко, появу поезії Целана «неможливо уявити без французького сюрреалізму» [65, с. 11]. Саме в Бухаресті він вперше навіч побачив провідних представників французького сюрреалізму Поля Елюара й Луї Арагона, з творами яких познайомився ще під час свого навчання в Турі, побував на їхніх публічних читаннях. Обидва справили на нього велике враження, особливо перший із них. Один з найближчих друзів Целана цього періоду Петре Соломон занотував у своєму записнику тодішній вислів Целана з приводу відвідин Бухареста Луї Арагоном та Ельзою Тріоле навесні 1947 р.: «Арагон – великий поет, але Елюар – великий-великий поет» [393, с. 83].

Захоплення Целана творчістю **Поля Елюара** ще в Бухаресті вилилося у спроби перекладу його віршів, головним чином зі збірки «*Capitale de la Douleur*» («Столиця болю», 1926). Коли в 1962 р. бордоський часопис «*Promesse*» вирішив підготувати спеціальний номер до десятиріччя з дня смерті Елюара, він запропонував кільком провідним діячам культури, серед них і Целанові, відповісти на запитання невеличкої анкети про поета. В листі до редактора цього журналу Юбера Жуена Целан пише: «Я дуже люблю поезію Поля Елюара, але досі зумів висловити йому свою повагу тільки в один спосіб, себто інакше, ніж відповідаючи на анкету. Між іншим, – позаяк Ви нагадали

мені про Румунію – я познайомився з ним після війни в Бухаресті, завдяки молодим румунським поетам, принаймні один з яких є нашим спільним другом – це Петре Соломон. Там я перекладав німецькою його «Столицю болю» [228, с. 119]. Лист не конкретизує, про які саме вірші цієї збірки йдеться. Відомо, що Целан опублікував тільки один переклад з Елюара – «*Nous avons fait la nuit*» («Ми змайстрували ніч»), що з'явився альманасі видавництва «*Insel Verlag*» за 1959 р. Проте відомо також, що в бухарестський період він повністю переклав цикл «*Les petits justes*» («Маленькі праведники»), який складається з одинадцяти віршів, а також окремі поезії з інших циклів збірки «Столиця болю». Рукописи цих перекладів зберігаються у спадщині А. Маргул-Шпербера в Бухаресті й були опубліковані в Румунії тільки в 1992 р. («*Zeitschrift der Germanisten Rumäniens*», № 1, С.43-45). Крім вищезгаданих перекладів, там є ще кілька перекладацьких начерків і майже готовий переклад вірша «*Les armes de la douleur*» («Зброя болю») [346, с. 273-274].

Машинопис перекладу вірша Елюара «Пабло Пікассо» свого часу експонувався на виставці «*Fremde Nähe. Celan als Übersetzer*». При цьому впадає у вічі спорідненість деяких формулювань із власними поезіями Целана цього періоду. Скажімо, метафора «кинджали сну», якою починається вірш Елюара, зустрічається в поезії Целана бухарестського періоду «*Halbe Nacht*» («Північ»): «*Halbe Nacht. Mit den Dolchen des Traumes geheftet in sprühende Augen*» («Північ. Кинджалами марень пришпилена до сяйливих очей») [182, с. 29]. На цьому ж аркуші, що містить машинописний целанівський переклад з Елюара, від руки накидано також власні рядки: «*Dein Haar ist nicht braun, wir leben zusammen es dunkelt bis morgen/ es dunkelt auch morgen, ich zünde ein Licht an fürs Kindlein*» («Волосся твоє не брунатне, ми живемо тут разом/ довкола темніє до ранку/ темніє і вранці, я запалю світло дитині») [228, с. 121], образність і стилістика яких загалом дуже нагадують любовну лірику Елюара. Наприклад, початковий рядок одного з віршів Елюара циклу «Нові поезії» з вищезгаданої збірки

звучить: «Твоє брунатне волосся в порожнечі всесвіту» [117, с. 55]. Цей рукописний фрагмент Целана міг бути першим на черком іншого вірша цього періоду, що починається словами: «Die Hand voller Stunden, so kamst du zu mir – ich sprach: / Dein Haar ist nicht braun» [182, с. 29]. Образна близькість з Елюаром чітко вгадується тут навіть попри те, що Целан заперече барву жіночого волосся, яку Елюар утверджує. Однак це звичне для Целана образне відштовхування. Скажімо, подібною «негативною» парафразою назви збірки Елюара «La rose publique» («Троянда для всіх», 1934), можна вважати назву збірки Целана «Нічийна троянда», 1963), хоча це тільки одна з багатьох граней наявних тут інтертекстуальних зв'язків.

Як засвідчує листування Целана з дружиною, він жваво цікавився творчістю Елюара і в Парижі. Перебуваючи в кінці 1965 р. на лікуванні в одній із клінік, поет просить її переслати йому вірші Елюара, стверджуючи, що з них струменіє «щось дуже весняне». В ці дні Елюар був для нього чи не єдиною лектурою, і Жизель навіть пропонує йому взятися за переклад нових віршів французького поета [345, с. 284, 288, 304, 395]. В цьому контексті напрошується запитання про те, чи існували між двома поетами тісніші особисті контакти і який характер вони мали. Зважаючи на суттєву вікову різницю у чверть століття, а також на ту обставину, що Елюар пішов з життя вже в 1952 р., коли Целан ще не встиг як слід освоїтися у французькій столиці, дослідники небезпідставно висловлюють сумнів у можливості їх дружніх стосунків. «До появи деталізованої біографії, яка б висвітлювала французький період життя Целана, питання про те, чи зустрічалися обидва поети в перші три роки його перебування в Парижі, залишається відкритим – однак з певністю тут можна говорити про ґрунтовну обізнаність Целана з творчістю Елюара», – зазначає Евелін Гюннеке [270, с. 171]. Це найкраще підтверджує написаний 21 листопада 1952 р. вірш Целана «In memoriam Paul Eluard», що ввійшов згодом до книги «Від порога до порога» (1955):

IN MEMORIAM PAUL ELUARD

Lege dem Toten die Worte ins Grab,
die er sprach, um zu leben.
Bete sein Haupt zwischen sie,
laß ihn fühlen
die Zungen der Sehnsucht,
die Zangen.

Leg auf die Lider des Toten das Wort,
das er jenem verweigert,
der du zu ihm sagte,
das Wort,
an dem das Blut seines Herzens vorbeisprang,
als eine Hand, so nackt wie die seine,
jenen, der du zu ihm sagte,
in die Bäume der Zukunft knüpfte.

Leg ihm dies Wort auf die Lider:
vielleicht
tritt in sein Aug, das noch blau ist,
eine zweite, fremdere Bläue,
und jener, der du zu ihm sagte,
träumt mit ihm: Wir. [182, с.82-83]

(Поклади в домовину поета слова,/ які він співав для життя./ Вмости йому голову поміж них,/ хай він знову відчує/ клешні туги,/ її лещата.// Поклади на повіки поета це слово,/ яке він не мовив/ тому, хто був з ним на ти,/ слово,/ в яким пульсувала кров його серця,/ коли рука, так само нага,/ того, хто був з ним на ти,/ долучила до прийдешніх дерев.// Поклади йому на повіки це слово:/ можливо,/ заяріє в оці його, ще блакитнім,/ якась інша, незнана блакить,/ і той, хто був з ним на ти,/ разом з ним вимарить: Ми.)

По суті, перед нами вірш-реквієм за дочасно згаслим поетом, що виник напередодні похорону Елюара, після відвідин

виставленого в «Maison de la pensée française» для публічного прощання тіла покійного. Ця церемонія була обставлена вельми пишно – в почесній варті стояли відомі політичні й культурні діячі країни, в провідних газетах з'явилися розлогі некрологи, сам похорон перетворився на багатотисячну маніфестацію парижан, які в жалобному кортежі повільно рухалися до цвинтаря Пер-Лашез. Франція прощалася зі своїм великим поетом, одним з активних учасників руху Опору, автором хрестоматійного вірша «Свобода», полум'яним борцем за мир і провісником братерства всіх народів, незалежно від національності, раси чи віросповідання. В цьому сенсі вірш Целана також є даниною пам'яті поетові, творчість якого він добре знав і високо цінував, поетові, якому вдалося віднайти і прокласти шлях «від обрію одинака до обрію всіх людей». Проте целанівський вірш – це не тільки сповнений високого пафосу реквієм, але й полемічний твір з критичним спрямуванням, а в своєму глибинному підтексті – своєрідний докір великому поетові за мить нерішучості, котра коштувала людського життя, яке Елюар, очевидно, міг врятувати.

Для того, щоб виявити цей прихований сенс, потрібно з'ясувати суспільно-політичний контекст Целанового вірша. В 1950 р. сталіністський трибунал Чехословаччини в Празі виніс смертний вирок сюрреалістичному поетові Завісу Каландрі, колишньому в'язневі нацистських концтаборів, після того як той «зізнався» у своїй «антидержавній» діяльності й троцькістських поглядах. А. Бретон та П. Елюар добре знали Каландру – в 1935 р. він супроводжував їх під час поїздки в Прагу на запрошення чехословацьких письменників. Напередодні суду над поетом А. Бретон вмістив у французьких газетах відкритого листа до П. Елюара з вимогою заступитися за їх спільного друга й соратника по сюрреалістському рухові. Поставлений цим публічним листом Бретона перед dokonаним фактом і позбавлений всякої можливості маневрування, Елюар, який належав до Французької комуністичної партії і боявся бути затаврованим як ренегат, не відреагував на цей заклик. Він пояснив свій крок таким парадоксальним твердженням: «Я надто

зайнятий невинними, які прагнуть довести свою невинність, щоб перейматися винними, котрі визнають свою вину» [228, с. 221]. Така позиція невтручання посприяла (серед інших чинників) тому, що Каландру невдовзі було страчено.

Перша строфа змальовує образ мертвого поета, якого навіть по смерті не відпускають жорстокі муки слова й жорна пристрасті («die Zungen der Sehnsucht,/ die Zangen»). Тому в домовину йому кладуть не квіти, не вінки, а слова. Це слова, «які він співав для життя», тобто слова, без яких поетові аж ніяк не можна обійтися. Якоюсь мірою це «універсальний» образ поета, який символізує нерозривний зв'язок з життям у всіх його проявах, як, приміром, аналогічний образ із вірша Рільке «Смерть поета». Водночас автор евокує тут конкретний образ Елюара – поета, який у всіх своїх книгах завжди співав хвалу життю – згадаймо бодай назви таких його збірок, як «La vie immédiate» («Негайне життя», 1932), «Dignes de vivre» («Гідні жити», 1944), «Le dur désir de durer» («Гаряче жадання жити», 1946) тощо.

У другій строфі вже вгадуються контури реальної історії Завіса Каландри: «Поклади на повіки поета це слово,/ якого він не сказав/ тому, хто був з ним на ти» – по суті, це поетична парафраза, яка образно втілює небажання Елюара заступитися за Каландру, що приводить врешті-решт останнього на ешафот: «коли рука, так само нага,/ того, хто був з ним на ти,/ долучила до майбутніх дерев». В останніх словах образно постає широкий спектр середньовічних тортур, в яких дерево відігравало важливу роль – це шибениці, диби, палі тощо. Разом з тим образ дерев майбутнього несе в собі й позитивну конотацію – як символ відродження, оновлення й вічного життя. Поет Каландра вмирає за ідею, а тому його смерть немарна. Хоча в перших начерках вірша ще фігурували такі поняття, як «Galgen» (шибениця), «Schuld» (вина), які тісніше прив'язували вірш до реальної ситуації, – в остаточному варіанті Целан від них відмовився, щоб надати своєму творові загальнішого звучання. «Так із епітафії виросла філігранна критика поета Поля Елюара, який сам так патетично писав про

свободу й любов, про «силу слова», проте, на думку Целана, не діяв згідно зі своїми словами» [221, с. 101].

Нарешті, третя строфа – це утопія людської солідарності: «той, хто був з ним на ти, /разом з ним вимарить: Ми». Це один з улюблених мотивів поезії Елюара і водночас ностальгійне бажання самого Целана, який почував себе в перші роки після свого переселення до Парижа дуже самотнім та неприкаяним і, вихований свого часу на ідеях анархістів Кропоткіна й Ландауера, мав про якусь нездійсненну ідеальну спільноту на кшталт щасливих колоній у творах соціалістів-утопістів. «Чужіша блакить», яка наповнює блакитне око мертвого поета, є метафорою тої безмежної романтичної далини, до якої споконвіку прагне нездолане людство. Оце омріяне «Ми», яке є останнім словом вірша, немовби стягує в один вузол всю його змістовну і формальну структуру, подібно до слова «Свобода» в однойменному вірші Елюара. Можна навіть твердити, – вважає Е. Гюннеке, – що «Свобода» Елюара «дала взірєць для структури вірша «In memoriam Paul Eluard», в якому Целан на основі перспективи, що дедалі більше звужується, вдається до прогресивної, побудованої на впертих повторях, детермінації замовчуваного свого часу Елюаром «слова», яке врешті-решт вимовляється лише в кінці вірша як найостанніше слово всього тексту» [270, с. 183-184]. Знаменно, що при першій публікації цього твору в берлінському журналі «Texte und Zeichen» (1955, Н. 2, S. 153), де він був надрукований разом з поезією «Schibboleth», Целан подбав про те, щоби вірш потрапив у рубрику «Поезії», а не, скажімо, «Політичні поезії». Імені страченого чеського поета Завіса Каландри він не називає і виходить, таким чином, далеко за межі конкретного політичного прецеденту, надаючи своєму творові ширшого політичного виміру. Разом з тим полемічний характер вірша покликаний підкреслити внутрішню розірваність постаті Елюара – цього «такого людяного, в такий болючий спосіб з суперечностями свого – а отже й нашого часу – солідарного поета» [228, с. 222].

Поряд з іменем Поля Елюара в новітніх критичних оглядах історії французької літератури постійно фігурує ім'я іншого

видатного французького поета 20 ст. – **Рене Шара** (1907-1988). Біографічно між ними існує чимало спільного, хоча Елюар був на дванадцять років старшим від Шара. Незважаючи на вікову різницю, їх пов'язувала довголітня дружба, багато в чому збігалися також їхні ідейні та естетичні погляди. Обидва поети схилилися до лівої орієнтації, певний час були членами Французької Комуністичної Партії. У 1930-ті роки обидва належали до сюрреалістичного руху. Зокрема, в сюрреалістичному дусі витримана збірка віршів Шара «*Le marteau sans maître*» («Молот без господаря», 1924). Під час нацистської окупації Франції обидва стали активними учасниками Руху Опору, хоча Елюар й залишився в окупованому Парижі, де публікував і поширював нелегальну антифашистську літературу, а Шар зі зброєю в руках боровся проти німецьких окупантів у південній Франції, командуючи партизанським з'єднанням у Провансі. Як поетична збірка Елюара «Поезія і правда 1942 року», так і написана приблизно в цей час книга ліричної прози Шара «Листки Гіпноса» (видана в 1946 р.) належать, безсумнівно, до найпомітніших та художньо найвагоміших літературних документів Руху Опору.

Целан познайомився з Рене Шаром на початку 1950-х років. Творчість французького поета імпонувала йому насамперед своєю яскраво вираженою антифашистською позицією, політичною заангажованістю, але також оригінальністю поетичного мислення, герметичністю висловлювання. Вже в 1955 р. Целан опублікував у першому числі редактованого Альфредом Андершем журналу «*Texte und Zeichen*» свій переклад афористичного циклу Шара «*À la santé du serpent*» («За здоров'я змії») з книги «*Le poème pulvérisé*» («Розпорошена поезія», 1947). Очевидно, що обрана французьким поетом форма нагадувала його власні сюрреалістичні спроби афористичного характеру, втілені свого часу в циклі «*Gegenlicht*» (1949), – принаймні, обидва твори досить близькі як за типом образності, так і за своєю стилістикою. «У шлейфі польоту ластівки упокорюється гроза, випростовуються сади»; «Завжди залишається крапля води, яка триває довше, ніж сонце. Панування та діянь

сонця вона не сколихне»; «Вміти рухатися від серця дерева аж до зачарування плодом, не обманюючи при цьому птахів»; «Ми живемо у промені блискавки, а вона є серцем вічності» [189, с. 424-435] – ці навання вибрані афоризми Р. Шара підтверджують типологічну спорідненість парадоксальної метафорики обох поетів.

Через три роки Целан береться за переклад «ліричного епосу Руху Опору» [137, с. 43] – щоденникових нотаток Р. Шара «Feuillets d'Innos» («Листки Гіпноса», 1943/44), які були вперше опубліковані ним у журналі «Neue Rundschau» (1958, Н. 4, S. 565-601). Власне, визначити їхню жанрову природу дуже важко – це ліричні фрагменти у прозі, поетичні начерки, миттєві знімки, свого роду «вузлики на пам'ять», які писалися серед цілком реальних небезпек ворожої окупації та партизанської війни з німцями, в рідкісні хвилини відносного затишшя.

«Гіпнос» – це підпільне ім'я самого Рене Шара у французькому Русі Опору. Водночас це ім'я давньогрецького бога сну, брата бога смерті Танатоса. Обидва вони були синами Нікс (Ночі) та Ереба (Мороку). В грецькому вазописі Гіпноса зображували крилатим юнаком, що тримає в руках ріг, з якого сипався мак (снотворний засіб). Очевидно, що це ім'я асоціювалося для Шара з нічними партизанськими акціями, зі здатністю присипляти пильність ворога, можливо також з умовами постання цих записів, які нерідко виникали біля похідного вогнища, при тьмяному світлі нічної лампи чи кишенькового ліхтарика, себто майже в стані марення або транс. Винесене в заголовок твору ім'я Гіпноса набувало багатозначної символіки, окреслюючи ті понятійно-образні сфери, які були свого часу близькі ранньому Целанові (ніч, сон, мак тощо). Проте основним мотивом вибору твору для перекладу був, безперечно, його мілітантний, антифашистський пафос. Тут Р. Шар не тільки дає вихід своїй ненависті до німецьких нацистів, але й дошкульно картає своїх співвітчизників – боягузів, колабораціоністів, зрадників інтересів Франції, які у важкі для країни часи стали підручними ворога.

Після появи німецького перекладу твору, який здійснювався в тісному контакті з автором, Р. Шар подарував своєму перекладачеві окремий відбиток публікації з «*Neue Rundschau*» з власноручною посвятою: «*A Paul Celan, à qui je pensais*» («Паулю Целану, про якого я думав») [221, с. 184]. Очевидно, це був не тільки жест вдячності, але й висока оцінка автором художньої якості перекладу. «Листки Гіпноса» згодом неодноразово включалися до зібрань творів Р. Шара, які виходили в німецькому видавництві «*S. Fischer Verlag*» («*Poésies/Dichtungen*», 1959; «*Hypnos und andere Dichtungen*», 1963), що засвідчує також їхнє широке читацьке й суспільне визнання.

У двомовному виданні книги Р. Шара «*Poésies/Dichtungen*» (1959) було вміщено також третій з перекладених Целаном творів французького поета: «*À une sérénité crispée*» («*Einer harschen Heiterkeit*», 1951), що приблизно можна передати як «Одній нечемній ясності». Це знову ж таки зібрання афоризмів – жанр, в якому Р. Шар досяг вершин своєї майстерності. В бібліотеці Целана зберігся французький оригінал цієї книги з посвятою автора («*Pour Paul Celan / avec la sympathie / très vive de / R.Char*») та підрядковими перекладами Целана [228, с. 204]. Тут Р. Шар немовби прощається з войовничим духом «Листків Гіпноса» й знову повертається до філософічності циклу «За здоров'я змії», віддаючи данину естетичності та парадоксальності вислову: «Це мить, коли краса, після того як вона довго примушувала чекати на себе, постає зі звичних речей, проходить нашим сяючим полем, зв'язує те, що може бути зв'язане, запалює все, що може світитися в нашому снопі темряви» [189, с. 582]. Шар демонструє тут свою мовну ерудицію, дотепність, свіжість образного мислення, що не могло залишати Целана байдужим. Часто він не просто перекладає, а намагається внести в переклад свої акценти і, шукаючи адекватний відповідник, вдається до власної інтерпретації французького тексту. Продемонструємо це бодай на одному прикладі. В оригіналі афоризм Р. Шара звучить так: «*Au centre de la poésie, un contradicteur t'attend. C'est ton souverain. Lutte loyalement contre lui*» («В самому серці поезії тебе очікує твій

опонент. Це твій володар. Веди з ним боротьбу чесно») [189, с. 572]. В целанівському перекладі цей фрагмент передано як «Im Innersten der Dichtung erwartet dich ein wider dich Sprechender. Du bist ihm untertan. Bekämpfe ihn mit ehrlichen Waffen» [189, с. 573]. Цікаво, що в своєму примірнику книги Шара Целан спершу переклав французьке «C'est ton souverain» як «Es ist dein Herr und Meister» [228, с. 204]. Однак згодом він замінив цю фразу на «Du bist ihm untertan». Очевидно, перший варіант видався йому надто патетичним і, крім того, викликав недоречно в даному випадку асоціацію з «Фугою смерті». Проте Целан вносив численні поправки і в інші переклади творів Р. Шара, скажімо, в ті ж «Листки Гіпноса», які спершу були опубліковані в журналі «Neue Rundschau», а згодом включені до книжкового видання. «Порівняння обох версій «Гіпноса» демонструє такі різні відмінності, що можна говорити про новий варіант Целанового перекладу» [228, с. 209-210].

Ще одним важливим свідченням інтертекстуального діалогу з французьким поетом можна вважати вірш Целана «Argumentum e silentio» з книги «Від порога до порога» (1955), який має присвяту Рене Шару. Латинський вислів «Argumentum e(x) silentio» запозичений з логіки – це доказ, почерпнутий із умовчання (відсутність заперечення А рівнозначне ствердженню А). В юридичній практиці він у певних випадках використовується як аргументаційна формула. Можливо, цей вислів пов'язаний з ранньою стадією звинувачень Целана в плагіаті – тодішнє мовчання поета тлумачилось багатьма як доказ обґрунтованості закидів Клер Голль. На користь такого припущення говорить різкість деяких целанівських формулювань [182, с. 641]. Вже тоді Рене Шар міг бути для Целана моральною опорою, коли вдуматися у сенс його автографа на збірці «A la santé du serpent», яку він подарував подружжю Целанів після перших відвідин їхнього дому: «Жизель і Паулю Целанам з почуттям довірливої дружби, крізь трави, які нахилиються і знову щасливо випрямляються. Ввечері, 9 грудня 1954 р., близько до Вас. Рене Шар» [345, с. 79]. Чи не був образ трав, що випрямляються, спробою втішити

Целана в його безпорадності, викликаній грубим наклепом енергійної вдови Івана Голля? В архіві Целана зберігся невідправлений лист Рене Шару від 22 березня 1962 р., в якому він згадує про цей епізод: «Ми пам'ятаємо Ваш перший візит до нас, Рене Шар, вписані Вами до Вашої книги слова: трави знову піднімаються...» [345, с. 77]. Принаймні, зміст цих слів доволі чітко вказує на якусь душевну кризу, котру Целан і його дружина намагалися подолати, зокрема й при підтримці Р. Шара.

Вірш належить до третього циклу збірки, який має назву «Inselhin», що викликає образні асоціації з мотивом відомої картини швейцарського художника Арнольда Бьокліна «Острів мертвих» і знаменує собою вже «чітке рішення поета вирушити в країну, де, розсіяні й знищені, лежать жертви страхітливого геноциду, бліді тіні, які, хоча вони й незримі, затемнюють наш час і зводять нанівець усі позитивні намагання, допоки не віднайдуть блаженного спокою» [137, с. 42]. Певний період Целан навіть зважував заголовок «Argumentum e silentio» як назву всієї збірки, однак видавництво відхилило її як недостатньо прозору. При публікації вірша в журналі «Texte und Zeichen» присвята ще відсутня, вона з'являється в кінці 1954 р., після того, як Шар уперше побував гостем родини Целанів у їхній квартирі на рю де Монтевідео.

ARGUMENTUM E SILENTIO

Für René Char

An der Kette gelegt
zwischen Gold und Vergessen:
die Nacht.
Beide griffen nach ihr.
Beide ließ sie gewähren.

Lege,
lege auch du jetzt dorthin, was herauf-
dämmern will neben den Tagen:

das sternüberflogene Wort,
das meerübergossne.

Jedem das Wort.
Jedem das Wort, das ihm sang,
als die Meute ihn hinterrücks anfiel –
Jedem das Wort, das ihm sang und erstarrte.

Ihr, der Nacht,
das sternüberflogne, das meerübergossne,
ihr das erschwiegene,
dem das Blut nicht gerann, als der Giftzahn
die Silben durchstieß.

Ihr das erschwiegene Wort.

Wider die andern, die bald,
die umhurt von den Schinderohren,
auch Zeit und Zeiten erklimmen,
zeugt es zuletzt,
zuletzt, wenn nur Ketten erklingen,
zeugt es von ihr, die dort liegt
zwischen Gold und Vergessen,
beiden verschwistert von je –

Denn wo
dämmerts denn, sag, als bei ihr,
die im Stromgebiet ihrer Träne
tauchenden Sonnen die Saat zeigt
aber und abermals? [182, c.86-87]

(Ланцюгами припнута/ поміж золотом і забуттям:/ ніч./ Обоє ловили
її./ Обом вона це дозволяла.// Припни,/ припни-но і ти нині все, що так
горньо/ воліє світати поряд із днями:/ цяцьковане зорями слово,/ мо-

рем умите./ Кожному слово./ Кожному слово, яке для нього співало,/ коли згряя хортів ззаду напала на нього –/ Кожному слово, яке для нього співало і скам'яніло./ Їй же, ночі,/ цяцьковане зорями, морем умите,/ їй, замовчане,/ що йому кров не спеклася на рані, коли отруйливий зуб/ прокусив ті склади./ Їй замовчане слово./ Супроти інших, котрі небавом,/ знаджені гицлями,/ осідлають час і часи,/ свідчить це наостанок,/ наостанок, коли задзвенять ланцюги,/ свідчить про ту, котра там лежить/ поміж золотом і забуттям,/ здавна зріднена з обома –// Бо де ж/ іще засвітає, скажи, як не в неї,/ яка в руслі своєї сльози/ покаже згасаючим сонцям посів/ раз і багато разів?)

Смисловим та образним стержнем цього вірша є ніч зі всіма своїми конкретно-історичними та символічними імплікаціями, включаючи її суспільно-політичний аспект як страшне потьмарення розуму, як тотальне зневаження гуманності й моралі в часи фашизму, як «безкінечне затемнення сонця» [126, с. 112]. Разом з тим це вічний морок для невинних жертв расового бузувірства нацизму, інакше кажучи, все той же «острів мертвих», на якому юрмляться неоплакані душі. Ця ніч прип'ята ланцюгом «поміж золотом і забуттям» – себто з одного боку поетичною «позолотою», фарисейським словоблуддям, вдаваним каяттям, а з іншого – прагненням якомога швидше стерти з пам'яті сліди кривавих злочинів, які чинилися під її покровом. Однак ця ніч волає до живих і жадає правдивого слова, «цяцькованого зорями», «морем умитого». Таке слово має стати доступним кожному – «Jedem das Wort». В цьому вислові приховано-гротескно звучить цинічний надпис над брамою концтабору в Бухенвальді: «Jedem das Seine».

Принцип діалогічності, притаманний майже всім поезіям Целана, витриманий і в цьому вірші. Але хто тут оце ліричне «ти», звертанням до якого починається друга строфа? Навряд чи воно стосується французького поета, якому присвячено вірш – радше це звертання до себе самого. Разом з тим тут наявне дуже важливе в даному контексті слово «auch»: «Lege auch du». Воно допускає незриму присутність третьої особи, оскільки ліричне «ти» певною мірою повторює шлях, вже раніше кимсь пройдений. Саме в цьому непримітному «auch» втілюється зв'язок, спадкоємність. «Рене Шар, озна-

чений тут як попередник у боротьбі, вже здійснив цю життєво важливу місію, яку тепер належить виконати молодшому поетові», – вважає Джузеппе Бевілакка [137, с. 45]. Тільки в такому прочитанні стає зрозумілою і виправданою присвята Целана.

Проте ліричне «ти» тут багатоліке. Воно асоціюється не тільки з самим автором, але й з невідомим, про якого мовиться в третій особі: «Jedem das Wort, das ihm sang». Очевидно, це ще одна іпостась авторського «я», не зовсім тотожна з ліричним «ти», хоча й дуже близька до нього. Крім того, «дійовими особами» з певними акційними можливостями тут виступають «ніч», «слово», а також окреслені лише побіжно «інші» («die andern»). Таким чином, маємо цілий список «персонажів», а ліричний сюжет досить насичений драматичними елементами, оскільки між цими «протагоністами» існують непрості взаємини й спостерігається гостре протистояння з «іншими». Саме вони є об'єктом авторської ненависті, саме їх охарактеризовано як зграю, що підло нападає ззаду («als die Meute ihn hinterrücks anfiel»), оснащену отруйними зубами («als der Giftzahn / die Silben durchstieß»), оточену шльондрами й гицлями («umhurt von den Schinderohren»). «Тон заклику, чіткі асоціації з убивцями, сподівання на прийдешнє, народжене з космічного оновлення нічне слово, яке засвітає новими сходами, – це позиції й уявлення, які нагадують нам Рене Шара, – однак «заплава їхньої сльози» як місце майбутньої мови й формула «вимовчаного слова» так само чітко відрізняються від денної спеки Шара та його героїчного тону», – зазначає Б. Бюшенштайн [149, с. 313].

«Ніч», яка символізує для Целана сукупність усіх загиблих, потребує цього «вимовчаного» (себто вистражданого мовчанням) слова, що лежить «поміж золотом і забуттям». Вона потребує пам'яті й промовляння, позаяк це єдиний шлях, який веде до умиротворення мертвих і виправдання буття живих, який незримиими нитками пов'язує людські покоління і вселяє в них надію на завтрашній день. Рене Шар був, на думку Целана, одним із подорожніх на цьому шляху.

Зовсім інший тип сучасного поета репрезентував у французькій літературі **Анрі Мішо** (1899-1984), який завжди стояв осторонь від суспільно-політичного життя й літературних течій свого часу. Вирішальний вплив на нього справив Лотреамон, частково також сюрреалісти. Бельгієць за походженням, який тільки в 1955 р. (майже одночасно з Целаном) отримав французьке підданство, Мішо був радше «громадянином світу». Він багато подорожував, і своїми першими книгами зобов'язаний враженнями від далеких мандрівок («Еквадор», 1929, «Варвар в Азії», 1933). З кінця 1930-х років Мішо почав регулярно малювати, особливо тушшю, згодом виступав ілюстратором своїх книг і влаштовував художні виставки малярських робіт. Займаючи позицію вічного аутсайдера з надзвичайно критичним ставленням до усталених форм буття, Мішо прагнув розширити свій художній досвід за допомогою експериментів з наркотичними засобами, зокрема, мескаліну («Убоге чудо», 1956). Його вважають «метафізиком, котрого гостро хвилювала проблема самотності людини під порожніми небесами» [305, с. 301]. Позаяк реальна дійсність йому глибоко обурювала й травмувала, то засобом пізнання йому служила фантазія, за допомогою якої він прагнув вирватися із вихолощеної, зужитої банальними формулами, затиснутої лещатами традиції мови. Можливо, саме тому Мішо писав переважно фрагментарні за своїм характером вірші в прозі, наснажуючи їх елементами абсурду, чорного гумору, прихованої пародії, вдаючись водночас до риторичних прийомів (анафори, градації, повтори), афористичної стислості, трагічної інтонації біблійних пророків, нерідко будуючи свої твори за принципами музичної композиції [47, с. 6-7]. «Мішо – це передусім антипод Шара, – вважає Б. Бюшенштайн. – Замість самоствердження тут перед нами – самозречення, замість патетичних закликів – іронічне, скептичне експериментування з реальністю, з якої зривається маска добропорядності. Мішо – це поет безкрайніх можливостей нової фізично-психічної реальності, який безстрашно й недогматично ширяє понад межами, звичками й нормами, щоб віднайти місце, де зникає

відмінність між медичним світом і мрійливим співом – поет без ідеологічної програми, з діапазоном фантазії, яка відкриває природний шлях гротескному» [149, с. 313-314].

Целан познайомився з Мішо наприкінці 1950-х рр., але особливо зблизився з ним на початку 1960-х, під час підготовки зібрання його творів для німецького видавництва «S. Fischer Verlag», яке було задумане як вельми репрезентативне двомовне видання в трьох томах, що мало включати майже весь творчий доробок поета, починаючи від ранньої збірки «Qui je fus» («Ким я був», 1927) – і аж до книги «Connaissances par les gouffres» («Знайомство через безодні», 1961). Целан виступав тут як один з перекладачів (разом з Куртом Леонгардом) і водночас як упорядник видання. Щоправда, цей проект не вдалося реалізувати до кінця. У кінцевому підсумку вийшло два томи, причому другий з'явився вже після смерті Целана. Однак Мішо був дуже задоволений цим виданням і не раз розповідав своїм друзям, що й сам часто звертається до нього, коли йому потрібно знайти якийсь вірш [228, с. 503-504].

Про Мішо Целан вперше почув ще в Бухаресті від свого поетичного наставника А. Маргул-Шпербера. Тоді він також вперше познайомився з деякими творами французького поета, які вразили його нестримною свободою асоціацій та нестандартністю форм. Чи міг він тоді припускати, що в недалекому майбутньому йому доведеться впорядковувати зібрання творів цього поета? В одному з листів до А. Маргул-Шпербера від 7.12.1966 Целан пише: «...з розгорнутого тому Мішо – Ви були тоді, двадцять років тому, першим, хто відкрив мені його, – а в той час можна було дістати хіба що дві-три його речі, – до нас, а отже й поміж ці рядки – приходить «Prince de la nuit» і «Contre!», вказуючи напрямом і руйнуючи його» [188, с. 61]. В 1960-ті роки Целан ставив Мішо навіть поряд з Кафкою [221, с. 325]. В його особистій бібліотеці налічувалося понад 50 книг, які вийшли з-під пера Мішо або мали стосунок до нього. Це оригінальні французькі видання, німецькі й англійські переклади, каталоги виставок його малярських робіт тощо [228, с. 517]. Майже всі вони містять помітки, зроблені рукою Цела-

на – підкреслення, нотатки на берегах, відсилення, віршовані рядки, начерки перекладів [228, с. 526]. Ця інтенсивна рецепція творчості Мішо була пов'язана передусім з перекладацькою та видавничою діяльністю Целана. Проте вони підтримували й досить тісні особисті контакти – часто зустрічалися, просиджували разом цілими вечорами – інколи аж до ранку [345, с. 252]. Мішо ставився до свого молодшого друга надзвичайно приязно, намагався розраджувати його в період «афери Клер Голль», згодом не раз навідував його в клініках, де Целан проходив курс лікування від депресії. Проте їхнє спілкування було до певної міри асиметричним – в той час, як Целан міг вільно читати твори Мішо в оригіналі, останній був прив'язаний винятково до французьких перекладів, яких на той час було ще небагато. Це суттєво звужувало його діапазон сприйняття поезій Целана, хоча він добре усвідомлював масштаб його людської та поетичної постаті. «Я трепетно бережу в собі враження від нашої зустрічі – але чому так страшенно важко знайти переклади Ваших віршів?» – пише він в одному з листів до Целана [228, с. 518].

Переклад і впорядкування творів Мішо для німецького читача Целан вважав не тільки вельми почесною місією, але й своїм обов'язком перед старшим другом. Вибір текстів для вже згаданого двомовного зібрання здійснив свого часу лектор видавництва «S. Fischer Verlag» Крістоф Шверін за участю самого Мішо. Отож тепер Целанові належало здійснити переклад відібраних текстів (разом з Куртом Леонгардом) і відредагувати їх. Кількість перекладачів було цілком свідомо обмежено, щоб зберегти стилістичну єдність німецьких версій, що відповідало волі автора. «Ви знаєте, що означають для мене творіння Анрі Мішо (і то далеко не віднині) [...] Між іншим, сам Анрі Мішо – що Вас навряд чи може здивувати – також цілком згідний з тим, що німецьке видання не повинно стати «флорилегіумом» різного роду перекладацьких мистецтв (і несміливих спроб)», – пише Целан в листі до Курта Леонгарда від 2 липня 1962 р. [228, с. 504]. Іншим разом він скаржиться йому на величезні труднощі, які постають перед переклада-

чем Мішо. «Тільки тепер я можу досягнути, як важко перекладати Мішо, і сьогодні, коли я завершив вичитування Вашого перекладу «*Au Pays de la Magie*» («У країні Магії»), я подвійно радий тому, що Ви взяли на себе й ту частину, яка первинно призначалася для Жан-П'єра Вільгельма» (третій з перекладачів, який за станом здоров'я невдовзі відійшов від проекту – П. Р.) [228, с. 508-509]. Як упорядник видання, Целан дбав передусім про повну адекватність перекладів оригіналові й спонукав до цього також К. Леонгарда. Він правив його тексти саме під таким кутом зору, добиваючись точності навіть у семантичних нюансах.

Сам Целан переклав для «німецького» Мішо поезії зі збірок «*Qui je fus*» («Хто я був», 1927), «*Mes propriétés*» («Мої володіння», 1929), «*La nuit remue*» («Ніч ворухиться», 1935), а також прозові фрагменти «*Esse homo*» з книги «*Épreuves, exorcismes 1940-1944*» («Спроби, заклинання 1940-1944», 1945), «*La ralentie*» («Уповільнена», 1937) і вірш, який він знав ще з бухарестських часів – «*Prince de la nuit*» («Принц ночі») з книги «*Peintures*» («Картини», 1939) – всього 32 тексти. Зібрані воєдино в четвертому томі його творів, вони заповнюють (у двомовному варіанті) 116 сторінок [189, с. 598-713].

Щоправда, процес роботи над німецьким виданням творів Мішо проходив аж ніяк не гладко. В 1964 р., коли перший том вже повинен був надійти до читачів, обидва перекладачі перебували ще на стадії, досить далекій від остаточного завершення проекту. У зв'язку з цим Целан навіть хотів відмовитися від своєї функції упорядника на користь К. Леонгарда, про що він повідомив тодішнього редактора видавництва «*S. Fisher Verlag*» Петре Думітріу. Відповідь останнього тут варто процитувати: «Дозвольте мені сказати Вам, – пише він Целанові, – що це була б настільки відчутна втрата для нашого видання, що воно взагалі більше б не мало і не могло б мати для нас уже того самого змісту й тої самої вартості. Ваша поетична статура відповідає статурі Мішо. Сьогодні в німецькій ліриці немає рівної Вам постаті, і ніхто інший неспроможний завдяки самій лише своїй присутності ввести Мішо в німецький духовний

простір так, як це зробите Ви. [...] Ви – упорядник. [...] Це видання Мішо – Ваш витвір, і було б не тільки великою несправедливістю, але й некоректністю з нашого боку, якби ми не сказали про це публічно» [228, с. 506]. Цей тверезо-логічний і водночас сповнений великої шанобливості лист Думітріу та тривала розмова з самим Мішо змусили Целана змінити свої наміри, і в 1966 р. перший том двомовного видання Мішо під назвою «*Dichtungen. Schriften*» («Поезії. Твори») за редакцією Целана нарешті побачив світ.

Величезний інтерес Целана до творчості Мішо ґрунтувався передусім на спільності деяких естетичних постулатів, які він розділяв з французьким поетом. Це протест проти корумпованої мови й удаваної гармонії, яка асоціювалася для них зі штучністю, обурення прагматичним укладом західного суспільства, критеріями його часто примарних цінностей. Мішо був глибоко переконаний у нікчемності й абсурдності життя, і це переконання також знаходило у Целана дедалі більший відгук. «Ніколи я не бачив Целана настільки переконаним у правомірності сучасного вірша, як у січні 1968 р., коли він спонукав мене придбати текст Мішо під назвою «*Vers la Complétude*» («В напрямку повноти»)), – згадує Б. Бьошенштайн [149, с. 315]. Очевидно, Целана вразили насамперед рядки цього твору, котрі виражали його власні почуття, які немовби були вихоплені з його власних уст: «Ніщо / тільки Ніщо / «Ніщо» піднімається з уламків кораблетрощі / Вище від храму / чистіше від Бога» [221, с. 325]. Проте на запитання Бьошенштайна, чи не хотів би він перекласти цей твір, Целан відповів, що він не піддається перекладові. Однак в даному випадку «неперекладність» мусила означати для нього щось зовсім інше, ніж просто звичайні труднощі перекладу. «Це могло означати, – пише Дж. Фелстайнер, – що він надто точно влучав у ціль, аби бути перекладеним» [221, с. 325]. Напевне, ці рядки виявилися надзвичайно щільною концентрацією пережитого Целаном за останні роки негативного досвіду й промовляли до нього немовби з глибин його власного ества, тому надавати їм вербального вираження у формі перекла-

ду означало для нього відторгнути від себе їх сокровений зміст. Цілком справедливо Б. Бьошенштайн вважає тон цих рядків суголосним з розщепленням логічної інерції семантичних структур в книзі Целана «Мовні ґрати» (1959), особливо з виламуванням слова з усталеної мовної колії у таких віршах, як «Stimmen» («Голоси») та «Engführung» («Стретта») [149, с. 316-317]. Існуючі тут паралелі зводяться, однак, не до аналогій на рівні окремих образів, а радше до самого принципу семантичної дисперсії, словесної ентропії, які розчленовують магістральні значення на їхні периферійні відтінки. «Я думаю, – пише Бьошенштайн, – що останні збірки віршів Целана не могли б з'явитися без Мішо. Очевидно, він спонукав його відмовитися від колишніх заклиналих тонів, відкрити нові зовнішні обрії внутрішньому просторові, окреслити простори, які енергійніше, ніж будь-де, відкидали б орієнтацію на звичні знаки. Він спонукав його звести рану ліричного «я» до рани всесвіту, задуматися над порожнечою і шукати мову для цієї порожнечі» [149, с. 318].

В 1966 р., до 65-річчя Мішо, вийшов у світ спеціальний випуск паризького журналу «Les Cahiers de L'Herne», де, серед інших матеріалів, був опублікований (в оригіналі й французькому перекладі Жан-Клода Шнайдера) присвячений Анрі Мішо вірш Целана «Die entzweite Denkmusik» («Роздвоєна музика»).

Die entzweite Denkmusik
schreibt die unendlich gedoppelte
Schleife, durch die
lodernden
Null-Augen hindurch,

der drüber
zeltende Schrei
hebt sich auf, die Düne,
endlich geortet,
wirft sich hinüber zu ihm, ins Neue,

zieht ihn zu Rate, einmal,
andachtumsprungen,
für immer,

das trunken-
gebrannte
Kainszeichen im sprühenden,
halblaut hämmernden Holzschnee,
angestrahlt vom jähen,
beharrlichen
Glockenspiel hinterm Holunder,
entschlummert, entschläft.

Entwegtes Übermaß speist
eine rauchige
Quelle [182, с.271]

(Роздвоєна музика думки/ виписує безкінечно подвійний/ шлейф, крізь/ палаючі/ нулеподібні очі,// крик,/ що розкинувся над нею шатром/ підноситься ввись, дюна,/ нарешті вкорінена,/ перекидається раптом до нього, в незнане,/ питає у нього поради, бодай один раз,/ благоговійно стрибнувши, назавжди,// хмільно-/ клеймоване/ Каїнове тавро в іскристім,/ напівчутно спадаючим дерев'янім снігу,/ опроміненім, сяйно-/ освітленім квапним,/ настирливим/ дзвоном за бузиною,/ недремно, пробуджено.// Обездорожений надмір годує/ паруюче / джерело.)

Вірш належить до незавершеного циклу «Nachtstück» («Нічна вистава»), який формувався в часовому просторі книги «Волокнисті сонця» (1968). Це одна з вельми герметичних поезій Целана, що викликано не в останню чергу характером творчості її адресата. Труднощі інтерпретації починаються вже із заголовного образу: «Die entzweite Denkmusik» («Роздвоєна музика думки»). Музикою думки Мішо часом називав свої твори, стверджуючи, що в ній «багато мовчання» (цикл «Гра зі звуками» з книги «Переправи») [60, с. 252]. Ця музика роздвоєна, оскільки для Мішо вона втілюється не тільки сло-

весними, але нерідко й візуально зримими, малярськими образами. «Безкінечний подвійний шлейф», який вона «виписує» крізь «палаючі, нулеподібні очі» (від страху, здивування, шоку?), зумовлений цією подвійною природою. Заголовний образ є тут домінуючим, всі інші образи цієї строфи улягають йому.

У другій строфі, що синтаксично продовжує першу, домінує вже інший образ – «der drüber / zeltende Schrei» («крик, / що розкинувся над нею шатром»), який символізує, очевидно, травмоване слово. Він підноситься увись і викликає паралелі з пустелею (в якій, у метафоричному сенсі, перебуває кожна самотня людина, а найперше поет – по суті це матеріалізація фразеологічного вислову «крик у пустелі»). Піщана дюна, що, зрештою, знаходить своє пристановище («endlich geortet»), шукає в цьому шатроподібному крикові свого союзника, оскільки він надає їй споконвічному монотонному існуванню видимість осмисленого буття, породжує в ній відчуття спільноти й можливість рефлексивного самоспоглядання.

Безкінечна синтаксична конструкція переходить у третю строфу, лейтмотивом якої стає «das trunken- / gebrannte / Kainszeichen» («хмільно- / клеймоване / Каїнове тавро»). Топос пустелі розгортається тут у біблійному напрямку. «Каїнове тавро» – це вічне прокляття відторгнутих суспільством аутсайдерів (згадаймо в цьому зв'язку вірш Бодлера «Авель і Каїн»), це парадигма бунту, яким позначений кожен творець, особливо такий новатор, як Мішо. Те, що Каїнове тавро тут «хмільно- / клеймоване», може стосуватися експериментів Мішо з мескаліном. Однак бунт сучасного Каїна поринає «в іскристім, нечутно гупливім дерев'янім снігу» (можливо, в дерев'яних стружках – тут символ бюргерського комфорту, духовної глухоти). Раптовий, настирливий спів дзвонів «за бузиною» («hinterm Holunder»), яка маркує межу між світом бюргерської банальності й прагненням до «надміру», повинен розбудити сплячих. – Проте будь-який надмір (а Мішо постійно вдавався до надміру, сміливо переступаючи через усі заборонені межі) відхиляється від звичного шляху й

збивається на манівці («Entwegtes Übermaß»). «Надмір є формою безкінечного, яка виявляється для Мішо конструктивною», – вважає Б. Бьошенштайн [149, с. 324-325]. Тільки «паруюче джерело» («eine rauchige Quelle») – уособлення вічної природної стихії – живить його своїми цілющими водами, що можна тлумачити як протиставлення краси й незайманості природи суспільному лицемірству.

Творчий діалог Целана та Мішо мав двосторонній характер. Навесні 1971 р., вже після смерті Целана, вийшов присвячений йому номер журналу «Études Germaniques», в якому було вміщено короткий есеїстичний текст Мішо, навіяний загибеллю друга. В ньому французький поет намагається передати своє сприйняття складної особистості Целана, змалювати його внутрішній психологічний портрет і, можливо, пояснити мотиви його фатального кроку, що викликав свого часу справжній шок у всьому культурному світі:

«На своєму шляху Пауль Целан зіткнувся з великими перепонами, надто великими, більшість із них були майже нездоланні, остання виявилася справді непоборною. Ми зустрічалися з ним саме в цей скрутний час... не зустрічаючись. Ми розмовляли, щоб не розмовляти. Серйозне в ньому було надто серйозним. Він ніколи не допускав, щоб хто-небудь міг проникнути туди. Щоб припинити ці спроби, він часто мав напихваті усмішку, усмішку, яка приховувала численні катастрофи. – Ми вдавали, немовби нас цікавлять насамперед проблеми слова. – У своїм сповненім відчаю, безнадійнім, гіднім подиву «сніговім ложі» спочиває дивовижний поет, який чужим, незвичним способом завжди заспокоюватиме тих, хто в осередді спокою зберігає неспокій. – Розради, яку давала творчість, не вистачало, не вистачило. Марні спроби. Постійно перебувати в залі, повному криків, бути затиснутим знаряддями тортур. Чорнильне небо, дедалі чорніше й чорніше. Кожен день врешті-решт закриває його. – Він пішов звідти назавжди. Вибирати, це він ще міг собі дозволити, вибирати. Щоб фінал не затягувався так надовго. Вниз, по ріці, в невагомому тілі» [149, с. 320].

Подібний настрій зневіри й безвиході пронизує також написаний роком пізніше й опублікований у швейцарському журналі «La revue de Belles-Lettres» вірш Мішо «Les jours, le jour, la fin des jours» («Дні, день, кінець днів»). Він наснажений болісними, вельми незвичними для поезики Мішо образами, які свідчать про особисту травмованість автора. Вже сама структура заголовка, побудована як антиклімакс, що покликаний втілювати згасання життя, евокує перманентне звуження екзистенційного горизонту до невідвортної чорної цятки. Вірш підхоплює мотиви попереднього есею, він є немовби його поетичною варіацією, в якій так само трагічно пробиваються вражаючі метафори, що засвідчують непогамовність втрати: «Не розмовляючи, каменовані своїми думками.// Ще один день вужчого обрію. Жести без тіні / На яке століття можна опертися, щоб сприймати правдиво? // Папороть, папороть, мовби зітхання, скрізь / вітер розносить відірване листя [...] // Бачу людей, що незрушно / лежать у пласких човнах // Геть звідсіля. / Геть будь-якою ціною// Довгий ніж течії затримає слово» [149, с. 320-322]. Ескапістський тренд Целана тут згущений до нав'язливої ідеї смерті, а стихія води, поєднана з агресивною символікою («довгий ніж течії»), сприймається як невідвортність долі.

Однак найбезпосереднішим виявом зв'язку Целана з живим літературним процесом Франції стала його участь у виданні літературного журналу «L'Éphémère», заснованому в 1966 р. групою французьких письменників на чолі з другом Целана Андре дю Буше. У своєму листі від 14 березня 1966 р. останній пропонує Целанові долучитися до цієї ідеї: «Давно вже, любий Пауль Целан, я хотів написати Вам. Я роблю це сьогодні, щоб повідомити Вас про те, що журнал (або ж кварталник), проект якого я створив разом з Івом Бонфуа, Луї-Рене Форетом та Гаєтаном Піконом, цього разу вже набрав обрисів [...] і з наступного жовтня він мав би виходити під назвою «L'Éphémère». Сподіваюся, тривалий час... Всі ми вважаємо дуже важливою ту обставину, щоб один із Ваших текстів з'явився вже в одному з перших чисел – французькою мовою.

І я знову думаю про Ваш чудесний Меридіан, до якого можна було б долучити переклади кількох віршів...» [228, с. 527-528]. Целан погоджується на цю пропозицію і надає в розпорядження новоствореного часопису свої тексти, а невдовзі й сам стає одним із його співзасновників. Упродовж 1968-1970 рр. його ім'я фігурує серед членів редакційної колегії, до якої, починаючи з сьомого номера, входить також інший близький друг Целана, поет Жак Дюпен. Коли навесні 1969 р. редколегію покидає Г. Пікон, його заступає есеїст і етнолог Мішель Леріс. У цьому колі французьких письменників, яких Целан добре знав і з якими мав тісні дружні стосунки, починається нова фаза його продуктивного діалогу з французькою культурою.

Ідейно-естетична платформа видання, розроблена редколегією й опублікована вже в першому числі журналу, сформульована в наступних основоположних тезах: існує специфічне наближення до дійсності, засобом якого може бути винятково поетичний твір; мета часопису полягає в тому, щоб створити простір, де ці зусилля, спрямовані на досягнення власне поетичного завдання, зможуть бути реалізовані; звідси випливає, що «L'Éphémère» буде трибуною небагатьох, які зустрічаються для спільного пошуку цієї дійсності на своїх, цілком природно, вельми різних дорогах; «L'Éphémère» відмовляється від критики, якою б прихильною, описовою чи аналітичною вона не була, натомість завжди вітатиме витвори літератури й мистецтва, народжені під знаком абсолюту, в якому розчиняється все зовнішнє; «ефемерне», себто минуле – це те, що залишається (в цьому твердженні полягає один з парадоксів проекту!), тоді як зримі форми відразу стираються і зникають [228, с. 532-533]. Візуальним символом журналу стала жіноча фігура з неясними, розмитими контурами, створена художником Альберто Джакометті, яка з'являється відтоді на кожному із випусків часопису. За час існування журналу (1966-1972 рр.) вийшло у світ двадцять чисел.

Переклад Целанової промови «Меридіан», здійснений Андре дю Буше, з'являється вже в першому номері часопису, поряд з публікаціями віршів та есе Г. Пікона, А. дю Буше, І. Бон-

фуа й А. Джакометті. Відтак у наступних числах «L'Éphémère» (№ 4, 7, 8, 13, 14, 19/20) регулярно публікуються поезії Целана в перекладах Андре дю Буше, Жана Дева, Джона Едвіна Джексона, а також подружжя Жана та Майотт Боллак. А. дю Буше, який з усієї редколегії стоїть найближче до Целана, висловлює в своєму листі від 10 червня 1968 р. загальне задоволення фактом його участі в цьому літературно-мистецькому проєкті: «Всі тут надзвичайно щасливі з того, що Ви дали згоду приєднатися до редакторів «L'Éphémère» – нещодавно Ж. Дев приніс мені кілька перекладів Ваших віршів, які я вперше сприймаю у такий спосіб – і я ввійшов, як і кожного разу, коли мені випало наблизитись до Ваших текстів, у безмовну країну серця всього того, що живе – безмовно і водночас так промовисто» [228, с. 534]. Ів Бонфуа, у свою чергу, говорить про те, що всі члени редколегії вже давно звикли розглядати Целана як свого соратника й однодумця, «як одного з наших» [228, с. 536].

Однак 13-те число журналу виявилось останнім, здійсненим за участю Целана. Воно мало з'явитися навесні 1970 р, проте виходить у світ тільки в червні – затримка була викликана смертю поета. В ньому вміщено сім віршів Целана в перекладі А. дю Буше. Наступне, 14-те число, задумане як «hommage» на честь дочасно згаслого друга, публікує матеріали до 200-річчя з дня народження Фрідріха Гельдерліна, яке широко відзначалося світовою культурною громадськістю (основні урочистості, в яких взяли участь також Целан і А. дю Буше, відбувалися в березні 1970 р. в німецькому місті Штутгарті). «L'Éphémère» вміщує переклади поезій Гельдерліна та текст промови А. дю Буше, виголошеної ним на урочистому засіданні в Штутгарті, чотири вірші Целана в оригіналі – як факсиміле датованих рукописів поета разом з трьома гравюрами Жизель Целан-Лестранж –, а також переклад чи не єдиної прозової спроби Целана під назвою «Розмова в горах». Цей целанівський текст можна вважати «заповітом, написаним чужою рукою» [228, с. 539]. Довершує добірку двосторінковий розворот (С. 184/185), на якому факсимільно відтворено написаний французькою мовою й датований 26.3.69 афоризм Целана: «La poésie ne

s'impose plus, elle / s'expose», що ґрунтується на словесній грі й важко піддається перекладові (його смисл можна приблизно передати як «Поезія більше не нав'язується, вона сама наражається на небезпеки»). Як візуальний пандан до цієї фрази Целана репродуковано один з малюнків Анрі Мішо.

Своїми численними публікаціями творів Целана часопис «L'Éphémère», по суті, вперше відкрив німецькомовного поета французькому читачеві. Вміщені на сторінках журналу переклади, здійснені друзями Целана Андре дю Буше, Жаном Девом і Жан-П'єром Бюргаром, заклали основу для першого книжкового видання його творів французькою мовою, яке з'явилося в березні 1971 р. під назвою «Strette» у видавництві «Mercure de France» [192]. Книга включала в себе не тільки вибрані поезії, але й промову «Меридіан» та вірєць Целанової прози – «Розмову в горах». Участь Целана у виданні часопису «L'Éphémère» зблизила його з колом сучасних йому французьких письменників і сприяла ранній рецепції його творчості в країні, яка стала для нього другою вітчизною.

3.4. Целан і російська література

Рідко хто з німецькомовних поетів 20 ст., за винятком хіба що Рільке, мав такі тісні й багатогранні зв'язки зі слов'янським світом, як Пауль Целан. Для нього, як і для його великого попередника, цей світ був насажений концептуальним змістом, вважався мовби проекцією великої екзистенційної утопії. На тлі вражаючих соціальних контрастів, людського відчуження, негативних сторін технічного прогресу тощо слов'янський Схід зі своїм консервативним укладом життя й патріархальними звичаями, а відтак і радикальними ідеями, породженими революційною епохою, виглядав значно привабливішим, що було зумовлено також і культурними чинниками, серед яких насамперед варто назвати духовний та моральний потенціал російської літератури, який вперше відкрився молодому Целанові ще в довоєнних Чернівцях. Отож процес засвоєння

Целаном російської літератури можна умовно поділити на три етапи: чернівецький, бухарестський та паризький.

Як засвідчує І. Халфен, з творами Достоевського, Гоголя й Горького Целан познайомився через німецькі переклади ще в стінах гімназії [198, с. 100]. Після приєднання влітку 1940 р. Північної Буковини до СРСР змінилася й офіційна мова краю – відтепер замість румунської повсюдно почала вживатися українська та російська мови. Для здібного юнака цей процес нової мовної адаптації виявився не надто драматичним, позаяк серед його гімназійних однокласників свого часу було чимало українців, які, попри сувору заборону шкільного начальства, все ж нерідко спілкувалися між собою своєю рідною мовою, так що її звучання, розмовна лексика, синтаксичні особливості й деякі фразеологічні звороти були знайомі йому ще зі шкільної лави. Цю обставину, як правило, не враховують західні целанознавці, коли говорять про блискавичне опанування поетом російської мови як про якесь феноменальне диво.

З осені 1940 р. Целан продовжив, як відомо, вивчення романістики на філологічному факультеті тепер уже радянського Чернівецького університету. Очевидно, до цього ж періоду відносяться й перші спроби перекладів російської поезії, рукописи яких збереглися в Музеї румунської літератури в Бухаресті (фонд А. Маргул-Шпербера) й були в 1991 р. опубліковані румунським літературознавцем Джордже Ґуцу в бухарестському журналі «Neue Literatur». Це інтерпретації двох віршів В. Брюсова – «Ассаргадон. Ассирийская надпись» / «Assyrische Inschrift» і «Грядущие гунны» / «Die künftigen Hunnen» та шести віршів С. Єсеніна з циклу «Персидские мотивы» – «Я спросил сегодня у менялы» / «Vor den Wechsler trat ich heute hin», «Шаганэ ти моя, Шаганэ» / «Schaganeh, du mein Lieb, Schaganeh», «Никогда я не был на Босфоре» / «Nie war ich am Bosphorus zugegen», «Свет вечерний шафранного края» / «Safran ist das Licht des Abends hier», «Воздух прозрачный и зимний» / «Blau ist die Luft und gläsern», «В Хороссане есть такие двери» / » Chorossan hat solcher Türen viele» [194].

З переїздом до Бухареста починається другий етап активного засвоєння Целаном російської літератури. Він пов'язаний головним чином з його редакторською діяльністю у видавництві «Cartea rusă» («Російська книга»). За два з половиною роки свого перебування на цій посаді Целан не тільки відредагував чимало румуномовних перекладів, але й сам переклав румунською мовою кілька важливих текстів російських авторів. В першу чергу тут потрібно назвати знаменитий роман М. Лермонтова «Герой нашего времени» – основоположний зразок прози російського романтизму, переклад якого з'явився друком вже в 1946 р. Характеризуючи цей переклад, Б. Відеман підкреслює, що він далекий від буквалізму, проте водночас відзначається точністю в осягненні загальної структури тексту, а його формальне втілення, увага до ефонічних елементів, відтворення ритміки, словесних повторів тощо вказують на те, що він здійснений ліричним поетом [421, с. 144-146]. Другим важливим перекладацьким твором Целана стала збірка вибраних оповідань А. Чехова під назвою «Țăranii» («Селяни», 1946), що містить в собі такі твори, як «Мужики», «Дом с мезонином», «Мальчики», «Кухарка женится». Книга відкривається короткою передмовою, яка не має експліцитного авторства, проте, ймовірно, належить перекладачеві. На користь такої гіпотези говорить той факт, що прозу Чехова тут охарактеризовано не тільки зі змістовного, але й з формального боку, «з перспективи читача, який звик сприймати плетиво взаємозв'язків ліричного тексту» [421, с. 149]. Обидва переклади російської класики, що з'явилися під справжнім іменем Целана «Paul Ancel» (в румунській транскрипції), неодноразово перевидавалися, ставши, таким чином, беззаперечними фактами перекладної румунської літератури.

В дещо іншій естетичній площині слід розглядати переклади таких творів, як п'єса К. Симонова «Русский вопрос» (1947) та науково-популярний нарис радянського лікаря С. І. Гальперіна під назвою «Жизнь и смерть по данным современной науки» (1947). Авторство цих перекладів частково піддавалося

сумніву, однак, як показала Б. Відеман у присвяченій цій проблемі розвідці, вони були здійснені все-таки Целаном, тільки з іншими цільовими установками й розумінням ідеологічної прагматики подібних текстів. Вже використання псевдоніма «Pavel Aurel» свідчить про те, що Целан розглядав ці переклади як «Brotarbeit». «Подібне завдання не могло викликати в перекладача Чехова й Лермонтова великого ентузіазму, і, можливо, використанням псевдоніма він хотів показати, що Пауль Анчель аж ніяк не бажав стояти за частково досить плоским стилем пропагандистських творів», – робить висновок дослідниця [421, с. 156].

Загалом в цей період спостерігається трохи дивний парадокс – у той час, коли Целанові заняття російською літературою стали найбільш інтенсивними й набули статусу професійної діяльності, відбувався відчутний спад інтересу до неї. На думку Крістіни Іванович, через відсутність свободи вибору й певний ідеологічний тиск при роботі над перекладами ставлення до російської літератури набрало в цей час навіть певного негативного відтінку [274, с. 59].

Справжня зустріч Целана з російською літературою, позбавлена факторів зовнішнього примусу й продиктована винятково свідомим вибором і сердечною схильністю, відбулася тільки через десять років у Парижі. Цей третій етап наближення до російської літератури виявився не тільки найінтенсивнішим у рецептивному відношенні, але й найпродуктивнішим з точки зору креативного процесу, оскільки він характеризується як найвищими здобутками у перекладацькій сфері, так і переконливими інтертекстуальними зв'язками з творчістю багатьох російських авторів. Саме на кінець 1950-х – поч. 1960-х рр. припадає робота над збіркою «Нічийна троянда», яка створювалася під зорею нового відкриття й осягнення російської літератури, особливо поезії «срібної доби» й революційної епохи. Творчість найвидатніших репрезентантів російської поезії цього часу стала для Целана не тільки глибоким естетичним переживанням, але й одним із найважливіших актів його екзистенційного самоусвідомлення і самоствердження.

Безпосереднім імпульсом до захоплення «неофіційною» російською поезією, яка в той час піддавалася радянським літературознавством відвертому остракізмові й не могла бути відома Целанові ні в чернівецький, ні в бухарестський період, стало спілкування з літературним критиком, есеїстом і перекладачем Еммануелем Райсом, вихідцем з Бессарабії, який уже тривалий час проживав у Парижі. Райс був добрим знавцем французької, російської та української поезії, укладачем кількох антологій, автором численних праць з естетики та філософії. В листі до американського славіста Глеба Струве від 25.9.1975 він передає зміст своєї розмови з Целаном, яка відбулася десь наприкінці 1950-х рр. і підтверджує скептичне ставлення поета до фільтрованої й ідеологічно препарованої офіційним радянським літературознавством російської літератури 20 ст.: «Якось, – пише Е. Райс, – Целан показав мені свій німецький переклад «П'яного корабля» Рембо. Я був вражений надзвичайно високою якістю цього перекладу, водночас дуже сміливого й вірного першотворові. Тоді я його спитав – якщо ти вже займаєшся перекладами, то чому б не перекладати російських поетів, яких німецька публіка знає набагато менше, ніж Рембо. На це він мені відповів, що, на його думку, російські поети не варті уваги, не кажучи вже про переклад» [90, с. 160]. Намагаючись переконати Целана в несправедливості його оцінки художнього рівня російської лірики 20 ст., Райс називає йому кілька імен, серед них Георгія Іванова, Цветаєву, Хлебникова, Мандельштама та ін. Целан дослухається до порад свого приятеля і починає уважно читати твори названих авторів. Особливо до душі припадає йому творчість Осипа Мандельштама, якого він незабаром виділяє з загального фону й виявляє в ньому вражаючі подібності з самим собою. Попутно він відкриває для себе й імена інших напівзаборонених в СРСР російських поетів початку 20 ст. Його реценсія має селективний характер – скажімо, він не сприймає А. Ахматову, ймовірно, зважаючи на ту обставину, що вона пережила (з якими втратами!) сталінські репресії, жертвою яких стала більшість її літературних сучасників. З тієї ж причини

вельми скептично ставиться він і до Б. Пастернака. Найвагомішим підсумком цього третього етапу Целанової рецепції російської літератури стали його переклади поеми Олександра Блока «Дванадцять» (1958), а також вибраних поезій Осипа Мандельштама (1959) та Сергія Єсеніна (1961), що з'явилися у німецькому видавництві «Fischer Verlag».

Третє наближення Целана до російської літератури збігається в часі з «аферою Клер Голль» і, можливо, значною мірою спровоковане нею. Психологічне потрясіння, викликане несправедливими звинуваченнями в плагіаті, призводить до глибокої депресії і внутрішньої ізоляції поета, до розчарування в уславлених цінностях західного світу. В пошуках моральної опори він звертає свої погляди на Схід, де минули його дитинство та юність, де залишилися віддані друзі, яким він може довіритися. Російські поети, яких він відкриває для себе в цей період, також стають його повірниками, у їхній творчості він знаходить для себе бажану розраду, новий духовний і моральний вимір буття. Насамперед тут ідеться про покоління поетів, безжально розчавлених російською революцією та встановленим нею політичним режимом. Про них Целан говорить у короткій нотатці, доданий до томика своїх перекладів поезій Осипа Мандельштама, як про «поетів, до яких підходять ще не осмислені до кінця слова Романа Якобсона про те, що вони були «розтрачені» своїм поколінням», називаючи при цьому такі імена, як М. Гумільов, В. Хлебников, В. Маяковський, С. Єсенін, М. Цветаєва, О. Мандельштам [191, с. 67].

У пошуках свого культурно-генетичного коріння, свого східного «меридіану» Целан намагається на початку 1960-х рр. відновити контакти з друзями чернівецького періоду, яких доля також розкидала по різних країнах. В листах до них він зізнається в тому, що, незважаючи на тривалу еміграцію, він думками й серцем часто повертається у рідні Чернівці, що останнім часом його цікавить переважно російська література. Особливо важливий цей акцент у листуванні з Е. Айнгорном, який проживає у Москві і є в його очах, так би мовити, безпосереднім втіленням цього російського первня. Целан розпові-

дає йому про своє захоплення російською поезією, про здійснені ним переклади Блока, Єсеніна та Мандельштама, про свої враження від майстерної інтерпретації М. Лозинським «Божественної комедії» Данте Аліг'єрі та перекладу сонетів Шекспіра Самуїла Маршака. «Мое пристрасне бажання – приїхати коли-небудь в Росію, додому...», – пише він своєму другові [342, с. 4]. Але водночас він розуміє, що радянська дійсність і досі далека від лібералізму, що в ній діє жорсткий ідеологічний контроль не тільки над літературним процесом, але й над думками простих громадян, що в країні, по суті, існують середньовічні за своєю природою «індекси заборонених книг», а тому згадувати імена опальних авторів небезпечно для його кореспондентів. Отож нерідко в своїх листах він вдається до «езопової» мови, говорить лише натяками, парафразами, наприклад, коли йдеться про напівзабороненого в СРСР Мандельштама. «Чотири роки тому – меридіан! – я знову віднайшов російську поезію, – пише він Тані Адлер-Штернберг у Чернівці, – я її відкрив, і відкрив ще раз. Це нове відкриття принесло переклад «Дванадцяти» Блока і збірку віршів Єсеніна. Є й інше, цілком нове відкриття – і тут я особливо пишаюся: два роки тому я опублікував збірку поезій автора «Трістій». Пам'ятаєш спогади Еренбурга? Там він говорить про цього великого російського поета, читача Петрарки [...] Я все ще живу на Сході й по-своєму русифікую себе» [116, с. 292-293].

Проблема «русифікації» стає на початку 1960-х рр. одним з улюблених мотивів у листуванні Целана з друзями. Так, наприклад, в листі до американського славіста Владіміра Маркова від 31 травня 1961 р., який ще в 1959 р. вмістив у російському емігрантському журналі «Грани» глибоку й змістовну рецензію на целанівські переклади поезій О. Мандельштама й О. Блока, він висловлюється з цього приводу з незвичною для себе емфазою: «...очевидно, це щось більше, ніж просто жарт: одна з моїх прабабусь походить з Росії –, інакше як пояснити, що я, в цьому бозна якому неросійському Парижі, пережив російську поезію як щось мені дуже близьке, найближче, що я – Ви єдиний помітили це! – пережив тут цю зустріч:

зустріч з Мандельштамом! [...] Авжеж, напевне, я отримав від моєї прабабусі чимало російського спадку [...] по суті я – російський поет» [228, с. 333-334]. Це парадоксальне твердження Целана стосовно свого російського коріння не зовсім безпідставне. Виявляється, що його бабуся по материнській лінії Адель Ерліх походить з родини, яка належала до єврейської секти караїмів, котрі, починаючи з 14 ст., компактно проживали в литовсько-російському просторі, в Криму та в Галичині. Оскільки караїми не визнавали Талмуду й були лояльними до російського царя, то в 19 ст. вони дістали право називатися «російськими караїмами старозавітного віросповідання» і вважалися в етнічному відношенні не євреями, а росіянами [341, с. 567-568]. Цей факт родинної історії набуває в контексті зацікавленості Целана російською поезією майже символічного значення.

Звичайно, що основною передумовою такої активної рецепції слов'янського Сходу було Целанове володіння російською мовою – наприкінці 1950-х рр. серед західних літераторів це був доволі рідкісний, щоб не сказати – унікальний випадок. Щоправда, за роки життя в Парижі йому рідко коли випадало розмовляти російською, проте брак живого спілкування він компенсував читанням. «Спіритуальна зустріч Целана з російськими поетами є зустріччю з текстами і водночас із тими, хто в них і крізь них промовляє», – зазначає К. Іванович [274, с. 3]. Як встановила дослідниця, розділ російської літератури з приватної бібліотеки поета займає у Німецькому літературному архіві в Марбаху сім погонних метрів полицної площі (третє місце після німецької та французької літератури) [274, с. 20] й налічує понад 500 примірників книг, журналів, літературних альманахів тощо. Звичайно, що домінує в цьому книжковому зібранні передусім поезія – від Державіна, Пушкіна й Батюшкова до Ахматової, Пастернака і Євтушенка –, проте представлена також класична російська проза (частіше в перекладах іншими мовами) та філософія (Н. Бердяєв, С. Булгаков, В. Розанов, Л. Шестов, Вл. Соловйов). При цьому варто зважати ще й на таку обставину, що коло Цела-

нових зацікавлень російською літературою не обмежувалося лише книгами його власної бібліотеки – він регулярно відвідував також великі публічні бібліотеки Парижа, зокрема Національну бібліотеку чи засновану російськими емігрантами бібліотеку імені Тургенева, яка має чудові фонди русистики.

Вже цей побіжний огляд багатограних зв'язків Целана з російською літературою показує, що вона відігравала в його житті і творчості надзвичайно важливу роль. Щоб увиразнити види і форми цього продуктивного діалогу, необхідно звернутися до аналізу безпосередніх контактів німецькомовного поета з творчістю окремих російських авторів, що дозволить з'ясувати не тільки критерії відбору, точки зближення чи відштовхування, але й виявити функціональну роль інтертекстуальних феноменів на рецептивному зрізі міжлітературних взаємовідносин.

Переклад поеми **Олександра Блока** «Дванадцять» був першим значним перекладом російського автора, здійсненим Целаном на третьому, паризькому, етапі його наближення до російської літератури. Він вийшов у 1958 р. у видавництві «Fischer Verlag» з невеличкою нотаткою перекладача, в якій стисло окреслено значення цієї поеми як лебединої пісні поета, яка народилася відразу після революції, в хаосі громадянської війни, «в суголоссі зі стихіями». Целан виводить її генезу з центрального, восьмого розділу, який починається словами «Ох ты, горе горькое! / Скука скучная, / Смертная!» («O du Gram und Kummernis, / Öde du, tödliche / Ödigkeit!»), називаючи його серцевиною твору [190, с. 34-35]. Звідси, з відчуття цієї страшної «російської нудьги», розгортається, на його думку, дія поеми, яка обростає епізодами революційних поривів і нищих грабунків, політичних закликів і банальних ревнощів, великих сподівань і підступних зрад, щоб вилитися у фіналі в запозичену з Нового Заповіту грандіозну релігійно-містичну утопію зміни світового порядку, на вістрі якої символічно здійснюється фігура самого Христа. «Міф? Документ? Гімн чи сатира на революцію? В поемі вбачають як одне, так і друге – причому в обох таборах», – зазначає поет

[190, с. 623]. Утопічний характер фіналу поеми відповідав поетичній концепції самого Целана, який, заперечуючи у своїй промові «Меридіан» абсолютний вірш як такий, утверджував поезію як «дослідження топосу», яке здатне ословлювати свій час «у світлі У-топії» [179, с. 57]. Своім перекладом цієї поеми Целан, таким чином, також полемізує з Малларме. В листі від 4.06.1958 р. до Ганса Магнуса Енценсбергера він пише: «Восени у видавництві «Fischer» вийде один переклад з російської: «Дванадцять» Олександра Блока; він порадує Вас і, сподіваюся, розлютить парочку прихильників «чистої поезії» [228, с. 297]. Вкоріненість поеми Блока в живому вируванні революційних подій, її пам'ять про «дати», які, на думку Целана, вкарбовані в кожен поетичний твір, роблять її вельми далекою від уявлень про «чисту поезію».

В архіві Целана збереглося чимало розрізнених аркушів і кілька записників з нотатками про Блока, які стосуються насамперед сприйняття поеми сучасниками (серед них – ексцерпти з книги Троцького «Література і революція», уривки зі статті Гумільова «Листи про російську поезію», виписки зі щоденника самого Блока тощо). Особливо цікавить його концепція образу Христа, дискусії сучасників навколо неї. Зокрема, він виписує собі такий фрагмент зі щоденника Блока: «Жахлива думка цих днів: йдеться не про те, що червоноармійці негідні Христа; проблема полягає радше в тому, що саме Він іде з ними, а насправді з ними мав би йти Інший» [228, с. 300]. Навколо цих і подібних висловів невпинно кружляють думки Целана, якого так само, як і Блока, хвилює проблема історичної доцільності революції і злочинності її антигуманних збочень. Ці конспекти супроводжували підготовчий етап перекладу, на якому Целан намагався з'ясувати для себе ідейний задум поеми та його творчу реалізацію, знайти адекватні підходи, щоб сформувати своє бачення поеми Блока.

Звичайно, що вибір Целаном цього твору для перекладу не був спонтанним – його цікавила проблематика революції, амбівалентність підходу Блока до неї. Та обставина, що у фіналі поеми Христос опиняється на чолі дванадцяти черво-

ноармійців, – данина символіста Блока традиційним уявленням і формам, в контексті революції це такий же нонсенс, як, наприклад, вигук Люсіль «Хай живе король!» у драмі Бюхнера «Смерть Дантона», що його у своїй промові «Меридіан» Целан називає «антисловом» («Gegenwort»). Але, можливо, саме така сюжетно-образна констеляція і втілювала для нього сокровенну місію поезії, яка «повинна стати місцем, де всі тропи й метафори прагнуть бути доведені *ad absurdum*?» [179, с. 57]. Можливо, саме цей абсурдний з точки зору революційної логіки фінал і спричинився до внутрішньої мотивації вибору твору для перекладу? Адже поема «Дванадцять» Блока належить до найпопулярніших серед німецьких перекладачів поетичних творів російської літератури – коли Целан приступав до її перекладу, існувало вже шість інших перекладацьких інтерпретацій, а нині їх налічується одинадцять [338, с. 214]. Проте це не зупинило Целана, хоча пізніше він свідомо обирає для перекладу лише творчість тих російських поетів, які ще не відомі німецькому читачеві, у відтворенні яких він виступатиме першовідкривачем (Мандельштам, Єсенін, Хлебников, Євтушенко). Целан переклав «Дванадцять» Блока, як він стверджував у листі до Геро фон Вільперта, «зі справжньої прихильності, а не на підставі якогось там доручення з боку видавництва» [228, с. 299]. Коли незадовго до цього йому пропонували перекласти блоківську «Незнайомку» – він відхилив цю пропозицію.

Один з перших рецензентів перекладу, американський славіст В. Марков, особливо підкреслював розмаїття німецького сленгу, яким Целан передає блоківські просторіччя, де присутній «цілий парад «низької» розмовності, частково ще не зафіксований словниками», а також вдалі перекладацькі знахідки й рішення на кшталт рядків про «письменника-вітію»: «*Verrat an Russland, Verrat! / Vermutlich ein Literat*» [56, с. 121]. Глибокий і всебічний аналіз целанівського перекладу здійснив німецький літературознавець Юрген Леман, який виділяє як одну з основоположних особливостей перекладу метод «опрацювання домінант»: «Кожного разу, коли Целан

хоче максимально адекватно передати текст першотвору, проте неспроможний охопити все – звучання, синтаксис, лексику, структуру вірша і т. д., – він намагається, принаймні, залишатися якомога ближче до оригіналу в одній або двох сферах, які видаються йому найважливішими» [50, с. 262]. Такою домінантою може бути образ, соціо- чи ідіолект, стиль, структура (напр., структура частушки в п'ятій главі). Все це необхідно враховувати при аналізі численних змін, внесених перекладачем, які мають концептуальний характер. Серед найсуттєвіших змін Леман називає тенденцію до абстрагування тексту (заміна слів-означень номінативними конструкціями, як, напр., у початкових рядках поеми «Черный вечер. / Белый снег» / «Schwärze: Abend. / Weiß: Schnee fällt»); редукцію блоківської поліфонії (тенденція до спрощення «багатоголосся», надмірне посилення значення прямої мови там, де в оригіналі вона не детермінована); втрату інтертекстуальних відсилань до інших джерел (романс М. Глінки «Не слышно шума городского», революційний вірш Дем'яна Бедного «Народ рабочий, смотри же в оба!», «Варшавянка» Вацлава Свенцицького); редукцію та модифікацію російських чи актуально-історичних контекстів («керенки» – «Rubelchen», «шоколад Миньон» – «Bonbons», «Святая Русь» – «Mutter Rußland»); посилення катастрофічного, дисонансного аспекту революції тощо. Привнесені Целаном у такий спосіб зміни приводять дослідника до висновку: «Все це не прояв «свавілля» перекладача, а діалог двох поетів. Целан мовби «дописує» оригінал, причому в напрямку, вказаному самим автором. Дистанціювання від специфічно російських контекстів звільняє (мовленнєвий) простір для вираження досвіду інших катастроф, що відбулися вже після Жовтневої революції [...] З точки зору теорії перекладу така практика може бути витлумачена як особливий метод, за допомогою якого голос перекладача набуває самостійного звучання, стає паралельним до голосу автора. Таким чином, абстрагуючий, редукуючий переклад «звільняє» оригінал для нової внутрішньої діалогічності, що дозволяє поєднати в один сплав авторську мову й мову перекладача» [50, с. 271-272].

У своїй нотатці про Блока Целан згадує також другу відому поему російського поета – «Скіфи». Нерідко вона видавалася разом з поемою «Дванадцять». В бібліотеці Целана збереглося одне з таких видань, що вийшло в 1920 р., тобто ще за життя Блока, в паризькому видавництві «Мишень» з ілюстраціями Н. Гончарової та М. Ларіонова [228, с. 295]. Крім того, Целан був знайомий з альманахами «Скіфи», які видавав, починаючи з 1917 р., літературний критик і соціал-революціонер Іванов-Розумник, автор «скіфської» теорії, за якою російський народ є напівазіатським, напівєвропейським народом. Революція, у сприйнятті Іванова-Розумника, покликана звільнити російський народ від штучно нав'язаних йому ще в епоху Петра I європейських ідей та орієнтацій, які стримували його розвиток, оскільки були йому органічно чужими. Тільки домінування азіатського первня спроможне розв'язати його сковану вже багато століть творчу ініціативу і відкрити йому шлях до справжньої («скіфської») реалізації творчих потенцій. Поема Блока «Скіфи» з її риторично-агітаційним твердженням «Да, скифы мы, да, азиаты мы / с раскосыми и жадными глазами» була написана під прямим впливом цієї теорії. Проте Целан міг знати це поняття і з вірша Мандельштама «О временах простых и грубых» (1914): «На стук в железные ворота / Привратник, царственно ленив, / Встал, и звериная зевота / Напомнила твой образ, скиф!» [54, с. 94]. Образ скіфа, представника стародавнього етносу, що заселяв колись степові простори Причорномор'я, викликає у Мандельштама образ засланого у далеку колонію Томи римського поета Овідія. Для Мандельштама, вихованого на класичних взірцях античної культури, поняття «скіф» однозначно асоціюється з варварством і безкультур'ям: «Когда с дряхлеющей любовью / Мешая в песнях Рим и снег, / Овидий пел арбу воловью / В походе варварских телег» [54, с. 94].

Таким чином, «скіфський» мотив, який прийшов до Целана з різних, часом навіть полярних джерел, виявляється для нього доволі амбівалентним. Поет прагне подати його в діалектичному ключі, пов'язуючи як із вигнанням, ізоляцією,

втратою культури, так і з новим статусом мови, яка за цих екстремальних обставин набуває в його очах екзистенційного значення, оскільки вона – єдине, що неможливо знищити. «Поет – людина, для якої вона все, коріння і доля – перебуває зі своєю мовою у вигнанні, «серед скіфів», – говорить він в радіопередачі «Поезія Осипа Мандельштама» (1960) [180, с. 75]. «Серед скіфів» означає тут модель будь-якого акту відторгнення – еміграції, політичного тиску, психологічного чи морального відчуження. У вірші «Und mit dem Buch aus Tarussa» зі збірки «Нічийна троянда» це слово знову спливає в подібному контексті: «als Laut / und Halblaut und Ablaut und Auslaut, skythisch / zusammengereimt / im Takt / der Verschlagenen-Schläfe, / mit / geatmeten Steppen- / halmen geschrieben ins Herz / der Stundenzäsur [...] in dich / Sprachwaage, Wortwaage, Heimat- / waage Exil» [182, с. 165]. «По-скіфськи зримоване» має тут смислові й символічні конотації слова у вигнанні, яке залишається незнищеним, як про це говорив Целан у своїй Бременській промові: «Вона, мова, залишалася незгубною, так, наперекір усьому» [179, с. 38]. Таке актуалізоване тлумачення «скіфського» мотиву суттєво відрізняється від того значення, яке вкладав у нього Блок. Очевидно, цим можна також пояснити, чому целанівське зацікавлення Блоком не поширилося на його «Скіфів», а обмежалося тільки поемою «Дванадцять».

Ключовою фігурою в процесі рецепції Целаном російської поезії т. зв. «Срібної доби» справедливо вважається один із співзасновників та активних учасників акмеїстського руху й водночас один із найвидатніших ліриків першої третини 20 ст. **Осип Мандельштам**. Значення цього поета для творчості Целана, яке дослідники називають «фундаментальним» [143, с. 155], важко переоцінити. Мандельштам справив вирішальний вплив на всі сторони літературної діяльності Целана – його переклади, оригінальні вірші, поетологічні праці. За рівнем самоусвідомленої спорідненості, за глибиною й багатогранністю інтертекстуальних зв'язків цей вплив можна порівняти хіба що з кафківським. Як у випадку з Кафкою, означена спорідненість розглядалася самим поетом крізь призму

екзистенційних засад, набуваючи статусу унікальної та основоположної, особливо в контексті протистояння обох авторів суспільному середовищу. «Відчуження, яке було спільним для Мандельштама й Кафки, робило кожного з них його alter ego» [221, с. 177]. Ця «вибіркова спорідненість» була всепроникною, вона охоплювала різні виміри особистісного й суспільного буття. «В особі Осипа Мандельштама Целан шанував свого предтечу, в ньому він убачав своє друге Я; політичний, історичний горизонт значною мірою визначався російським поетом; усвідомлена близькість прочитується у зверненні до Гомера, Данте й Петрарки, до Достоевського й Аполлінера, до Рембрандта, Сезанна, ван Гога так само, як і у відверненні від Малларме», – зазначає Г. Бауман [130, с.105].

Як згадує Е. Райс, який вже в середині 1950-х років намагався прилучити свого молодшого друга до російської поезії і при кожній новій зустрічі читав йому вірші того чи іншого російського автора, Целан «доволі швидко виділив серед них Мандельштама й почав перекладати його німецькою мовою. Він настільки захопився Мандельштамом, що майже перестав слухати інших поетів, постійно повертався до нього в розмовах і якось навіть сказав: «Переклад Мандельштама німецькою я вважаю для себе справою не менш важливою, ніж мої власні вірші» [90, с.160]. Поет придбав собі всі наявні на той час видання Мандельштама, жадібно читав спогади про нього таких сучасників, як Г. Іванов, Н. Гумільов, З. Гіппіус, І. Одоєвцева, А. Ахматова, І. Еренбург та ін. Він простудіював майже всю наукову літературу про Мандельштама, намагався якомога детальніше реконструювати його біографію, зокрема невідомі ще на той час обставини його смерті. З цією метою він спілкувався – усно й листовно – з багатьма свідками епохи й людьми, які мали бодай якесь відношення до Мандельштама. Зрештою, він навіть вступив у контакт із його вдовою Н. Я. Мандельштам, надіславши їй свої переклади віршів російського поета. Отриманий від неї доброзичливий лист став для нього немовби символічним благословенням, яким він надзвичайно дорожив.

Своє захоплення Мандельштамом Целан висловлює в листах до американського славіста Глеба Струве, намагаючись водночас обґрунтувати, що саме найбільше полонило його в цих віршах. Так, наприклад, в листі від 29 січня 1959 р. він пише: «Я не знаю іншого російського поета його покоління, який би так, як він, належав своєму часові, думав разом з цим часом, додумував би його до кінця, в кожному з його миттєвостей, в його предметах і подіях, в словах, які пасували б до предмету й події і повинні були б свідчити про них, відкрито й разом з тим герметично. Поставтесь, будь ласка, до цих рядків тільки як до спроби виразити те враження, яке залишила в мені зустріч з віршами Мандельштама: враження безумовної правди, яка зобов'язана своїм смисловим наповненням і своїми контурами саме сусідству чогось межового й хвилюючого: того, що беззвучно й водночас чітко відлунює разом з нею – а можливо, звучить навіть понад і обіч самого вірша» [90, с. 157]. Целан виділяє тут, як бачимо, дві основні риси творчості Мандельштама, які, на його думку, є іманентними для поезії як такої: суголосність своєму часові й гранична правда при його ословленні. Безперечно, що ці риси лірики російського автора не викликали б такого захоплення в Целана, якби вони не збігалися з постулатами його власної поетики. У творчості Мандельштама Целан відкрив для себе споріднений тип поетичного мислення, як про це він пише в одному з наступних листів до того ж адресата від 29 лютого 1960 р.: «Мандельштам: рідко коли в мене виникало, як з його поезією, відчуття, немовби я крокую певним шляхом – крокую пліч-о-пліч з Неспростовним і Правдивим, і саме завдяки йому» [90, с. 159].

Загалом це був досить рідкісний, ба навіть унікальний випадок творчого резонансу двох поетів, розділених часовим проміжком в декілька десятиліть і географічним простором у тисячі кілометрів. Основними детермінантами цього резонансу були мовна й культурна асиміляція обох поетів з домінуючим середовищем (російським та німецьким), засвоєння його культурного спадку не тільки на раціонально-інтелектуальному, але й на інтуїтивно-емоційному рівні, амбівалентне

ставлення до свого єврейства (від полемічних настанов – до безоглядного визнання), факти політичного й літературного переслідування, що були зумовлені не в останню чергу їхнім єврейським походженням – аж до розгнuzданих публічних звинувачень у плагіаті тощо. Знаменна і їхня реакція на ці переслідування: після завданого ними психічного шоку Мандельштам присвоює собі гордий титул «Іудей», Целан дедалі відвертіше демонструє як у віршах, так і в приватному житті свою солідарність із жертвами Голокосту, а в листах до друзів підписується перекладом кафківською формулою: «Це ж тільки єврей!»

Ще більше спільних рис спостерігається у власне художній сфері, скажімо в арсеналі їхніх лейтмотивів та символів, де домінують такі образні поняття, як вода, час, ніч, слово, камінь, троянда, тінь [89, с. 139]. Особливо промовистий тут такий багатогранний символ, як камінь, що дав назву вже першій збірці Мандельштама і пронизує всю образну тканину поезії Целана. «Зачарованість каменем» дослідники вважають одним із центральних елементів у тій системі «перегуку голосів», яка зближує обох поетів [90, с. 152]. На думку К. Іванович, поряд з основними паралелями в мовному інвентарі, «тут присутня глибока відповідність в поетично релевантній моделі пляшкової пошти, в концепції «оречевлення слова», в наполяганні на діалогічному характері поезії та її приреченості на вічні блукання. Нарешті, обом, як Мандельштаму, так і Целанові, притаманна обґрунтована надія на «порятунок» через мову» [41, с. 114]. До цього ще можна було б додати постійну присутність у віршах обох поетів єврейської релігійно-історичної свідомості, біблійних образів, ритуальних елементів, які нерідко переводять національні символи єврейства у приватну сферу. Однак не тільки суто юдейські уявлення, але й релігійно забарвлена соціалістична традиція наклала свій відбиток на творчість обох поетів (ідеї утопічного соціалізму, анархізму тощо). Г. П. Нойман лаконічно охарактеризував це стосовно Целана як поєднання «езотерики й політичної заангажованості» [334, с. 56].

У постаті й творчості Мандельштама Целан знайшов підтвердження своїх власних поетичних прагнень, а сама ця віртуальна зустріч з російським поетом стала для нього «парадигмою поезії взагалі», оскільки в кінцевому підсумку Целан вбачав в особистій долі Мандельштама взірєць долі сучасного «poète maudit» [41, с. 114]. Та обставина, що Мандельштам став жертвою тоталітарного політичного режиму, була вельми важливою для нього. Спочатку в своєму листуванні з друзями, а відтак і в своїй поезії Целан вдається до поняття братерства, екстраполюючи біографію Мандельштама як на долю єврейського народу загалом, так і на свій власний трагічний досвід. «Як ніхто інший, – пише він в листі до славіста В. Маркова, – ви відразу збагнули, що в мене відбулася зустріч з Мандельштамом, зустріч, подібні до якої рідко коли трапляються в житті. Це було – з далекої далини – братерство, в найсокровеннішому сенсі, в якому я спроможний висловити його. І тут, у Мандельштама, в тій самій вирішальній зоні, в якій врешті-решт і відбувається виправдання того, що називають «мистецтвом», воно знайшло й «меридіональне» підтвердження...» [29, с. 90]. В кількох начерках віршів, які збереглися серед рукописів Целана, він називає Мандельштама «братом Осипом» [228, с. 194]. Так поступово формується це відчуття паралельності людської і творчої долі, яке з часом набуває характеру дедалі переконливішої ідентифікації. Кожен свіжий факт із життя Мандельштама додає до неї новий штрих. «На основі глибоко відчутної спільності долі Целан в ході своєї лектури стилізує людину Мандельштама як свого брата в стражданні; а поезія Мандельштама стає в його перекладі власним поетичним словом» [275, с. 57].

Освоєння Целаном поетичної спадщини Мандельштама, її інтеграція в творчий процес німецькомовного поета відбувалися в декілька етапів або, краще сказати, здійснювалися у кількох напрямках. Крім первинної стадії інтенсивного читання творів російського поета та дотичних до них художніх, документальних і наукових текстів, – це насамперед переклад його віршів та їхнє осмислення в есеїстиці, що супроводжува-

ла ці переклади (целанівська нотатка та радіоесей про Мандельштама); відтак це імпліцитний діалог з Мандельштамом у поетологічних промовах; нарешті, це інтертекстуальні ремінісценції й алюзії у власних віршах Целана. Розглянемо ці рецептивні форми докладніше.

Коли Целан почав здійснювати свої перші переклади віршів Мандельштама, ім'я і творчість російського поета були майже невідомі поза межами російськомовного простору. Отож Целан виступав тут першовідкривачем великого поета 20 ст., який не так через мовні бар'єри, як радше через несприятливу політичну кон'юнктуру тривалий час залишався вилученим з літературного процесу не тільки для західного (німецького), але й для російського читача. Ця робота дедалі більше захоплювала Целана – в листах цього періоду до редактора видавництва «Fischer Verlag» Рудольфа Гірша він висловлюється про російського поета майже емоційно: «Мандельштам – найбільший російський лірик останніх десятиліть, він – справжній метафізик, я трохи пишаюся тим, що відкрив і переклав його», – читаємо в листі від 5 червня 1958 р. [349, с. 38]. Навесні 1959 р. роботу над рукописом збірки перекладів закінчено, і Целан радісно повідомляє Гірша: «Добра новина: переклад Мандельштама завершено, це сорок віршів, перекладено все суттєве, скрізь збережено форму оригіналу, римоване залишилося римованим, скрізь, в тому числі й у (досить численних) довгих віршах. Моє враження, що Мандельштам належить до найбільших поетів, тільки поглибилося» [349, с. 71]. Нарешті, восени 1959 р. збірка вибраних поезій Мандельштама в перекладі Целана («Gedichte», Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 1959) виходить у світ. Вона супроводжується короткою нотаткою перекладача, в якій Целан інформує потенційних читачів про політичний та культурний контекст творчості Мандельштама та її поетологічні засади. Він підкреслює глибокий і трагічний зв'язок Мандельштама зі своїм часом, який наперед визначив його шлях, нагадуючи, що поет став жертвою сталінських «чисток» тридцятих років і був засланий до Сибіру. На той час Целан ще не має відомо-

стей про його подальшу долю й висловлює припущення, що Мандельштам, повернувшись із сибірського заслання, загинув, як тисячі радянських євреїв, від рук німецьких нацистів. Очевидно, що ця гіпотеза, яка певний час циркулювала в західній пресі, ще більше споріднювала його з Мандельштамом, оскільки в його свідомості вона незримою ниткою пов'язувала смерть російського поета з загибеллю власних батьків (в одному з примірників книги, який зберігається в бібліотеці *École Normale Supérieure*, Целан згодом закреслив це хибне твердження й власноруч дописав: «Осип Мандельштам помер 1938 р. в Сибіру», поставивши після цього дату й свої ініціали: 1964, Р. С.). [228, с. 346].

Історичний контекст поезії Мандельштама Целан пов'язує з духовним спадком не тільки російської, але й гебрайської, давньогрецької та латинської культур, з наявними в них релігійними та філософським ідеями, які, на його думку, ще далеко не розкриті, а також з теоретичними постулатами російських акмеїстів. Завершуючи свою міні-розвідку про російського поета, він визначає мету цього першого іменного книжкового видання Мандельштама – йому належить реалізувати шанс, який серед багатьох є, можливо, найпершим для будь-якої поезії: це шанс елементарної присутності [313, с. 68].

Німецькомовна книга поезій Мандельштама стала, на думку одного з її перших рецензентів В. Маркова, «подією у сфері перекладу» [56, с. 117]. Тут зустрілися два поетичні голоси, які звучали в одній тональності, які прагнули зіллитися в одному акорді. Духовні резонанси такого роду зустрічаються рідко, зате вони утворюють на диво органічний сплав. «Кожен, хто читав Мандельштама, – пише В. Марков, – знає, як складно, майже неможливо уявити собі іншою мовою цю високу без важкості урочистість ритму, цю прозорість ранніх і насиченість пізніх віршів, цей невловимий ланцюг асоціацій і переливи образів. Целану майже завжди вдається, зберігаючи смисл і структуру оригіналу, примусити все це звучати по-німецьки справжньою поезією» [56, с. 118]. Тут варто додати, що Н. Я. Мандельштам, вдова поета, вважала Целана найкращим

європейським перекладачем поезій Мандельштама [62, с. 26], а сам він мріяв перекласти колись усі вірші російського поета [41, с. 101], чому, на жаль, не судилося здійснитися.

Ще влітку 1959 р. у листі до редактора видавництва «Fischer Verlag» Рудольфа Гірша Целан висловив бажання написати коли-небудь «справжній есей про Мандельштама для радіо», зазначивши, що з цією метою він зробив уже численні нотатки [228, с. 340]. Невдовзі поет отримав від радіоканалу «Norddeutscher Rundfunk» (Ганновер) пропозицію підготувати текст такої радіопередачі, яка мислилася її ініціаторам як біографічно-аналітичний коментар з декламацією перекладених ним віршів Мандельштама. Пропозиція повністю відповідала намірам Целана й підштовхнула його до негайної реалізації задуманого. За лічені тижні радіоесей був готовий, і 19 березня 1960 р. 20-хвилинна передача під назвою «Die Freiheit, die da dämmert»: Gedichte von Ossip Mandelstamm» вийшла в ефір. Тут Целан дістав можливість не тільки значно глибше й повніше виразити своє ставлення до улюбленого поета, але й сформулювати важливі принципи своєї власної поетики, яка значною мірою спиралася на художній досвід Мандельштама. Оскільки це есей містить важливі моменти целанівської рецепції постаті й творчості Мандельштама, ми зупинимося на його аналізі трохи докладніше.

Враховуючи специфіку жанру радіопередачі, Целан розділив свій текст на голоси двох дикторів, проте це суто формальна ознака, яка аж ніяк не заважає сприймати його есей як змістовну й структурну цілісність. Автор торкається тут як біографічних, так і поетологічних аспектів, а нерідко й імпліцитно екстраполює особливості життєвого й творчого шляху Мандельштама на свою власну долю. Насамперед Целан підкреслює таку рису Мандельштама, як певне відчуження від світу, характеризуючи його як надчутливу, імпульсивну й непередбачувану особистість, у вдачі й поведінці якої завжди було присутнє щось незбагненне, «неримоване». Разом з тим Мандельштам був у його очах одним з небагатьох поетів свого покоління, який, незважаючи на шалений тоталітарний тиск,

ніколи не прогинався під злочинним режимом, ніколи «не йшов до Каносси».

Вже поезії першої збірки Мандельштама «Камінь» (1913) позначені, на думку Целана, помітним відчуженням від тодішніх літературних напрямів і течій, зокрема, символізму. «Вони вже не є «словесною музикою», зітканою зі «звукових барв» імпресіоністичною «настроевою поезією», яка символічно трансформує дійсність у «другу» реальність. Її образи протистоять поняттю метафори та емблеми; вони мають феноменальний характер» [180, с. 70]. Мандельштам промовляє тут з екзистенціальної перспективи, його мова є «актуалізованою» мовою, а його «вірш залишається, з усіма своїми горизонтами, все-таки сублунарним, террестричним, креатурним феноменом. Він є мовою окремішного, що набула постаті, він наділений предметністю, здатністю до спротиву, здатністю до сьогочасності, всеприсутності. Він занурений у свій час» [180, с. 70]. По суті, Целан відзначає тут цілу низку коректур та переорієнтацій символістської естетики, здійснених Мандельштамом, і називає основні риси поетики акмеїзму – емпіричність, предметність, схильність до конкретики, тілесного й земного, людське промовляння (а не ототожнення поета з теургом), діалогічність. Водночас він відчуває свою власну близьку спорідненість з цими поетичними принципами [414, с. 239-240; 415, с. 16-17]. Особливо помітна ця близькість там, де він розвиває концепцію поезії Мандельштама як діалогу: «Ці вірші є [...] розмовою. У просторі цієї розмови конституюється адресат промовляння, він увиразнюється, збирається навколо Я, до якого промовляють і яке називають. Але в цю сьогочасність адресат промовляння, себто постале з називання Ти, приносить свою інакшість і чужість. І навіть в Тут і Тепер вірша, навіть у цій безпосередності й близькості він примушує промовляти свою далину, він зберігає своє найсокровенніше: свій час» [180, с. 72]. Про те, настільки ця характеристика поезії Мандельштама відповідала власним поетологічним уявленням Целана, свідчить той факт, що через кілька місяців вона майже дослівно буде повторена у його Бюхнерівській

промові «Меридіан», де розгорнута основоположна для німецького поета модель вірша як зустрічі крізь відстань і час, як такого сприйняття поезії, яке формується лише в процесі діалогу зі словом іншого. Ця концепція, викладена свого часу Мандельштамом в його статті «Про співбесідника», ще раніше метафорично постала як образ «пляшкової пошти» в його Бременській промові.

У назві другої збірки Мандельштама «Tristia» (1922), яка з'явилася через п'ять років після Жовтневої революції, Целан вгадує алюзію, запозичену в давньоримського поета Овідія, скорботні елегії якого, написані у засланні, звалися так само. Звідси – «скіфський» мотив книги, який Целан тлумачить широко – як ізоляцію поета у вигнанні, який залишається вічна-віч тільки зі своєю мовою, як «науку прощань». Бо хоча Мандельштам, як і більшість російських поетів його покоління (Блок, Брюсов, Бєлий, Хлебников, Маяковський, Єсенін), і привітав революцію, його соціалізм був, по суті, «соціалізмом етично-релігійної проби», ідеї якого він почерпнув у Герцена, Михайловського й Кропоткіна, у Чаадаєва, Леонтьєва й Розанова. Революцію він сприйняв крізь призму характерного для російської філософської й політичної думки хіліазму й візіонерства – як «початок чогось Іншого, бунт Нижчих проти Вищих, повстання людської креатури – себто як тотальний переворот майже космічного масштабу» [180, с. 75]. Тому на цьому етапі його творчості домінує спогад, генетична й історична пам'ять, що знайшло своє переконливе втілення передусім у гебрейських мотивах («Эта ночь непоправима», «Среди священников левитом молодым» тощо), які, очевидно, були для Целана не менш важливими, ніж для Мандельштама.

Нарешті, в третій збірці «Стихотворения» (1928), що включає в себе також вірші з попередніх книг, поглиблюється конфлікт поета з часом, який Целан вважає лейтмотивом останнього періоду творчості Мандельштама. Поезія, що її Мандельштам в одній зі своїх статей називає плугом, «перевертає найглибші часові пласти, і звідти проступає «чорнозем часу», – пише Целан [180, с. 77]. Хмари над опальним поетом дедалі

більше згущувалися – «Нельзя дышать, и твердь кишит червями...». («Kein Atmen mehr. Das Firmament – voll Maden.»). Цей рядок Целан перекладає, суттєво відходячи від оригіналу: в нього вже не земля («твердь»), а небо («Firmament») «кишит червями» [190, с. 121], себто не вистачає повітря, гранично редується сфера подиху, яка для них обох є найважливішим втіленням свободи й синонімом поезії як такої. Віднині «поет вписує себе до іншого, «найчужішого часу» [180, с.78], образ якого нещадно змальовано в процитованому в завершальній частині целанівського есе вірші «1 января 1924»: «О глиняная жизнь! О умиранье века!». Відбувається «випадання з випадковості» – через «абсурдний» сміх, але з провидчим даром передбачення власної долі, оскільки «вірші – це моделі буття: поет живе за їхніми проекціями» [180, с. 81]. Цей висновок однаковою мірою стосується також Целана, візіонерство якого нерідко набирає гротескових форм і впадає в руло чорного гумору.

Ще до написання свого радіоесею про Мандельштама Целан почав працювати над новою збіркою віршів, яка була завершена навесні 1963 р. й отримала назву «Die Niemandrose» («Нічийна троянда»). Вона має посвяту: «Пам'яті Осипа Мандельштама». Ця посвята виявляється ще одним, можливо, найбільш значущим і промовистим жестом Целана в бік російського поета, вона означає, що автор співвідносить з Мандельштамом як загальний задум, так і окремі вірші цієї книги і що принаймні «латентно» цей зв'язок тут завжди присутній [246, с. 98]. В дусі розуміння духовної зустрічі Целана з Мандельштамом як «явленого з далекої далини братерства», дану збірку загалом можна розглядати як «розгорнуту в цілу книгу метафору цього братерства» [11, с. 166], а заслугу Целана в популяризації Мандельштама на Заході К. Іванович вбачає не так у його перекладах, як радше в тому, що він «вписав» ім'я Мандельштама в контекст власної творчості [275, с. 65].

Досліджуючи структурну побудову збірки «Нічийна троянда», В. Террас і К. Веймар встановили, що в кожному з чотирьох її циклів наявний вірш, який немовби «утворює ма-

гічні «мовні грати» з імені Мандельштама». Це такі вірші, як «Eine Gauner- und Ganovenweise...» («Шахрайська і злодійська балада...»), «Mandorla» («Mandorla»), «Nachmittag mit Zirkus und Zitadelle» («Полудень з цирком і цитаделлю») , «Alles ist anders» («Все інакше») [89, с. 130-132]. Тут необхідно сказати про те винятково велике значення, якого Целан, слідом за Мандельштамом, надавав імені як такому. У Мандельштама це було зумовлено естетикою акмеїзму, який ще називають «адамізмом». На думку О. Червінської, зміст терміну «адамізм» досі сприймають дещо однобоко, пов'язуючи його переважно з культом первісно-біологічної стихії. Проте можливе й інше тлумачення цього поняття, яке наближує нас до акмеїстської програми. «За Біблією, Господь наділив Адама не тільки плотською функцією («плодитися й розмножуватися»), але й, що, звичайно, не менш важливе й значуще, – духовним обов'язком давати ім'я всякій живій душі» [14, с. 143]. Ця особливість мандельштамівського «адамізму» присутня в багатьох віршах російського поета – наведемо тут бодай такі характерні рядки з його «піндарівського уривку» «Нашедший подкову»:

Трижды блажен, кто введет в песнь имя;
Украшенная названьем песнь
Дольше живет среди других –
Она отмечена среди подруг повязкой на лбу,
Исцеляющей от беспамятства... [54, с. 147]

Целан переклав даний вірш Мандельштама, отожд не має сумніву, що ця концепція імені була йому не тільки добре відома, але й викликала в нього безумовну солідарність з автором наведених рядків, як про це свідчить такий його вислів: «Про що мені йдеться? Відійти від слів як самих лише означень. Я хотів би знову чути в словах імена речей. Означення ізолює означуваний предмет. Натомість в імені до нас промовляє окремішне у своєму взаємозв'язку зі світом» [Див.: 337, с. 232]. Безперечно, що Целан асоціював таке тлумачення імені передусім з Мандельштамом. У поетичному фрагменті з промо-

вистим заголовком «Bruder Ossip», який зберігся серед його чорновиків, читаємо:

Es spielt der Schmerz mit Worten:
er spielt sich Namen zu,
er sucht die Niemandsorte,
und da, da wartest du. [228, с. 353]

(Біль грає зі словами:/ щоб імена знайти,/ шука нічийні брами,/ а в них чекаєш ти.)

Ім'я Мандельштама з'являється у віршах книги «Нічийна троянда» в численних варіаціях, в яких обіграються його звучання, етимологія, семантика, релігійне чи національно-історичне тло. Основою для таких вербальних і смислових паралелей є його коренева основа, яка збігається з німецькими словами «Mandel» (мигдаль) і «Stamm» (стовбур), а також їхній міфологічний та ритуальний зміст. Так, наприклад, у вірші «Eine Gauner- und Ganovenweise...» («Шахрайська і злодійська балада...»), який є вираженням єврейської свідомості з перспективи уцілілих після Катастрофи, ці варіації мають переважно характер сміливого словесного експерименту, тісно переплетеного з біблійним, фольклорним, літературним та політичним контекстом. «Und wir zogen auch nach Friaul. / Da hätten wir, da hätten wir. / Denn es blühte der Mandelbaum. / Mandelbaum, Bandelbaum. // Mandeltraum, Trandelmaum. / Und auch der Machandelbaum. / Chandelbaum. // Heia. / Aum» [182, с. 135]. Невичерпно щедрі трансформації спорідненого з ім'ям Мандельштама слова «Mandelbaum» (мигдалеве дерево), що грає тут своїми значеннями в контексті середньовічної пісні ландскнехтів «Wir zogen nach Friaul», здійснюються за допомогою таких літературних прийомів, як анаграма, метатеза, логогриф і розкривають «внутрішню форму» цього образу, його асоціативні горизонти, пов'язані релігійною символікою (мигдаль – дерево, поширене на Близькому Сході, в «землі обітованій», його кісточки мають форму єврейських

очей, з ним співвідноситься посох Аарона тощо). Однак окрім цих очевидних паралелей, у вірші наявні й інші, алюзійні моменти, що відсилають нас до Мандельштама, скажімо, в рядках «Krumm war der Weg, den ich ging,/ krumm war er, ja,/ denn, ja,/ er war gerade.// Heia.// Krumm, so wird meine Nase.» («Кривим був шлях, яким я йшов,/ кривим був, ая/ адже, ая/ він був рівним.// Гейя.// Кривим стає і мій ніс.») Тут згадується написаний в 1935 р. вірш Мандельштама, що є немовби автопародією на власне ім'я, де також звучить мотив протиставлення «кривого» й «прямого»:

Это какая улица?
Улица Мандельштама.
Что за фамилия чортова –
Как ее не вывертывай,
Криво звучит, а не прямо [54, с. 213]

Хоча це протиставлення стосується тут зовсім іншої сфери, проте сутність його залишається незмінною. «Антисемітському образу кривого носа у Целана відповідає криве звучання «неросійського» прізвища Мандельштама», – підкреслює А. Вербергер [415, с. 12]. В такому ж мандельштамівському ключі можна тлумачити й завершальну строфу целанівського вірша: «Aber, / aber er bäumt sich, der Baum. Er, / auch er / steht gegen / die Pest» («І все ж,/ і все ж стовбурчиться стовбур. Він,/ він також/ Змагає супроти/ чуми.») Дерево, про яке тут йдеться, – це мигдалеве дерево, етимологічно споріднене з ім'ям російського поета. І те, що воно також «змагає супроти чуми», є, на думку Л. Найдич, немовби відлунням мандельштамівського: «Меня еще вербуют для новых чум, для семилетних боен» [62, с. 24].

У другому циклі книги «Нічийна троянда» з ім'ям Мандельштама пов'язаний вірш «Mandorla». Загалом це поняття означає німб у вигляді мигдального горіха, який в християнському іконописі оточує фігуру Христа: «In der Mandel – was steht in der Mandel? / Das Nichts. / Es steht das Nichts in der

Mandel. / Da steht es und steht» («У мигдалі – що стоїть у мигдалі?/ Ніщо./ Ніщо стоїть у мигдалі./ Стоїть собі і стоїть.») [182, с. 142]. Етимологічно це слово так само споріднене з мигдалем, власне, є його термінологічним синонімом. Воно виступає тут як наскрізний мотив і повторюється у вірші п'ять разів, інтонуючи його найважливіші смислові та образні поворотні пункти: Ніщо, Цар, око. «З мигдалем (Mandel) читач проходить тут довгий шлях: до Мандельштама, який веде своє коріння від мигдалю, можливо, до квітучої мигдалевої галузки Аарона (Числ., 17, 17), так само як і до святковості марципану й мигдалевих тістечок, до гірко-солодкого смаку самого плоду й нарешті він неодмінно потрапляє до наявної у мигдалі синильної кислоти, яка містилася також у газі циклон-Б, що використовувався в газових камерах нацистських концтаборів, і яка забарвлює єврейські кучері не в сивий, а в «блакитний» колір» [183, с. 66]. У завершальному дистиху вірша відбувається важлива метаморфоза: вже не єврейське, а людське волосся неспроможне посивіти, оскільки мигдальний горіх порожній, його «королівська блакить» перейшла в нову якість – якість блакитної отрути («Menschenlocke, wirst nicht grau. / Leere Mandel, königsblau.» / «Людська чуприно, не сивієш ти./ Мигдаль порожній, в саяві синьоти.») Тут поет перекидає місток від єврейського до загальнолюдського, від Старого до Нового Заповіту, від конфесійного відособлення й взаємної ворожнечі – до релігійного екуменізму, символом якого міг бути для нього єврейсько-християнин Осип Мандельштам.

Втретє ім'я Мандельштама спливає у вірші «Nachmittag mit Zirkus und Zitadelle» («Полудень з цирком і цитаделлю») – причому вже не опосередковано, в ігровому наближенні, а навч, у своїй автентичній формі:

In Brest, vor den Flammenringen,
im Zelt, wo der Tiger sprang,
da hört ich dich, Endlichkeit, singen,
da sah ich dich, Mandelstamm. [182, с.150]

(У Бресті, де крізь племіння,/ Тигри стрибали – там/ я почув твою пісню,
о тління,/ я побачив тебе, Мандельштам.)

Вірш виник після відвідин цирку у бретонському портовому місті Бресті – найзахіднішому місті Європи. Можливо, це географічне розташування Бреста й зумовило – за принципом контрасту – східні ремінісценції поета. У вірші існують два плани – видимий і уявний. Перший з них є мовби каталогом конкретних вражень: портове місто, купол цирку, дресирований тигр, що стрибає крізь палаючі кільця, кораблі на рейді, чайка, що зависла над краном, пришвартована до берега канонерка «Баобаб». Проте важливішим тут є другий план, себто те, чого не можна побачити чи відчутти емпірично, що оживає лише в пам'яті, перед внутрішнім зором. Уявна географічна вісь «Захід – Схід», поштовхом до прокреслення якої могла стати вже сама назва бретонського міста (ім'я!), будить асоціації з іншим, східноєвропейським Брестом, містом-фортецею, що багато днів і ночей утримувало облогу нацистів під час Другої світової війни. В такому контексті нових конотацій набувають навіть «палаючі кільця» на цирковій арені, як і канонерка «Баобаб», яка насправді була лише портовим тягачем. І ось тут, у цій несподіваній зустрічі двох світів, поет чує, як співає «кінецьність», «марнота», яка виявляється константою (das Stete), і бачить образ російського поета Мандельштама. «Російська» тема зрештою виходить на перший план і диктує незвичний для Целана оптимістичний фінал:

Ich grüßte die Trikolore
mit einem russischen Wort –
Verloren war Unverloren,
das Herz ein befestigter Ort [183, с.151]

(Забутим російським словом/ я привітав триколог./ Втрата віднині – обнова,/ серце – надійний затвор.)

Найвагомішим текстом збірки «Нічийна троянда», що пов'язаний з Мандельштамом, є великий за обсягом вірш

«Es ist alles anders» («Все інакше») з четвертого циклу книги. Можна стверджувати, що він підводить підсумок роздумам Целана над творчістю й долею російського поета. «Тут переплелися всі мандельштамівсько-целанівські паралелі: мотиви часу, поезії, вітчизни, матері, життя (що народжується зі смерті), магічного найменування. На цей раз, не задовольняючись словесною алюзією, варіюванням мандельштамівських тем, спомином і людським контактом, Целан намагається виразити щось дуже схоже на відчуття своєї містичної єдності з російським поетом», – зазначають В. Террас і К. Веймар [90, с. 132]. Навести цей вірш повністю тут немає змоги, тому процитуємо лише фрагмент, який безпосередньо стосується Мандельштама:

[...] Die Silbermünze auf deiner Zunge schmilzt,
sie schmeckt nach Morgen, nach Immer, ein Weg
nach Rußland steigt dir ins Herz,
die karelische Birke
hat
gewartet,
der Name Ossip kommt auf dich zu, du erzählst ihm,
was er schon weiß, er nimmt es, er nimmt es dir ab, mit Händen,
du löst ihm den Arm von der Schulter, den rechten, den linken,
du heftest die deinen an ihre Stelle, mit Händen, mit Fingern, mit Linien,

– was abriß, wächst wieder zusammen –
da hast du sie, da nimm sie dir, da hast du alle beide,
den Namen, den Namen, die Hand, die Hand,
da nimm sie dir zum Unterpfand,
er nimmt auch das, und du hast
wieder, was dein ist, was sein war... [182, с. 162].

(Срібняк розтає на твоїм язиці,/ він має присмак світанку, всякчасності,
шлях/ у Росію зринає у серці твоїм,/ карельська береза/ віддавна/ чекала,
ім'я Осип прилине до тебе, ти розкажеш йому/ те, що йому вже відо-

ме, воно це приймає, воно/ це знімає долонями,/ ти руку відділиш йому від плеча, десницю, шульгу,/ причепиш свої на їх місце, з долонями, пальцями,/ з плетивом ліній/ – відірване знову зростеться –/ ось маєш їх, ось же візьми їх, ось маєш їх двійко,/ ім'я та ім'я, руку та руку,/ візьми ж їх собі як заруку,/ він це візьме, й ти матимеш знов/ те, що твоє, що було чужим...)

При першому читанні цей уривок справляє досить дивне враження, яке можна порівняти з враженням від одного з сонетів Данте Аліґ'єрі з його книги «Vita nova», де зображується поїдання серця коханого [28, с. 14]. Таке буквальне вираження любовного почуття мало своє коріння у фольклорі, в метафоричному тлумаченні пристрасті як прагнення цілковито зіллятися з жаданим об'єктом. У вірші Целана маємо аналогічне прагнення – тут відбувається взаємний обмін руками й іменами, який приводить до повної ідентифікації. Ліричне Ти, за яким стоїть сам Целан, здійснює цей обмін з російським поетом Осипом Мандельштамом, що свідчить про найтіснішу духовну близькість, яку тільки можна собі уявити. Основою для такої ідентифікації є, безперечно, їхня спільна єврейська доля, яка втілена тут у звукові шофара: «Tekiah!». Невипадково цей обмін здійснюється саме руками й іменами – тими сутностями, які для єврейської свідомості виявляються чи не найважливішими компонентами ідентичності (наприклад, назва знаменитого меморіального комплексу в Єрусалимі «Яд Вашем», присвяченого жертвам Голокосту, перекладається як «Рука й Ім'я»). Обидва поняття єднають поетів – рука є для них символом поетичного ремесла, ім'я втілює його вищу мету. На відміну від попередніх віршів, де об'єктом целанівських асоціацій та алюзій була семантика прізвища «Мандельштам» з усіма його можливими варіаціями й конотаціями (мигдаль, мигдалеве дерево, мигдалевий стовбур тощо), тут ліричному героєві з'являється «ім'я Осип», що маркує ще ближчу, інтимнішу спорідненість. Обмін руками відбувається саме з іменем російського поета, а не з ним самим, тобто вже від початку це процес не реальний, а умовний, метафоричний. Він проходить у три етапи, немовби повторюючи гегелівську

діалектичну тріаду: «демонтаж», відділення лівої й правої рук від плечей, припасування на їхнє місце власних кінцівок – «з пальцями, з лініями» – і, нарешті, своєрідний «синтез», зростання припасованих членів («що розірвалося, знову зрослося»). Таким чином, ліричний герой вірша (а це, як ми вже знаємо, сам Целан) ідентифікує себе з Мандельштамом, і в цьому жесті ще раз просвічує іронічна формула «Павел Львович Целан, русский поэт in partibus немецких infidelium», яка вживалася ним не тільки у листуванні, але й зважувалася як епіграф до балади «Eine Gauner- und Ganovenweise» [183, с. 42].

Іншим джерелом такого уявного обміну могла бути, як вважає Леонард Ольшнер, німецька дитяча примовка зі взаємним перехресним плесканням у долоні (Klatschreim) про точильника ножиць, де обидва ножі цього побутового інструменту, що скріплені між собою посередині, асоціюються з руками:

Scherenschleifen, Scherenschleifen,
Das ist die rechte Kunst.
Die rechte Hand, die linke Hand,
Die geb ich dir zum Unterpfang;
Da hast du sie, da nimm du sie,
Da hast du alle beide. [337, с.249]

(Точу ножиці, точу ножиці,/ Це справжнє мистецтво./ Праву руку, ліву руку,/ я даю тобі як заруку;/ Ось маєш їх, ось візьми-но їх,/ Ось маєш їх обидві.)

Цікаво, що даний варіант примовки був записаний у Бюмервальді (східна частина гір, що розділяють Баварію й Богемію). Як відомо, під час Першої світової війни мати Целана провела три роки в Богемії, там вона могла почути цю дитячу лічилку й передати її згодом своєму синові. Свідченням цього може служити також згадка про «богемські» літа матері поета, яка міститься у наступних рядках цього вірша: «wie heißt es, dein Land / hinterm Berg, hinterm Jahr? / Ich weiß, wie es heißt. / Wie das Wintermärchen, so heißt es, / es heißt wie

das Sommermärchen, / das Dreijahreland deiner Mutter...» («як він зветься, твій край/ за горами там, за літами?/ Я відаю, як він зветься./ Як зимова казка він зветься,/ він зветься, як літня казка,/ край трьох літ моєї матусі...») [182, с. 163]. Деякі рядки целанівського вірша майже повністю збігаються з процитованим вище нехитрим дитячим речитативом, включаючи навіть наявну в них риму «Hand – Unterpfang». Мотив матері також можна вважати єднальним моментом, адже ставлення обох поетів до своїх матерів характеризується особливою любов'ю, теплом і довірою.

Варто наголосити ще один важливий в ідентифікаційному відношенні момент, на який вказує Л. Ольшнер. Точильники ножів і ножиць належали до мандрівних ремісників, у соціальному плані вони були такими ж упослідженими й зневаженими, як і мандрівні актори, музиканти чи поети. Отож тут наявний ще й «момент солідарності» [337, с. 250] з усіма гнаними й невинно переслідуваними, який дуже багато важив для обох поетів. Не менш важливий і мотив подиху, який також асоціюється з поезією – «Windmühlen // stoßen dir Luft in die Lunge, du ruderst / durch die Kanäle, Lagunen und Grachten, / bei Wortschein» («Вітряки// надувають повітря в легені твої, ти веслуєш/ по каналах, лагунах і ґрачах,/ в саяві слова»). Імажинарне єднання з Мандельштамом наповнює не тільки душу ліричного героя Целанового вірша, але й навколишній світ новою креативною енергією – людина й Бог насолоджуються миром, любов повертається на подружні ложа, зів'ялі жіночі груди знову набухають, мовби весняні бруньки. «Целанова зустріч з Мандельштамом, – вважає Б. Бьошенштайн, – була водночас зраненням і зціленням, з обох боків, перехресним єднанням відмінного, по-братерськи докупити зіллятого...» [143, с. 165].

Проаналізовані вище поезії збірки «Нічийна троянда» підтверджують, що на початку 1960-х рр. Мандельштам став для Целана буквально його другим «я», і що цей процес отожднення часом набував незвичних, майже містичних форм. Як згадує Г. Бауман, який часто спілкувався з Целаном у цей

період, в особі Мандельштама він бачив «пророка, предтечу і свідка своєї власної творчості. Він жив з віршами Мандельштама, наче зі своїми, в деяких перекладах вони ставали майже власними, як, наприклад, у «Грифельній оді» [...] Врятувати творчість Мандельштама від «загибелі», – в цьому вбачав Целан свою життєву місію; не минало й дня, в який би він болісно не згадував про нез'ясовану долю Мандельштама» [130 с. 11]. Наприклад, він охоче переповідав запозичену зі спогадів І. Еренбурга історію про останні дні Мандельштама, коли той у 1938 р., смертельно хворий, читав біля вогнища в сибірському засланні, сонети Петрарки [118, с. 503]. Очевидно, що ця історія глибоко вразила Целана. В четвертому циклі збірки «Нічийна троянда» вона відлунує відразу в двох розташованих поряд віршах: «In eins» («Воєдино») та «Hinausgekrönt» («Вивінчаний»). У першому з них це рядки: «in Eislicht des Kreuzers «Aurora»: / die Bruderhand, winkend mit der / von den wortgroßen Augen / genommenen Binde – Petropolis, der / Unvergessenen Wanderstadt lag / auch dir toskanisch zu Herzen» («у крижаному саяві «Аврори»:/ братня рука, що махає/ пов'язкою, знятою з віч,/ великою, наче слово – Петрополіс,/ незабутих блукаюче місто, що лежало й тобі/ тосканським смутком на серці) [182, с. 153]. Присутність Мандельштама тут видають такі поетичні шифри, як «братня рука», що махає пов'язкою, знятою з «великих, як слово, очей»; Петрополіс – улюблена й часто вживана Мандельштамом грецька назва Санкт-Петербурга/Петрограда/Ленінграда, яка етимологічно співвідноситься зі словом «petros» – камінь (назва першої збірки поета) і підкреслює його любов до античності; епітет «тосканський», що стосується біографії двох високо цінованих Мандельштамом італійських поетів епохи Відродження Данте Аліґ'єрі й Франческо Петрарки. У другому вірші, як виділену дужками парантезу, вставлений такий терцет: «(Und wir sangen die Warschowjanka. / Mit verschilften Lippen, Petrarca. / In Tundra-Ohren, Petrarca.)» / («Ми також співали там Варшав'янку./ Зімкнутими устами, Петрарка./ У вуха тундри, Петрарка.) [182, с. 154]. Тут «Варшавянка» – не тільки назва польської револю-

ційної пісні, але й алюзія на місце народження Мандельштама, а Петрарка «у вухах тундри» відтворює сцену зі спогадів Еренбурга. До речі, в архіві Целана зберігся начерк вірша, в якому він ще раз намагається осмислити її в поетичній формі: «Wars das Eis – was wars, / woran er noch glaubte? / er, der Petrarca las, / laut, in Sibirien.» («Чи це був лід – що це було, те, у що він ще вірив?/ він, хто читав Петрарку, голосно, у Сибіру.») [228, с.347].

Численні ремінісценції Целана, дотичні до Росії, також нерідко пов'язані з Мандельштамом (скажімо, образ мандельштамівського еллінізованого Криму («Pontisches Einstmal» – «Aschenglorie» / «Понтійське Колись» – «Ореол попелу»), згадування, за аналогією з «дакським Овідієм», улюбленого ним Пушкіна («Jakuten-Puschkin» – «Schwanengefahr» / «Лебедина загроза»), містечка Таруси, де певний час жив поет («Und mit dem Buch aus Tarussa» / «І з книгою із Таруси») тощо [90, с. 142]. Все це належить до поетичних кодів Мандельштама, як і низка інших паралелей. Наприклад, у вірші Мандельштама «Нашедший подкову» «земля гудит метафорой» [54, с. 147]. Звідси виростили рядки Целана «Ein Dröhnen: es ist / die Wahrheit selbst / unter die Menschen / getreten, / mitten ins / Metapherngestöber.» («Гул голосний:/ це правда сама/ з'явилася серед людей,/ в темну гущу/ хуртовини метафор.») [182, с. 206]. У своїй статті «Слово і культура» (1921) Мандельштам, як уже підкреслювалося вище, порівнював поезію з плугом, який розриває глибинні пласти часу, так що його чорнозем виявляється зверху [55, с. 169]. Образи плуга, чорнозему й «ока часу», які є ключовими поняттями в ліриці Мандельштама, неодноразово з'являються і в Целана: «Schwarzerde, schwarze / Erde du, Stunden- / mutter / Verzweiflung» («Чорнозем, чорна/ земле, ти – матір/ годин/ відчаю») [182, с.141]. Власне, подібних прикладів поетичних «антифонів» можна навести чимало, однак вони будуть уже лише кількісним нарощенням того неспростовного факту, що між російським поетом і його німецькомовним нащадком існував особливий, вельми рідкісний і надзвичайно тісний духовний зв'язок. Саме це приво-

дить французьку дослідницю й перекладачку Целана Мартін Брода до цілком правомірного висновку: «Мандельштам, сам того не відаючи, писав для Целана» [161, с. 219].

Третім з російських поетів, творчість якого стала важливою віхою в наближенні Целана до східнослов'янського духовного простору, насамперед завдяки перекладацькій діяльності, був **Сергій Єсенін**. Процес рецепції його ліричної спадщини можна умовно поділити на два етапи. Перший з них відноситься ще до чернівецького періоду і знаменує собою сублімативне явище, пов'язане з оволодінням російською мовою. За свідченням друга поета чернівецьких часів Густава Хомеда, Целан пробував перекладати Єсеніна вже в 1940/41 р., по суті, паралельно з процесом засвоєння російської мови [198, с. 96]. Йдеться про переклади вже згадуваних вище шести віршів з циклу «Персидские мотивы», які зберігаються в бухарестському архіві А. Маргул-Шпербера [194]. Проте знайомство з російським поетом відбулося ще раніше, через румунські переклади, як про це пізніше згадував сам Целан у листі від 10 квітня 1961 р. до редактора видавництва «Fischer Verlag» Гельмута Фройнда: «Я вперше прочитав Єсеніна, будучи 16- або 17-річним, у цілком пристойному румунському перекладі Джордже Лесня; згодом, мені вже виповнилось двадцять, і я був студентом радянського університету в Чернівцях – який в «пережиті», себто недалекі часи вважався, поряд з Дорпатом (Тарту – П. Р.), найсхіднішим німецьким університетом – ці вірші знову прийшли до мене, на цей раз по-російськи, їх, багато разів переписані в шкільних зошитах, передавали з рук в руки, часом також «декламували» [228, с. 315-316]. В такій формі поширення поезії Єсеніна не було нічого дивного, коли взяти до уваги, що останнє довоєнне чотиритомне зібрання його творів вийшло ще в 1926-27 рр., а з роками ім'я поета почало набувати в офіційному радянському літературознавстві дедалі негативнішого відтінку як богемно-кабацького співця й «декласованого представника куркульства» [83, с. 79-93]. Нові, об'єктивніші акценти в оцінці творчості Єсеніна з'являються тільки в середині 1950-х рр., тоді ж вперше виходять, після

тривалої, майже тридцятирічної перерви, його твори, зокрема, виданий у великій серії «Библиотека поэта» том «Стихотворения и поэмы» (1956) [33]. Саме це видання з передмовою А. Димшіца стало основою для перекладів, здійснених вже у Парижі, на другому етапі целанівської рецепції творчості Єсеніна. Більше того, саме воно й послужило, очевидно, імпульсом до цих перекладів.

Новий сплеск Целанового зацікавлення поезією Єсеніна пов'язаний з його повторним відкриттям російської літератури, яке припадає на кінець 1950-х рр. В цей період вірші Єсеніна, «східні, з запахом вітчизни» («die östlichen, heimatlichen»), як висловився поет у листі до Неллі Закс [348, с. 80], починають знову приваблювати його. На початку 1958 рр. Целан листовно повідомляє свого бухарестського друга П. Соломона. «Кілька днів тому я завершив переклад поеми Блока «Дванадцять». Тепер я збираюся перекласти шість поезій Єсеніна за радянським виданням, яке вийшло в 1956 р. в Ленінграді (і яке ти, напевне, знаєш), – і я запитую себе, чи існує новий румунський переклад Єсеніна – якщо так, то чи не міг би ти надіслати мені його?» [390, с. 62]. Це прохання відображає звичну перекладацьку стратегію Целана – в процесі роботи над перекладами того чи іншого автора брати до уваги всі наявні інтерпретації, в тому числі й іншомовні.

Протягом 1958-60 рр. низка целанівських перекладів Єсеніна з'являється в журналах «Akzente» (5/1958), «Neue Rundschau» (69/1958), «Merkur» (13/1959), в антології Гізели Дроли «Russische Lyrik des 20. Jahrhunderts» (1959) та Ганса Магнуса Енценсбергера «Museum der modernen Poesie» (1960). Щоправда, приблизно в цей час йому відкривається також поезія О. Мандельштама, яка немовби затьмарює собою всіх інших російських поетів і на тривалий час цілковито полонить його, отож намір зібрати й видати есенінські переклади окремою книжкою, як він неодноразово висловлював його в своєму листуванні, дещо відтягується. Зрештою, в 1961 р. вони таки виходять у видавництві «Fischer Verlag», однак, на відміну від видань Блока й Мандельштама, тут відсутня супровідна

нотатка перекладача, яка б експліцитно вказувала на авторство Целана. Невеличкий текст на обкладинці (Klappentext) поданий тут без підпису, проте цілком ймовірно, що він належить Целанові. Оскільки його обсяг досить скромний, вважаємо за можливе навести тут цю нотатку повністю: «Цілковито російський талант...інструмент поезії» – так називає Максим Горький народженого в 1895 р. в Рязанській губернії селянського сина Сергія Єсеніна, який поклав у 1926 р. в Ленінграді край своєму багатому літературними успіхами, але водночас і «саморуйнівними скандалами», життю [тут очевидна помилка – життя Єсеніна обірвалося в ніч з 27 на 28 грудня 1925 р. – П. Р.]. Поезія Блока і Клюєва, посталий на ту пору – такий відмінний від західного – російський футуризм, грандіозні мовні марення Хлебникова, заснований разом з Марієнгофом та Шершеневичем імажинізм, такі характерні для Росії соціальні й релігійні утопії, – все це супроводжує есенінські вірші. Однак те, що складає їхню сутність, таке ж самоочевидне, як і рідкісне: вони наділені подихом і долею; вони наділені душею» [див.: 280].

На користь висловленого припущення щодо авторства Целана говорить свідчення іншого з його бухарестських друзів, Горії Деляну, який продемонстрував на целанівському симпозіумі 1982 р. цікавий документ – збережену ним нотатку Целана французькою мовою, очевидно, виписану звідкись цитату Горького, яка стосувалася їхніх тодішніх дискусій про російського поета: «Єсенін, – читаємо там, – був не стільки людиною, як радше інструментом, який природа створила спеціально для поезії, щоб у такий спосіб могла заговорити безмежна меланхолія степу, любов до всього суцього й велике співчуття до всього, що гідне людини» [404, с. 216]. Останнє речення цієї супровідної нотатки майже повторює використане Целаном у промові «Меридіан» визначення поезії як «подиху, себто напряду й доли» [179, с. 42]. Та й лаконічна характеристика сучасного Єсеніну літературного процесу перегукується з тими акцентами, які Целан розставляв у своїх нотатках про Блока й Мандельштама. Зрештою, в конволюті целанівських

перекладів Єсеніна зберігся машинопис цієї нотатки [274, с. 129], що може бути ще одним доказом причетності перекладача до її формулювань.

Мати певність у цьому питанні важливо, оскільки майже не існує інших целанівських висловлювань про творчість Єсеніна, які мали б характер естетичної оцінки. Очевидно, що Целан добре усвідомлював різницю між інтелектуальним потенціалом, горизонтами філософського мислення й культурним арсеналом таких поетів, як Мандельштам і Єсенін. «Я знаю, ці вірші не розселені на недосяжних вершинах, як поезія Мандельштама, і все-таки: якими сучасними вони є, при всій їхній вчорашності – ні, можливо, саме з їхнім перенесеним вчорашнього у нинішній день», – пише він у листі від 10 квітня 1961 р. Гельмуту Фройнду, посилаючи свої переклади Єсеніна [228, с. 316]. Попри всю амбівалентність свого ставлення до Єсеніна, Целан прекрасно усвідомлював його значення в історії розвитку російської лірики. В 1959 р. він придбав французьке видання поезій Єсеніна, впорядковане Софі Лафітт, де підкреслив у передмові такий пасаж: «З усією об'єктивністю потрібно визнати, що Єсенін займає в російській поезії особливе місце і що пристрасна любов має не є тут результатом випадку, а має тривалі й глибокі причини. З часів Пушкіна жоден поет не був таким популярним і улюбленим серед народу, таким близьким, таким дохідливим і таким хвилюючим для кожного читача, яким би інтелектуальним і освіченим він не був» [228, с. 307].

Незважаючи на те, що підкреслена Целаном цитата швидше за все виражала однастайність з її автором, на час своїх інтенсивних перекладів Єсеніна він уже починає відходити від популярної концепції його образу як сповненого меланхолійного смутку селянського поета й звертає увагу також на революційно-утопічні імплікації його віршів. «Перенесення акценту з поета «безмежної меланхолії степу» на «такі характерні для Росії соціальні й релігійні утопії» переконливо засвідчує відвернення Целана від поширеного кліше (й часто вживаної цитати) рецепції есенінської поезії», – зауважує

К. Іванович [274, с. 130]. Підтвердженням цього можуть бути переклади таких творів, як «Инония» / «Inonien або «Баллада о двадцати шести» / «Ballade von den Sechszwanzig». Утопічні мотиви поеми «Инония» («Новий Назарет», «Новий Спас») співзвучні з поняттям «У-топії», що його Целан розвиває в своїй поетологічній промові «Меридіан». Назву поеми Есеніна він не перекладає, а лише транскрибує, зазначаючи у кінцевій примітці до поеми, що дане поняття етимологічно утворене автором від російського «иной» і рівнозначне «країні Іншості» («Anderland»), себто Утопії [182, с. 213]. Схожий утопічний момент наявний також у вірші Целана «Spät und Tief» (« Пізно й глибоко») зі збірки «Мак і пам'ять», де йдеться про «Христа Нового» [182, с. 38], який повинен стати «поборником Теперішнього й провісником Нового часу» [337, с. 218].

Однак загалом паралелі між обома поетами правомірні лише в окремих, досить рідкісних випадках і мають пунктуальний характер. Переважно вони стосуються ранньої целанівської лірики. Скажімо, можна припустити, що меланхолійний тон любовних віршів Целана чернівецького періоду нерідко відтворює інтонації Есеніна; так само можна говорити про пізніший поступовий відхід обох поетів від характерної для їхньої ранньої лірики багатой образності, заснованої на природному паралелізмі, зоо- чи антропоморфізмі (есенінське «випадання з метафори» й целанівське прагнення «сірішої мови»). Цікаво було б зіставити також артикуляцію теми богохульства, яка, щоправда, більше характерна для їхньої зрілої творчості. Торкаючись цієї проблеми у Есеніна, Фріц Мірау пише: «Богохульство 1918 р., яке так гостро сприймалося сучасниками в «Инонії», сьогодні ми сприймаємо так, як його мислив тоді Есенін: не обов'язково як бунт проти Бога, а радше як радикальне руйнування застиглої, вихолощеної метафорики з метою отримати нову перспективу бачення...» [281, с. 234]. Про таку нову перспективу бачення йдеться також у більшості целанівських віршів, де присутні подібні мотиви.

Проте найсуттєвішим аспектом їхньої особистісної та

творчої зустрічі стали, безперечно, целанівські переклади поезій Єсеніна, що вийшли, як уже зазначалося вище, окремою книгою в березні 1961 р. у видавництві «Fischer Verlag». До збірки було включено 31 вірш, серед них і такі поетичні цикли або ж твори більшого обсягу, як «Инония»/ «Inonien», «Кобыльи корабли» / «Die Stuten, die Schiffe», «Баллада о двадцати шести» / «Ballade von den Sechszwanzig». На відміну від Мандельштама, ім'я Єсеніна було вже певною мірою відоме в німецькомовному світі з перекладів Йоганнеса Баха та Адельгейд Крістоф (книга вибраних поезій Єсеніна «Liebstes Land, das Herz träumt leise» з'явилася в 1958 р. у східноберлінському видавництві «Kultur und Fortschritt»). Крім того, восени 1961 р., тобто через півроку після целанівських перекладів, вийшло в світ ще одне видання Єсеніна в перекладі Карла Дедеціуса (Gedichte. Ebenhausen bei München: Langewiesche-Brandt). Переклади Целана потрапили, таким чином, у перехресний вогонь порівняльної критики. Все це до того ж збіглося з апогеєм «афери Голль», а тому висновки деяких рецензентів сприймалися Целаном вельми болісно. Наприклад, стаття Карла Дедеціуса «Slawische Lyrik: übersetzt – übertragen – nachgedichtet», опублікована в штутгартському журналі «Osteuropa» (1961, Nr.3, S.165-168, скорочена версія – «Zeit», 19. Mai 1961), яка розглядала целанівський переклад вірша Єсеніна «Осень» («Herbst») у зіставленні з підрядником і з перекладами А. Крістоф та самого К. Дедеціуса, назвала його «західнонімецьким поетичним варіантом, що далекий від народного, зовсім неінтелектуального Єсеніна, який суттєво – насамперед синтаксично – видозмінює й очуднює (себто целанізує) його» [228, с. 186]. Тут прозвучала нотка, яка, з подачі Клер Голль, була присутня і в мотивації швейцарського видавництва «Pflüg», котре перед тим відхилило целанівські переклади Івана Голля, оскільки вони, мовляв, надто «целанівські». Безперечно, що така оцінка викликала негативну реакцію Целана, оскільки вона свідчила про нерозуміння основоположних засад його перекладацького методу, який полягав у тому, щоб, при максимальній близькості до оригі-

налу, «актуалізувати» чужий текст (а це неможливо при сліпому копіюванні його образно-стилістичних особливостей). Словом, закид у «целанізації», що сприймається сьогодні радше як комплімент креативності поета, який часто майже не проводив розмежувальної лінії між власною лірикою та перекладами, викликав тоді, в руслі справи про «плагіат», цілком протилежний ефект.

Еволюцію перекладацьких підходів Целана найкраще можна проілюструвати на прикладі одного з есенінських віршів циклу «Персидские мотивы» – «В Хоросане есть такие двери», який був перекладений поетом двічі – на початку 1940-х рр. у Чернівцях і наприкінці 1950-х рр. у Парижі. Це унікальний випадок у перекладацькій практиці Целана, коли вірш чужоземного автора інтерпретується двічі, причому з таким великим часовим інтервалом. Наведемо тут першу строфу в російському оригіналі та в ранньому перекладі Целана:

В Хоросане есть такие двери,
Где обсыпан розами порог.
Там живет задумчивая пери.
В Хоросане есть такие двери,
Но открыть те двери я не мог [29, с. 137]

Chorassan hat solcher Türen viele
wo die Schwelle voller Rosen hängt.
Persien übt dort rätselhafte Spiele.
Chorassan hat solcher Türen viele.
Sie zu öffnen ward ich nicht beschenkt [194, с. 115]

Перша версія целанівського перекладу за життя поета не публікувалася, оскільки після втечі Целана з Румунії вона залишилася в Бухаресті й зберігалася відтоді в його старшого друга й наставника А. Маргул-Шпербера. Таким чином, на час нового Целанового зацікавлення творчістю Есеніна ця рання версія була для нього недоступна. Незважаючи на листовне

прохання надіслати йому цей та інші ранні переклади [177, с. 56], Целан їх, очевидно, так ніколи й не отримав і був змушений здійснити повторний переклад есенінського вірша. Цей другий переклад був опублікований у целанівській збірці вибраних поезій Єсеніна 1961 р. Порівняння двох перекладацьких версій не тільки наочно демонструє неминучі, зумовлені часовою дистанцією інтерпретаційні відмінності, але й дозволяє виявити ті цілком закономірні поетологічні трансформації, які відбулися у творчому методі Целана за майже два десятиліття. Подаємо нижче другий варіант перекладу даної строфи:

Chorassan hat Türen und hat Tore
hinter Rosen und Gerank,
Eine wohnt dort, sinnt dort, traumverloren,
Chorassan hat Türen und hat Tore,
doch sie auftun, das mißlang [190, с. 263]

В обох своїх перекладах Целан зберігає насамперед формальні особливості есенінського вірша – строфіку (п'ятивірш), віршований розмір (п'ятистопний хорей з пірихіями), систему римування (абааб у перших двох строфах, абаба – у трьох наступних), повний або частковий повтор першого рядка тощо, тому на перший погляд може видатися, що різниця між обома перекладами незначна. Насправді ж між ними існують доволі суттєві відмінності, які спричинені самою еволюцією поетичної манери Целана. Рання версія загалом ближча до есенінського твору як у лексичному, так і в синтаксичному сенсі, хоча й тут наявні деякі відхилення від оригіналу. Наприклад, третій рядок першої строфи («Там живет задумчивая пери») перекладено як «Persien übt dort rätselhafte Spiele» («Персія грається там у загадкові ігри») чи третій рядок другої строфи «Голос пери нежный и красивый» передається як «Persien redet wundersam und trügend» («Персія промовляє дивно й оманливо»). До речі, слово «Персія» – як назва країни – вживається Єсеніним тільки один раз – у другому рядку четвертої

строфи, де воно протиставлене поняттю «Русь», у всіх інших випадках російський поет вдається до поняття «пері», яке означає в контексті вірша вродливу персіянку, тому суцільна заміна ніжно-ласкавого звертання до жінки географічно-політичним поняттям дещо знижує рівень довірливо-інтимної атмосфери, в якій витримано даний вірш. Очевидно, що Целан сам відчув це, оскільки в пізнішій версії від відмовляється від такого ототожнення, знаходячи для поняття «пері» інші еквіваленти («Eine», «Schöne und Fremde», «Perlerin»). Однак тут важливіша загальна тенденція нової версії перекладу, яка відзначається значно складнішою стилістикою – численні повтори («Hände,...meine Hände», Liebe, meine Liebe», «Laß ich, laß ich»), синонімічні або тавтологічні вислови («Türen und Tore», «Rosen und Gerank», «Ists der Abschied,...ist es das Ende», «Leb wohl, auf Wiedersehen»), піднесена й рідкісна лексика (Gerank, Gesang, traumverwoben), парні конструкції («Schöne und Fremde», «schön und schmerzlich»), розхитування ритму (чотиристопний хореї замість п'ятистопного – «hinter Rosen und Gerank», «Haar du, Gold und Kupfer, dicht», «Aufzutun die Tür mißlang») свідчать про те, що Целан намагається наблизити Єсеніна до своїх власних поетичних стратегій, «актуалізувати» його.

Безперечно, що як біографічно, так і духовно Єсенін не був таким близьким Целанові, як Мандельштам. Але, мабуть, така вже закономірність перекладацького ремесла, що в процесі наближення до того чи іншого автора, особливо ж не нав'язаного, а свідомо обраного, перекладач мимоволі підпадає під магію чужого тексту, відчуває певну спорідненість з його смисловими й образними домінантами, на якийсь час «перевтілюється» в автора, подібно до того, як це чинить актор на сцені, котрий «входить в образ», який він саме грає. Щось подібне відбулося з целанівським перекладом поеми Єсеніна «Черный человек», який, щоправда, залишився незавершеним (Целан здійснив чорновий переклад приблизно половини тексту поеми). Причини, які перешкодили йому довершити цю працю, невідомі, однак, можливо, це саме той випадок, коли вони са-

моочевидні? На думку Л. Ольшнера, тут могли мати місце явні ознаки ідентифікації перекладача з автором поеми [338, с. 254]. На наш погляд, це цілком слушне спостереження – особливо крізь призму афери з плагіатом. Однак ця ідентифікація надто багатогранна й суперечлива, щоб бути абсолютною, оскільки йдеться тут не так про ототожнення з автором поеми, як радше про пунктуальні аналогії на рівні фабульно-сюжетних мікроколізій, образних конструкцій, характеристики ліричного героя (авторське *alter ego*) чи навіть пафосу поеми. Коли Целан перекладає есенінські рядки «Этот человек / проживал в стране / самых отвратительных / громил и шарлатанов» як «Es hat dieser Mensch da gelebt im Lande / der Erz- / Scharlatane und Buben» чи фразу «...я жулик и вор, / так бесстыдно и нагло / обокравший кого-то» як «Ein Gauner bin ich, ein Dieb / ein schamloser, tückischer / Betrüger und Beutelschneider», то з них немовби ще раз постають до болю знайомі констеляції й звинувачення, з якими йому довелося зіткнутися під час «афери Клер Голль». Очевидно, що такі формулювання надто боляче травмували його психіку, а ототожнення свого власного «я» з ліричним героєм поеми було для Целана нестерпним, отож він назавжди відмовився від наміру завершити переклад есенінського твору [див.: 338, с. 255].

Своєрідним підсумком зацікавлень Целана російськими поетами, про яких мовилося вище, як і російською поезією загалом, стало видання в 1963 р. антології «Drei russische Dichter» («Три російські поети»), куди було включено целанівські переклади Блока, Мандельштама та Єсеніна, що раніше виходили окремими книгами [184]. Щоправда, це видання, яке авторитетно представило Целана як одного з провідних популяризаторів російської лірики в німецькому культурному просторі, не мало паралельних російських текстів, а було вже суто німецькомовним.

Ще одним російським автором, який привернув до себе увагу Целана наприкінці 1950-х років і відтоді постійно тримав його у своєму полоні, був один із засновників і найвидатніший представник російського футуризму **Велимир Хлєбников**.

«Відколи дослідження Целанової поезії все частіше почали звертатися до тих методів, які структурують його тексти, в поле зору потрапляють саме ті автори, творчість яких мала в цій сфері інновативний характер. Серед них першорядна роль у контексті європейської літератури належить Хлебникову. Целан мусив бути всім своїм еством відкритим для нього», – вважає К. Іванович [277, с. 165]. Саме інновативні поетичні осяяння Хлебникова, насамперед його безприкладні словотворчі ідеї, забезпечили йому в історії російської лірики славу наділеного безпомільним чуттям, неперевершеного мовного генія, який яскраво продемонстрував у своїх віршах безмежні потенційні можливості мови як живого організму й моделюючої системи.

На сьогодні нам відомі целанівські переклади шести поетичних творів Хлебникова – це такі вірші, як «Воздушный воздух»/»Luftiger Luftold», «Кузнечик»/»Das Heupferdchen», «Кому сказатеньки»/»Wem bloß erzählchen», «Черный любирь»/»Schwarzlieb», «Единая книга»/»Das eine Buch» та поема «Семеро»/»Sieben». Проте значення Хлебникова для німецького поета виходить далеко за межі суто перекладацького інтересу. «Яким би відчутним не було враження від мовної віртуозності Хлебникова, винесене Целаном з його перекладацької роботи, – зазначає з цього приводу К. Іванович, – воно б зазедве встигло продуктивно вплинути на власну творчість Целана, якби всі целанівські переклади з Хлебникова виникли тільки в другій половині 1969 р. А ось читання текстів Хлебникова, яке розпочалося значно раніше, безумовно справило набагато більший вплив на поетичну мову Целана, ніж вважалося досі. І конкретні джерела цього впливу можна визначити за матеріалами, що збереглися в целанівському архіві» [274, с.269]. Насамперед це нотатки про поета, виписані з різних джерел, та книги Хлебникова з особистої бібліотеки Целана. Уважно переглянувши їх, дослідниця виявила там численні сліди аналітичної роботи над текстами Хлебникова, які засвідчують інтенсивний процес засвоєння його поетичних прийомів і стратегій. Загалом тут можна говорити про

тривалий, майже десятилітній діалог, який виражався спочатку в рецепції поодиноких текстів Хлебникова та ознайомленні з його творчістю через посередництво критичної літератури, а відтак і про глибші контакти через такі форми літературних зв'язків, як інтеграція його поетологічних ідей та переклади його віршів. За винятком поезії «Единая книга», всі ці переклади були опубліковані вже після смерті Целана в першому томі німецького видання творів Хлебникова, здійсненому під орудою Петера Урбана (1972).

Вже в супровідному тексті до видання перекладів Мандельштама (1959) Целан називає ім'я Хлебникова серед поетів, які були «розтрачені» своїм поколінням [313, с. 67]. В радіоесеї про Мандельштама (1960) він характеризує його як «великого утопіста мови» [180, с. 70]. Хоча загалом ці висловлювання мають лише принагідний і фрагментарний характер, все ж вони дають уявлення про ставлення Целана до Хлебникова й підтверджують те, що він постійно жив у його свідомості й належав до найавторитетніших постатей.

Труднощі наближення до творчості Хлебникова були великою мірою пов'язані зі станом видання його творів, який навіть в СРСР був геть незадовільним (тільки в 1960 р. в малій серії «Библиотеки поэта» вийшов перший за повоєнні роки томик Хлебникова «Стихотворения и поэмы», підготовлений Н. Степановим) [96]. Тому в своєму прагненні пізнати творчість цього поета Целан спирався головним чином на праці дослідників російського зарубіжжя. Надзвичайно важливими тут виявилася для нього робота Романа Якобсона «Новейшая русская поэзия. набросок 1-й. Виктор Хлебников» (Прага, 1921), в якій автор застосовує розроблені ним принципи формалістичного методу до текстів російського футуризму, та фундаментальна стаття американського славіста В. Маркова, опублікована в 1954 р. в журналі «Грани», що виходив російською мовою у Франкфурті-на-Майні, в якій «мовні ігри» Хлебникова тлумачаться як серйозна, мовнотеоретично осмислена й добре обґрунтована система. Абсурдні, на перший погляд, експерименти Хлебникова з мовою Марков

пояснює як його реакцію на історичну ситуацію, коли пише: «Божевільним Хлебников, звичайно, не був, проте він був безумцем, як Блейк, Гельдерлін, ван Гог та інші» й називає його «молодшим братом Дон Кіхота й князя Мишкіна» [228, с. 330]. Безумовно актуальними й авторитетними були для Целана також оцінки, дані Хлебникову Мандельштамом, з якими він познайомився через його статті «О природе слова» (1922), «Заметки о поэзии» (1923), «Буря и натиск» (1923). «Хлебников панькається зі словами, наче кріт», – пише Мандельштам, підкреслюючи, що «він прорив у землі ходи для майбутнього на ціле століття» [55, с. 177]. Чимало нотаток про Хлебникова Целан зробив у 1959 р. у Французькій Національній бібліотеці. В архіві поета зберігся зошит з такими ексцерптами, куди він записував не тільки важливі витяги з критичних джерел, але й окремі поезії Хлебникова, наприклад, знамениті «експериментальні» вірші «Бобэоби пелись губы...» чи «Кузнечик» [228, с.332] (останній він згодом перекладе для німецького видання Хлебникова (1972), знайшовши для його словотворів на диво прозорі й адекватні відповідники):

Крылышкуя золотиписьмом
 Тончайших жил
 Кузнечик в кузов пуза уложил
 Прибрежных много трав и вер
 Пинь, пинь, пинь! тарарахнул зинзивер.
 О лебедиво.
 О озари! [190, с. 296]

Flügelchend mit dem Goldbrief
 aus feinstem Faserwerk,
 packte das Heupferdchen seinen Wanst korbvoll
 mit Ufernem: Schilfen und Gräsern
 Pinj, pinj, pinj! pardauzte die Roßpappel.
 O schwanings.
 O aufschein!» [190, с. 297]

Звичайно, що не всі елементи оригіналу тут вдалося відтворити – так, наприклад, в перекладі відсутня наявна в російському першотворі рима (жил – уложил, вер – зинзивер) чи досить виразно артикульовані у третьому рядку алітерація та асонанс («Кузнечик в кузов пуза уложил»). Очевидно, що композитум «золотописьмо» краще було б перекласти словом «Goldschrift», оскільки йдеться тут не про поштове послання, а радше про плетиво узорів на крильцях комах. Проте значно важливішими для даного вірша є хлєбниковські неологізми: «крылышка» (дієприслівник від демінутивного іменника «крылышко», утворений за зразком «воркуя») та «лебеди-во» (прислівник на «-иво» на кшталт «красиво», «правдиво» або ж іменник-новотвір від слів «лебедь»+«диво»). Для першого з них Целан добирає кальковану партиципну форму «flügelchend», для другого – створює за допомогою суфікса «-ing» свій власний неологізм «schwanings», який хоч і не несе в собі всього спектру хлєбниковських значень, проте звучить у німецькій мові так само загадково й природно водночас. Не менш вдалим еквівалентом можна вважати переклад дієслова «тарарахнул», яке позначене в російській мові просторічним відтінком. Для його відтворення Целан трансформує діалектно-архаїчний вигук «pardauz» («трах», «бабах») у дієслово-неологізм «pardauzen».

Шлях Целана до перекладу віршів Хлєбникова був тривалим – значно тривалішим, ніж до творчості інших російських поетів. Якщо автограф вірша «Единая книга» датовано ще 6 листопада 1960 р., то основний корпус перекладів, які були здійснені на прохання Петера Урбана, відноситься вже до останнього року життя поета. Іншим великим ентузіастом Хлєбникова, який наполегливо схиляв Целана до перекладів цього поета, був уже згадуваний В. Марков. В листі до нього від 31 травня 1960 р. Целан пише: «Ви кажете, що можна тільки мріяти про те, аби я переклав також Хлєбникова – я мрію про це вже багато років: Ваша стаття про Хлєбникова в журналі «Грани» дуже посприяла цьому. Однак це тільки мрія. Деякі речі я вже пробував перекладати – проте це були лише спроби. Дивно, але не ті аспекти цієї поезії, які – я зараз спрощую,

я розумію, – можна було б назвати «словотворчими», приваблюють мене у Хлебникова. Це радше – я шукаю тут слова, і одним-єдиним тут не обійтися – це щось таке, що можна було б, мабуть, назвати «архетипом». Я думаю, що Хлебников, як ніхто інший, мав прямий доступ до цієї сфери» [228, с. 334].

Серед мовних інновацій Хлебникова дослідники виділяють кілька способів словотворення: кореневу флексію, коли вся структура тексту немовби виростає з одного кореня, від якого за допомогою префіксів і суфіксів відгалужуються численні флективні новотвори; «звукопис», у якому слова підбираються за своєю емоційно-звуковою виразністю, що нерідко призводило до розчленування поетичного мовлення на окремі фонемні складники («заум»); азбуку «зоряної мови» («світова мова»), котра заснована на сталій семантиці окремих літер, які немовби «випромінюють» значення (спроба створення ієрогліфічної мови понять) тощо [88, с. 127-128]. У своїх перекладах поезій Хлебникова Целан також вдається до подібних мовних стратегій, як це засвідчує, наприклад, переклад вірша «Воздушный воздухан», що ґрунтується на варіаціях кількох кореневих основ, присутніх у таких російських словах, як «воздух», «сидеть», «колыхать», «едкий», «видеть»:

Воздушный воздухан.
 Воздухее воздухеи,
 Воздухее воздухини,
 Сидушистый сидухан,
 Сидухее сидухини,
 Сидухее сидухеи,
 Колышистый колыхан,
 Колыхее колыхини,
 Колыхее колыхеи,
 Едушистый едухан,
 Едухее едухеи,
 Видушистый видухан,
 Видухее видухеи,
 Видухее видухини [190, с. 294]

Luftiger Luftold
Luchtiger als alle Luchten
Luftender als die Luftinie
Sitziger Setzold
Gesetzter als alles Gesäß
Der Großgesetzelten Grötzter
Oldung gegoldeter
Holder Olderer
Gegoldetster Doller
Äsender Ätzling
Linglichster Aasmatz
Gesehlicher Sehnst
Sahrer Seherer
Sehsehrigster [190, с. 295]

Слова, які структурують даний вірш, можуть бути зведені до первісніших коренів. Наприклад, у слові «воздух» просвічує його давніший семантичний прообраз «дух» (Потебня називав такі явища «внутрішньою формою слова»). Целан знаходить для усіх цих слів відповідники в німецькій мові, використовуючи аналогічні словотворчі засоби. Якщо хлебниковські рядки «Воздушный воздух. / Воздухее воздухеи, / Воздухее воздухины» побудовані у відповідності з чіткими правилами російської граматики (хоча більшість слів тут суцільні неологізми), то й целанівський переклад витриманий у такому ж ключі: «Luftiger Luftold / Luchtiger als alle Luchten / Luftender als die Luftinie» [190, с. 294-295]. Як у Хлебникова, нормативне тут лише перше слово («luftig»), всі інші є новотворами, проте вони так само не довільні, а виникли у відповідності зі строгими правилами німецької граматики. Скажімо, іменник «Luftold» утворений від «Luft» і верхньонімецького «waltan» (правити, володарювати) і зустрічається, наприклад, у слові «Herold» (від давньонім. heralt = Heerwalter) або в таких німецьких іменах, як «Harold», «Bertold», «Witold» тощо. Натомість у другому рядку вжито кореневу основу нижньоні-

мецької діалектної форми «Lucht» (повітря, подих), від якої утворено прикметник «luchtig». Нарешті, в третьому рядку маємо ще одну трансформацію кореневого «Luft» у формі дієприслівника «luftend» та абсолютного авторського неологізму «Luftinie», що наділений лише семантикою форми (іменник жіночого роду типу «Kolonie»; опублікований в п'ятитомному зібранні творів Целана варіант «Luft(l)inie» – явна помилка). Тому загалом можна погодитися з висновком Л. Ольшнера, який зазначає, що «переклад Целана є настільки вільним, наскільки це дозволяє концепція оригіналу, але за своїм звуковим складом настільки вірним кожному слову, як це тільки можливо» [337, с. 282].

При всій безмежній свободі словотворчості, етимологічно Хлебников дуже чітко й прозоро структурує кожен свій неологізм. Навіть його темні, на перший погляд, слова прояснюються при уважнішому прочитанні. В цьому полягає відмінність його творчого методу від методу «заумника» Кручоних, від поетичної практики дадаїстів чи представників конкретної поезії. «Слово для Хлебникова залишається значимим. Його ставлення до слова не бездумна «гра», хоча нерідко він ішов шляхом формалістичного експерименту. В слові він бачив поетичний первень, народження міфу й образу, що нерідко виникав у нього зі звукової оболонки, ставав своєрідною метафорою» [88, с. 143]. Цю «значимість» слова майже завжди зберігає й Целан, який, перекладаючи Хлебникова, нерідко творить свої неологізми за заданими російським поетом моделями, але з не меншою тонкістю мовного чуття й винахідливістю, як, наприклад, у вірші «Черный любирь»/»Schwarzlieb»: «смеярышня» («Großlachherrin»), «смехостелинно» («lächlichst»), «злоок-губирь» («Bösblicker-Totbelipper»), «гопочичь» («Hopp hopping»), «хохотчичь» («Hoholing»), «куманка-заманка» (Heidekraut-Leidekraut»). Можливо, це саме той випадок, коли випадає говорити про конгеніальність перекладу.

Однак значення Хлебникова для Целана не обмежувалося, як уже підкреслювалося вище, лише перекладами. Оскільки

творчість російського поета відкрилася йому ще на початку 1960-х рр., то можна припустити, що й оригінальні поезії Целана останнього десятиліття тою чи іншою мірою позначені слідами цього рецептивного процесу. Безперечно, що целанівське сприйняття Хлебникова не зводилося тільки до реєстру його неологізмів. «Той творчий імпульс, який Целан одержав від Хлебникова, полягав в ідеї мовної утопії. Хлебниковське прагнення до «перетворення світу» («преображение мира») при посередництві мови, що межувало майже з безумством, безперервно породжувало все нові мовні експерименти. [...] Обходження Хлебникова з мовою було по суті таким же неігровим, як і целанівське, хоча для одного поета першорядне значення мав сам експеримент, а для другого – його семантичний аспект» [274, с. 176-277]. Інакше кажучи, прийоми словесних трансформацій у них нерідко були схожими, хоча Хлебникова цікавили насамперед граничні можливості словотворення, а Целан намагався реалізувати за допомогою цих прийомів нові, відсутні до нього в німецькій мові значення або ж потрібні йому відтінки значень. Вже в збірці «Нічийна троянда» (1963) він вдається до окремих неологізмів, утворених з різнокореневих, часом непоеднуваних основ, які дають абсолютно неподівану семантичну констеляцію, проте дуже важко піддаються перекладові на іншу мову: «Flimmerbaum» («шупальце-дерево» [182, с. 137]), «Nimmermenschttag» («день, коли не стало людей» [182, с. 156]), «Herzbuckelweg» («стежка на сердечному пагорбі» [182, с. 160]). Подібні новотвори зустрічаються також і в збірці «Злам подиху» (1967): «Herzzähne» («зуби серця» [182, с. 191]), «aschenbildwahr» («попільно-образно-правдиво» [182, с. 194]), «Herzschattenseil» («линва сердечної тіні» [182, с. 204]), «Nagelmond» («голко-місяць» [182, с. 213]), проте особливо щедро вони представлені в останніх збірках поета – «Волокнисті сонця» (1968) та «Арія снігу» (1971), де зустрічаються як кореневі, так і префіксальні композитуми: «verunewigt» («унєвіковічний» [182, с. 225]), «eingefremdet» («вчужений» [182, с. 228]), «honigfern» (медово-далекий), «milchnah» (молочно-близький [182, с. 230]), «zwangsjackenschön» («прекрасний, як

гамівна сорочка») [182, с. 241]), «weltennaß» («світовологий» [182, с. 242]) тощо. Ще один тип словотворення ґрунтується у Целана на принципі метатези: «Bandelmaum», «Trandelmaum» (замість «Mandelbaum», «Mandeltraum» [182, с. 135]), «Sipheten und Probyllen» (замість «Sibyllen und Propheten» [182, с. 208]). Число таких прикладів легко помножити, проте нас цікавить тенденція, яка полягає в спорідненості принципів словотворчості Хлебникова й Целана.

Свого часу В. Маяковський у статті про Хлебникова дуже влучно зазначив: «Для Хлебникова слово – самостійна сила, що організовує матерію почуттів і думок. Звідси заглиблення в коріння, в джерело слова, в час, коли назва відповідала речі... Хлебников створив цілу «періодичну систему слова». Беручи слово з нерозвинутими, невідомими формами, зіставляючи його зі словом розвинутим, він доводив необхідність і неминучість появи нових слів» [58, с. 415]. Целан також вивворює елементи цієї «періодичної системи слова», нерідко під впливом східнослов'янських мов, якими він володів – російської та української. Скажімо, в німецькій мові немає слова «die Tödin», існує тільки форма «der Tod» («смерть»), себто лише як іменник чоловічого роду. Проте за допомогою суфікса «-in», який в німецькій мові є ознакою жіночого роду, поет утворює неологізм «die Tödin» («Zur Rechten – wer? Die Tödin» [182, с. 242], прототипом якого стала для нього словесна парадигма слов'янських мов. Те ж саме стосується й новоствору «Überabend» («Es ist Überabend, / ich leuchte hinter mir selbst» [182, с. 321], в якому просвічує українське «надвечір'я», чи «Mittnacht», що виникло як паралель до звичного «Mittag» («zwischen / Mittnacht und Mittag und Mittnacht» [182, с. 85]. На думку Т. Гавриліва, тут перед нами «поморфемний переклад слов'янських «північ» і «південь», чудове запозичення, що здатне в контексті німецької мови сказати нове, сказати інше, сказати багато, урівноважити день і ніч, додати точності там, де її ця прецизна мова недобачила, додати слов'янським елементом [...], взаємопротиставити дві даності й об'єднати їх у такому протиставленні, розтопити слизький лід неодно-

поставності німецьких відповідників» [21, с. 141-142]. У таких випадках Целан інтуїтивно «заповнює» вільні клітинки «періодичної системи слова» Хлебникова в дусі його мовної утопії. Разом з тим необхідно зазначити, що, як правильно підкреслює К. Іванович, «Целан міг спиратися на певні прийоми, які він відкрив для себе в текстах Хлебникова. Однак їх використання в Целанових віршах фундаментально відрізняється від тої функції, яку вони мали у творчості Хлебникова. Целан ніколи не намагався створити щось подібне до «самоцінного», «самовитого» слова Хлебникова. Целанівські мовні ігри, його субституції чи деформації, декомпозиції слова завжди використовуються з риторичною метою. Вони утворюють оксюмори, мають функцію клімаксу, смислової корекції тощо. Динаміка мовлення, що виникає завдяки цьому, є наслідком точного розрахунку, підпорядкування семантиці» [274, с. 282-283]. Інакше кажучи, підхід Хлебникова до мови був феноменальним, він намагався видозмінювати й структурувати її як систему, в той час як Целана цікавили передовсім креативні можливості в межах її внутрішніх ресурсів. Дещо огрублюючи сутність цих двох методів, перший з них можна було б назвати екстенсивним, а другий – інтенсивним.

Зважаючи на багатовимірність і щільність інтертекстуальних зв'язків з творчістю розглянутих вище поетів, роль **Марини Цветаєвої** в цьому контексті може видатися на перший погляд доволі маргінальною. Справді-бо, перекладів її віршів у спадщині Целана не зафіксовано, безпосередніх висловлювань про неї чи оцінок її поезії також бракує. Чи не єдиним виявом інтертекстуальних контактів вважається запозичений з Цветаєвої і частково трансформований Целаном епіграф до його вірша «Und mit dem Buch aus Tarussa» з четвертого розділу книги «Нічийна троянда». Проте такий погляд загалом оманливий, оскільки значення Цветаєвої для Целана виходить далеко за рамки експліцитно виражених зв'язків і ґрунтується на кореспондуванні поетичних ідей та мотивів, на типологічних сходженнях структур художнього мислення. Серед найважливіших артикуляцій цієї спорідне-

ності Юрген Леман називає таку центральну тему, як поезія і вигнання (ми радше означили б її як «поезія у вигнанні»), релевантність якої зумовлена життєвими обставинами обох поетів. Похідною від неї можна вважати також тему ізоляції та прагнення подолати її безгоміння, що знайшло глибокий відбиток у їхній творчості. До них долучаються сегментарніші мотиви, як, напр., імагінація реально не здійснених (або й нездійснених) поетичних зустрічей, що стали своєрідними мостами міжкультурного єднання (Цветаєва – Рільке, Целан – Мандельштам), тісні інтертекстуальні зв'язки з літературною традицією, смілива трансформація мотивів та образів міфологічного й казкового походження тощо. Окрім цих основоположних паралелей, дослідники виділяють також інші тематичні, структурні та стилістичні особливості – акцентуацію імен і дат, поліфонічне розгортання поетичного тексту, орієнтацію на діалог, еліптичне мовлення, семантизацію інтерпунктуації та логічних пропусків тощо [304, с. 355].

Як згадує Е. Райс, Цветаєва була серед перших російських поетів 20 ст., з якими він познайомив Целана ще наприкінці 1950-х рр. [90, с. 160]. Відтоді інтерес до її творчості не згасає. У лютому 1958 р. американський славіст Глеб Струве надсилав Целанові упорядкований і щойно виданий ним у Мюнхені том віршів Цветаєвої 1917-1921 рр. під назвою «Лебединый стан» з персональною посвятою «Паулю Целану – на знак вдячності за його вірші й переклади» [299, с. 48]. Із Целанового листа від 26.2.1959 р., в якому він дякує за цей дарунок, довідуємось, що на той час в його розпорядженні вже були й інші вельми рідкісні примірники творів поетеси – серед них видана в 1928 р. в Парижі книга Цветаєвої «После России» та опублікований 1953 р. у Нью-Йорку том прози [90, с. 159]. До цих видань незабаром ще додається виданий 1926 р. у Празі «збірник спілки російських письменників у Чехословаччині» під назвою «Ковчег», який, окрім текстів В. Маяковського, С. Ефрона та ін., містить також добірку поетичних творів Цветаєвої, а згодом і радянські видання – «Избранное» за редакцією Вл. Орлова (М., 1961), «Избранные произведения», упорядковані А. Ефрон

та А. Саакянц в серії «Библиотека поэта» (М.-Л., 1965) та надісланий Е. Айнгорном літературно-художній альманах «Тарусские страницы» (Калуга, 1961), який, опублікувавши твори деяких заборонених авторів (серед них і 42 вірші Цвєтаєвої), став вісником культурно-політичної «відлиги» в СРСР і свідченням прориву жорсткої ідеологічної цензури. Зрештою, в бібліотеці Целана виявлено також дві книги вибраних поезій Цвєтаєвої в перекладі Крісти Райніг німецькою (Берлін, 1968) та Ельзи Тріоле французькою (Париж, 1968) мовами [299, с. 45-49]. Ця обставина загалом підтверджує висловлені деякими сучасниками поета (Струве, Райс) та дослідниками його творчості припущення, що Целан мав серйозні наміри щодо перекладу поезії Цвєтаєвої, оскільки, як вважає К. Іванович, різномовні версії оригінальних творів він, як правило, купував тільки тоді, коли перекладав того чи іншого поета [299, с. 45]. Більше того, недавно віднайдені матеріали прямо засвідчують ці наміри – наприклад, том поезій Цвєтаєвої у французькому перекладі Ельзи Тріоле, що належав поетові, містить не лише читацькі помітки Целана, але й окремі, щоправда, надто фрагментарні, перекладацькі спроби [345, с. 364]. Водночас він дуже добре усвідомлює також ті величезні труднощі, які були пов'язані з подібними намірами. Наприклад, у цитованому вище листі до Г. Струве від 26.2.1959 він скаржиться на те, «як неймовірно важко перекладати Марину Цвєтаєву!» [90, с. 159]. Очевидно, вірші Цвєтаєвої маркували для нього певну межу неперекладності, за яку навіть він не наважувався виходити. «Цвєтаєва, – пише з цього приводу К. Іванович, – досягає неперевершеної динаміки своєї мови завдяки екстремальному ущільненню й без того щільнішої російської (не тільки через відсутність дієслова-зв'язки, але й через часту відсутність означених дієслівних форм загалом), а також завдяки особливому розташуванню слів, зорієнтованому на звукові ефекти й взаємопов'язаність окремих слів у віршованому рядку, які роблять переклад майже неможливим» [299, с. 45].

І все-таки, як вважає Е. Райс, за своїм значенням серед російських поетів Цвєтаєва стояла для нього на другому місці

після Мандельштама [90, с. 161]. На особливій любові Целана до її поезії постійно наголошувала й дружина поета Жизель. «Коли разом з Жерміналем Чівіковим я відвідала її (Жизель) в Парижі у травні 1991 р., – згадує Крістіна Іванович, – вона показала нам турботливо збережені у своїй квартирі ранні видання Мандельштама, які не ввійшли до описаного боннської робочою групою бібліографічного покажчика. Поряд з Мандельштамом вона неодноразово наголошувала на Целановій прив'язаності до Цветаєвої і гордо продемонструвала нам своє власне багатотомне французьке зібрання творів Цветаєвої, яке вийшло вже через багато років після Целанової смерті й принесло б йому, за її словами, велику втіху, а також маленьке фото Цветаєвої, котре, як одне з небагатьох зображень поетів, стояло на її книжковій полиці. Це було вираженням її поваги до Целана та його любові до російської літератури» [274, с. 64]. Ці та подібні свідчення створюють певне фактологічно-документальне тло, на якому чіткіше проступає специфіка інтертекстуального діалогу Целана з видатною російською поетесою – діалогу, який був значно ширшим і глибшим, ніж його конкретне текстуальне втілення в целанівському вірші «І з книгою з Таруси».

Альманах «Тарусские страницы» Целан отримав, як уже зазначалося вище, в 1962 р. від свого друга юності Еріха Айнгорна, який проживав у Москві й надіслав йому це видання разом з томом вибраного К. Паустовського, що містив, між іншим, також оповідання під назвою «Бросок на юг», що було розпочате в Ялті, а завершене в Тарусі. Відтоді альманах «Тарусские страницы» асоціювався у свідомості Целана як «книга з Таруси». Невеличке містечко Таруса на річці Оці, поблизу Калуги, було в кінці 1950-х рр. колонією російських поетів, художників, інтелектуалів. Батьки М. Цветаєвої мали в Тарусі невеличкий дачний будиночок, тут минуло дитинство поетеси й була похована її мати. Тут жила також вдова Мандельштама, а раніше часто бував і він сам. Заголовок вірша, який також має еліптичний характер, немовби продовжує вже розпочату раніше розмову й відтворює контекст цього духовного простору,

в якому формувалася майбутня поетеса, котра згодом висловлювала бажання також бути похованою в Тарусі.

Целанівський вірш «І з книгою з Таруси» надзвичайно складний як в ідейно-тематичному, так і в мовностилістичному, особливо синтаксичному сенсі. По суті, він являє собою безкінечну анафору, побудовану на еліптичних конструкціях, утворених за допомогою прийменника «von», яким починається кожна строфа (а часом навіть віршовані рядки чи й окремі фрази), утворюючи фігури поетичного паралелізму. Проте жоден з цих анафоричних блоків синтаксично не завершений, всі вони мовби обриваються на сугестивних умовчаннях, що можна розглядати тут як усвідомлений композиційний принцип. Вірш доволі великий за обсягом (80 рядків), тому наведемо тут лише його другу частину, яка дає уявлення про образний діапазон та структурні особливості даного твору:

UND MIT DEM BUCH AUS TARUSSA

Все поэты жидаы

Marina Zwetajewa

[...]

Von

einem Baum, von einem.

Ja, auch von ihm. Und vom Wald um ihn her. Vom Wald

Unbetreten, vom

Gedanken, dem er entwuchs, als Laut

und Halblaut und Ablaut und Auslaut, skythisch

zusammengereimt

im Takt

der Verschlagenen-Schläfe,

mit

geatmeten Steppen-

halmen geschrieben ins Herz

der Stundenzäsur – in das Reich,

in der Reiche
weitestes, in
den Großbinnenreim
jenseits
der Stummvölker-Zone, in dich
Sprachwaage, Wortwaage, Heimat-
waage Exil.

Von diesem Baum, diesem Wald.

Von der Brücken-
quader, von der
er ins Leben hinüber-
prallte, flügge
von Wunden, – vom
Pont Mirabeu.
Wo die Oka nicht mitfließt. Et quels
amours! (Kyrillisches, Freunde, auch das
ritt ich über die Seine,
ritts übern Rhein.)

Von einem Brief, von ihm.
Vom Ein-Brief, vom Ost-Brief. Vom harten,
winzigen Worthaufen, vom
unbewaffneten Auge, das er
den drei
Gürtelsternen Orions – Jakobs-
stab, du,
abermals kommst du gegangen! –
zuführt auf der
Himmelskarte, die sich ihm aufschlug.

Vom Tisch, wo das geschah.

Von einem Wort, aus dem Haufen,
an dem er, der Tisch,
zur Ruderbank wurde, vom Oka-Fluß her
und den Wassern.

Vom Nebenwort, das
ein Ruderknecht nachknirscht, ins Spätsommerohr
seiner hell-
hörigen Dolle:

Kolchis. [182, с.164-166]

(Про/ одне дерево, про єдине./ Так, про нього також. І про ліс доокола.
Про ліс/ геть незайманий, про/ думку, з якої він виріс, як звук/ і півзвук,
і аблаут, і ауслаут, по-скіфськи/ заримований/ в такт/ скроні прибитих
сюди,/ із/ подихом/ степових стебел записаний в серце/ цезури годин – в
те царство,/ у царств/ щонайдалше, у/ велику внутрішню риму/ потой-
біч/ зони німих народів, у тебе,/ мови ваго, слова ваго, вітчизни ваго/
вигнання.// Про це дерево, про цей ліс.// Про кам'яний/ парапет мосту,
з якого/ він стрибнув/ у життя,/ окрилений/ ранами, – про/ міст Міра-
бо./ Де не плине Ока. Et quels/ amours! (Кирилицю, друзі, також/ верхи
я мчав через Сену,/ мчав через Рейн.))// Про одного листа, про нього./
Про того листа, про листа зі Сходу. Про шкарубку,/ малесеньку купку
слів, про/ неозброєне око, яким він сягає/ трьох/ зірок у поясі Оріона – о
посоху/ Якова,/ знову пускаєшся в мандрі! –// на карті небесній,/ що
відкрилась йому.// Про стіл, де це все відбулося./ Про однісіньке слово,
з тієї купки,/ від якого той стіл/ став лавкою для весляра, про річку Оку/
і про води.// Про слово супутнє, яке/ процідить весляр у вухо пізнього
літа/ кочетам чуйним:// Колхіда.)

Ключові поняття, символи й образи вірша моделюють кос-
мічний пейзаж – з картою зоряного неба й незнищеним го-
динниковим механізмом буття, з послідовністю поколінь, зі
світовим деревом і лісом навколо нього, в якому зростають
«по-скіфському заримовані» звуки, напівзвуки та їхні мо-
дифікації (алегорія поезії), «вписані в серце цезури годин»,
«у терези вигнання», з мостом Мірабо, «де не плине Ока»,
з кирилицею, на якій поет «верхи мчав через Сену і через

Рейн», з листом зі Сходу й маленькою жменькою слів, з письмовим столом, що перетворюється на човен з веслярем, спроби можним доплисти аж до Колхіди. Це вірш про долю поета-вигнанця, викинутого в світовий простір, про гіркоту чужини, про мости, що єднають культури, про поетичне ремесло й тяжіння на Схід, до своїх правитоків. Біографічні мотиви переплітаються тут з астрономічними й географічними координатами, конкретні приводи (лист Еріха Айнгорна й надісланий ним альманах «Тарусские страницы») з виявом любові до російської літератури. Заключне слово «Kolchis» ховає в собі цілий сніп асоціацій та контекстуальних значень – тут намір Айнгорна провести кілька тижнів у Криму, про що він сповіщає Целана в своєму листі від 14.10.1962, художній топос оповідання К. Паустовського «Бросок на юг», кримські епізоди біографій Мандельштама і Цветаєвої, образ Колхіди в античній літературі тощо

Альманах «Тарусские страницы» став, таким чином, безпосереднім імпульсом до створення вірша, як про це в листі до Е. Айнгорна від 27.11.1962 пише сам Целан: «Я підготував нову книгу («Нічийна троянда» – П. Р.), це знову вірші, серед них один, інспірований «Тарусскими страницами» [342, с. 9]. Проте спочатку Целан зважував інші варіанти заголовка, напр., «Septemberbericht, in die Ferne» та «Septemberbrief, ostwärts», які підкреслювали епістолярний характер вірша та акцентували часовий і просторовий моменти, останній з чітко вираженим східним, себто російським, вектором. В цьому ж російському контексті слід сприймати й епіграф до вірша, який є дещо видозміненою цитатою з твору М. Цветаєвої «Поэма конца», що її поет наводить мовою оригіналу в кириличній транскрипції.

«Поэма конца» Цветаєвої має, як відомо, особисте підґрунтя – вона відтворює фінальний епізод реальної любовної історії, яка розігралася між поетесою та другом її чоловіка Костянтин Родзевичем в 1923 р. у Празі. Перед нами – остання зустріч закоханих, власне, їхнє прощання, яке відбувається на околиці Праги, на тлі старовинного єврейського гетто. Психологічна

напруга й трагізм розв'язки досягають свого апогею у нервово-збуджених, екзальтованих строфах 12-го розділу поеми:

За городом! Понимаешь? За!
Вне! Перешед вал.
Жизнь – это место, где жить нельзя:
Ев – рейский квартал...
[...]
Гетто избраннычеств! Вал и ров.
По – щадь не жди!
В сём христианнейшем из миров
Поэты – жида! [97, с. 393]

Цветаєва ототожнює статус поетів з відторгнутими суспільством паріями, вдаючись до грубого, обтяженого в Росії сумним досвідом «меж осілості», численних єврейських погромів, чорносотенного слова «жиды», щоб рельєфніше показати граничну упослідженість поетів. Глибину цієї упослідженості, як і дискримінаційність слова «жиды» з усіма його образливими конотаціями можна збагнути лише крізь призму складної історії російсько-єврейських відносин, тому Целан залишає свій епіграф без перекладу (хоча напевно ця фраза взагалі надається до адекватного перекладу). Наведені строфи, як і весь 12-ий розділ поеми Цветаєвої, є, по суті, «войовничою, ідентифікаторською полемікою з єврейською долею, з такими темами, як погром, Вічний жид, геттоїзація як наслідок богообраності, а вибір лайливого слова «жиды» з особливою силою акцентує аспект аутсайдерства, знедоленості», – зазначає Ю. Леман [304, с. 355]. Проте цей іронічно-саркастичний підтекст, який присутній як у Цветаєвої, так і в Целана, заледве міг відповідно сприйматися й правильно інтерпретуватися німецькими читачами, які в основній своїй масі не знали російської мови, а тому стикалися при рецепції Целанового епіграфа з неабиякими труднощами.

Розбіжності між текстом Цветаєвої та епіграфом Целана можна пояснити, на думку Дж. Фелстайнера, тою обставиною,

що останній цитував цей рядок по пам'яті [221, с. 257]. Зрештою, в альманасі «Тарусские страницы» цвєтаєвська «Поэма конца» відсутня, отож поет познайомився з нею вже раніше, очевидно, за радянським виданням вибраного Цвєтаєвої 1961 р. Саме в цьому виданні «Поэма конца» має сліди читацьких поміток Целана. Крім неї, такі помітки наявні тільки у вірші під назвою «Германии» з циклу «Март», що був приурочений поетесою до трагічних подій анексії Чехословаччини нацистською Німеччиною в березні 1939 р. Ця обставина дає К. Іванович підстави розглядати обидва твори Цвєтаєвої в одному контексті, оскільки як в першому, так і в другому з них присутня богемська тема [274, с. 296]. Але, очевидно, не меншою мірою Целана заінтригувало в цьому вірші й амбівалентне ставлення Цвєтаєвої до Німеччини: «О дева всех румянее / Среди зеленых гор – / Германия! / Германия! / Германия! / Позор! // Полкарты прикарманила, / Астральная душа! / Встарь – сказками туманила, / Днесь – танками пошла.» [97, с. 347].

Однак рукописи Целана засвідчують, що цвєтаєвська фраза «Все поэты жи́ды» спершу призначалася як епіграф до вірша «Hinausgekrönt», написаного кількома тижнями раніше. Зухвалий тон «Поэмы конца» – особливо тої частини твору, на яку покликається Целан, – характерний, на думку К. Іванович, і для згаданого целанівського вірша. Сам його заголовок «Вивінчаний, / виплюнутий» містить алюзію на фразу Цвєтаєвої, з якої починається ця частина поеми: «За городом! Понимаешь? За! / Вне!» [274, с. 298]. В цьому целанівському вірші також ідеться про гетто й вигнання, про ізоляцію й дискримінацію, символом яких є заключне слово «Babel», себто давній Вавилон, де єврейський народ перебував за царя Навуходоносора у принизливій неволі. Очевидно, що слова Цвєтаєвої глибоко вразили Целана вже при першому читанні «Поэмы конца», і він неодмінно хотів проінтонувати ними якийсь зі своїх тематично споріднених віршів. Спершу його вибір випав на «Hinausgekrönt», але при остаточному компонуванні книги «Нічийна троянда» поет вирішив підсилити вже існуючий цвєтаєвський контекст вірша «Und mit dem

Buch aus Tarussa» введенням епіграфа, який би ще експліцитніше підкреслював інтертекстуальний зв'язок з російською поетесою. Таким чином, саме цей вірш засвідчує найбільшу близькість до творчості Цветаєвої, хоча окремі ремінісценції зустрічаються і в інших целанівських поезіях. Скажімо, рядки «За Давидов щит – / Месть!» з того ж таки 12-го розділу «Поэмы конца» [97, с.393] немовби відлунюють у целанівському «baut ihn, den Davidsschild, läßt ihn / aufflammen, einmal, / läßt ihn erlöschen – da steht er, / unsichtbar» («майструє його, щит Давида, велить йому/ спалахнути, колись, // велить йому згаснути») з вірша «Hüttenfenster» («Вікно хижі») [182, с. 159]; скіфські мотиви Цветаєвої (цикл «Скифские» [97, с.222-224]) варіюються в багатьох Целанових поезіях, а «скіфські ритми» його вірша «I з книгою із Таруси» нагадують, на думку М. Дмитрієвої-Айнгорн, «синкопічні цветаєвські ритми» [29, с. 93]. Взагалі структура поетичної мови обох поетів демонструє чимало спільного – не тільки в ритмічних синкопах, але і в акцентуванні фрази, її семантичній наповненості при майже телеграфній стислості й граничній еліптичності. «Я не вірю віршам, які ллються. Рвуться – так!», – говорила Цветаєва [97, с. 17]. Ці слова можна було б з повним правом віднести й до поезії пізнього Целана.

Очевидно, що аналітичні порівняльні студії їхньої творчості ще попереду, однак це сфера, що вимагає цілеспрямованого спеціального дослідження. На даному етапі і в рамках нашої роботи можна погодитися з висновком К. Іванович, яка зазначає, що «спочатку тут мало б бути здійснене скрупульозне зіставлення текстів, щоб з'ясувати, де глибока спорідненість душ поєднувала Целана – подібно до того, як це було у випадку з Неллі Закс, – з безкомпромісною, пристрасною, безмежно обдарованою і неймовірно креативною в мовному сенсі поетесою Мариною Цветаєвою, і де зустріч з її віршами могла бути продуктивно трансформованою в його текстах. Сьогодні вже немає сумніву в тому, що як тематично, так і за віртуозними поетичними й мовними прийомами її вірші, поряд з поезіями Мандельштама, були для Целана чи не найближчими» [274, с. 301].

Розглянуті вище духовні контакти, «повітряні шляхи» (Б. Пастернак), «меридіани», що пов'язують Целана з російськими поетами 20 ст., мають – при всій відмінності своїх різновидів і форм – незаперечну спільну особливість: вони стосуються одного історичного періоду й одного літературного покоління – покоління «розтрачених» поетів, які почали творити в епоху радикальних зламів суспільного буття і стали невдовзі заручниками, а частіше й прямими жертвами її соціально-політичних та ідеологічних ексцесів. На цьому трагічному тлі творчість **Євгенія Євтушенка** виділяється як якісно інший етап художнього освоєння світу. Представник генерації «шістдесятників», котрий, подібно до А. Вознесенського, Р. Рождественського, Б. Ахмадуліної та ін., ввійшов у літературу на хвилі хрущовської «відлиги», Євтушенко вніс у радянську поезію цілковито нові теми й вільну від страху громадянську позицію. За характером своєї творчості (публіцистичний струмінь, полемічний пафос, декламаційні інтонації) він стоїть у руслі традицій Маяковського. Його віршам і поемам 1950-60-х рр. було притаманне провокативне, іронічно-гротескове фрондерство, що створило йому стійку репутацію бунтівливого еретика радянської поезії, котрий сміливо виступав проти зашкарублої партійної догматики й постійно порушував її ідеологічні табу. Одним із Євтушенкових творів, витриманих у такому ключі, був опублікований 19 вересня 1961 р. в московській «Литературной газете» вірш під назвою «Бабий Яр». За цією газетною публікацією Целан здійснив невдовзі свій німецький переклад, що був майже одночасно надрукований 1962 р. в альманасі видавництва «Fischer Verlag» та в східно-берлінському журналі «Sinn und Form».

«Бабин Яр» – назва урочища на північній околиці Києва, де 29-30 вересня 1941 р. німецькі есесівські зондеркоманди розстріляли близько 34.000 євреїв. Це було перше в історії людства масове знищення мирного населення такого небаченого масштабу. В наступні місяці тут були замордовані ще десятки тисяч людей – військовополонених, ув'язнених, учасників антифашистського підпілля (всього близько 200.000, з них при-

близно 80.000 євреїв з Києва та навколишніх міст і сіл) [425, с. 232], а восени 1943 р., відступаючи з Києва, фашисти намагалися замести сліди своїх зlodіянъ, спалюючи ексгумовані трупи та розтrophуючи кістки надгробками з єврейського цвинтаря. Відтоді «Бабин Яр» незмінно тривожить пам'ять всіх чесних людей і вважається одним із найжахливіших символів Голокосту, уособленням страхітливих нацистських злочинів на окупованих територіях.

Багато років радянське керівництво, яке ніяк не могло звільнитися від інерції сталіністського мислення й продовжувало дискримінаційну політику щодо євреїв, відмовлялося дати дозвіл на зведення в Бабиному Яру меморіального пам'ятника й навіть планувало спорудити на місці масового поховання стадіон. Вірш Євтушенка став, по суті, чи не першим актом публічного обурення такою політикою, який прорвав незбагнену завісу мовчання, до того ж здійснив це не тільки в гостро публіцистичній, але й у високохудожній формі. Твір викликав бурхливу суспільну реакцію в багатьох країнах світу, композитор Д. Шостакович написав на його текст вокально-симфонічну поему «Бабий Яр», яка згодом стала першою частиною його знаменитої Тринадцятої симфонії для соло, хору басів та оркестру [94, с. 217-219]. Під час прем'єри симфонії, яка відбулася 18 грудня 1962 р. у Великому залі Московської консерваторії, прилеглу до нього площу було заблоковано міліцією, а програмні листки, всупереч традиції, вийшли без тексту Євтушенка. Та й пізніше «Бабий Яр» не публікувався в жодному з численних видань Євтушенка аж до розпаду СРСР.

Не менш табуїзованою виявилася тема Бабиного Яру і в повоєнній Німеччині, де про неї, як можна здогадатися, тим паче не хотіли чути. Німецький дослідник історії Голокосту Ергард Рой Він справедливо оскаржує цю ситуацію, коли пише, що «окрім опублікованого в 1970 р. німецькою мовою документального роману «Бабий Яр» Анатолія Кузнецова досі немає жодної німецької книжки під цим заголовком чи бодай підзаголовком [...], так само й немає жодного вірша про Бабин Яр, подібного до твору Євгенія Євтушенка, не кажучи вже про

німецький меморіал на честь Бабиного Яру. Трагедія Бабиного Яру й досі невідома німецькій громадськості...» [425, с. 227]. Все це свідчить про те, настільки болючою була ця тема для суспільної свідомості в обох країнах, а водночас про громадянську мужність Є. Євтушенка, який не побоявся на повен голос заявити про неї з позиції справжнього російського інтелегента, гуманіста й патріота.

З огляду на вище сказане стає зрозумілим, що вибір Целаном твору Євтушенка для перекладу аж ніяк не був випадковим. Тема Голокосту, втілена тут російським поетом, належала до магістральних тем його власної творчості, починаючи з «Фуги смерті». Проте у вірші Євтушенка присутня ще й інша тема, яка в той час особливо хвилювала Целана, – це тема антисемітизму, який, засуджений світовою громадськістю в ході Нюрнберзького процесу й буцімто вже безповоротно викорінений, насправді ж ховався за ширмами урядових установ та офіційних інституцій, за діяльністю різного роду благодійних товариств та культурних організацій. Саме на початку 1960-х років, під час сумно відомої «афери Клер Голль», Целан особливо гостро відчув, як він знову набирає силу, повільно розповзаючись як на Заході, так і на Сході у вигляді неонацизму чи неосталінізму (одна з таких організацій, яка була легалізована в СРСР, по-блужнірському іменувала себе «Союзом російського народу»). Вірш Євтушенка вразив Целана передусім тим, що його ліричний герой, будучи росіянином, прибирає собі нову ідентичність, ототожнює себе з євреєм, щоб у такий спосіб стати на захист гнаних і упосліджених. У своїх конкретних виявах ця нова ідентичність ліричного героя є добровільною єврейською мультиідентичністю, що має історичну протяжність і сягає від біблійних часів до расових переслідувань років гітлеризму. Ретроспективним зором він бачить себе в єгипетському полоні, його розпинають на хресті, засуджують на судовому процесі Альфреда Дрейфуса; він ототожнює себе з єврейським хлопчиком, який стає свідком жорстокого погрому у польському Белостоці, чи з єврейською дівчинкою Анною Франк – «прозорою, мов гілочка у квітні» – в окупова-

ному нацистами Амстердамі; він відчуває себе кожним старим і кожним дитям, яких розстріляно Бабиному Яру. Як підкреслює К. Іванович, «голос «Бабиного Яру» стає в цю мить такою ж мірою целанівським, якою він є голосом Євтушенка. Вірш, який артикулює солідарність росіянина зі зневаженим євреєм, перетворюється в німецькому перекладі на віру зневаженого єврея в гуманістичну ідею, що проголошується в ім'я Росії. Переслідуваний, гнаний, майже замордований здобуває у цій відповіді поета на ненависть і насильство моральну підтримку. Цей ро́ете maudit («проклятий поет») переживає грандіозне розширення своєї особистості в часовому й просторовому, соціальному й релігійному планах; він засновує свою ідентичність на впертій вірі в ту Росію, яка готова самовизначитися як країна, що протистоїть наклепницьким вигадкам і антисемітизму» [274, с. 310].

Безперечно, що в даному випадку Целан перекладав, як це взагалі характерно для нього, «не якийсь перший-ліпший текст, а вірш, котрий зачіпав його за живе» [228, с. 193]. Якщо згадати історію з наклепницькими випадками німецької преси, що намагалася якомога сильніше роздути скандал навколо безпідставних звинувачень поета в плагіаті, то окремі пасажі цього тексту, як і при перекладі поеми Єсеніна «Чёрный человек», безпосередньо відображали його тодішній душевний стан:

Мне кажется, что Дрейфус –
это я.
Мещанство –
Мой доносчик и судья.
Я за решеткой.
Я попал в кольцо.
Затравленный,
оплеванный,
оболганный.
И дамочки с брюссельскими оборками,
Визжа, зонтами тычут мне в лицо. [190, с. 280]

Dreyfus, auch er,
 das bin ich.
 Der Spießler
 denunziert mich,
 der Philister
 spricht mir das Urteil.
 Hinter Gittern bin ich.
 Umstellt.
 Müdgetzt.
 Und bespien.
 Und verleumdet.
 Und es kommen Dämchen daher, mit Brüsseler Spitzen,
 und kreischen
 und stechen mir ins Gesicht
 mit Sonnenschirmchen. [190, с. 281]

При цьому впадає у вічі, що деякі слова й вирази, які вже у Євтушенка були насажені злою іронією, в перекладі Целана ще більше підсилюються. Так, наприклад, російське слово «мещанство», яке в 20 ст. набуло, головним чином з ідеологічних причин, доволі негативного відтінку, передається у Целана двома німецькими синонімами – «Spießler» та «Philister». Це тавтологічне подвоєння покликано додати фразі ще більшої експресивності та саркастичного звучання. Так само експресивнішої виразності набуває в градації «Затравленный, / оплеванный, / оболганный» анафорична конструкція зі сполучником «und»: «Müdgetzt. / Und bespien. / Und verleumdet», яка відтак продовжується також у наступних рядках і немовби підкреслює повторюваність зображуваних актів, їхню споконвічність (пор. біблійне «І сонце сходить, і сонце заходить...»). Подібне спостерігаємо і в завершальних рядках. «Еврейской крови нет в крови моей./ Но ненавистен злобой заскоруждой/ я всем антисемитам, как еврей./ И потому – я настоящий русский» [190, с. 284, 286] – говорить Євтушенко. Целан перекладає: «Ich habe kein jüdisches

Blut in meinen Adern./ Aber verhaßt bin ich allen Antisemiten./ Mit wütigem, schwieligem Haß,/ so hassen sie mich – wie einen Juden./ Und deshalb bin ich ein wirklicher Russe» [190, с. 285, 287]. Переклад дивовижно точний, проте емоційність вислову підсилена тут синонімами (wütig, schwielig) та повторами (російське «ненавистен» передається потрійною конструкцією – «verhaßt», «Haß», «so hassen sie mich»). Таким чином, вірш російського поета немовби дає Целанові змогу висловити свій власний гнів і своє обурення антисемітськими настроями у повоєнному європейському суспільстві. Особливо важливим у цьому контексті є для Целана згадування імені Дрейфуса, з яким він нерідко асоціював себе в ході «афери Клер Голль» [див.: 341, с. 544].

Вірш Євтушенка написаний розміром класичних трагедій – п'ятистопним ямбом, який, завдяки своїй суворій патетиці й декламаційному стилеві, подекуди тяжіє до тоніки. Він демонструє також неабияке розмаїття рим – перехресних, парних, кільцевих, здебільшого неточних, асонансних. Ці метричні та фонічні особливості оригіналу в перекладі не збережені. На наш погляд, перекладач відмовився від них цілком свідомо – високий трагізм теми не допускав відтворення усіх версифікаційних нюансів. Адже при перекладі римованого вірша майже завжди доводиться йти на певні поступки, відхилення, компенсації, заміни тощо. В цьому вірші перекладач не мав права хоча б на йоту відхилитися від авторського тексту. Часом він дозволяє собі стилістично відтінити, увиразнити окремі штрихи – але не більше. Знаючи целанівські переклади Блока, Есеніна, Мандельштама, Хлебникова, в яких подібні елементи віртуозно передано, розуміємо, що тут йому йшлося про інші критерії, ніж еквіритмічність чи схеми віршованих розмірів. Можливо, він розглядав цей вірш російського поета крізь призму своїх власних пізніх поезій, написаних верлібром, де немає місця жодним декоративним чи музикальним елементам.

Цікаво, що майже синхронно з целанівським перекладом у квітневому номері німецькомовного бухарестського журналу

«Neue Literatur» за 1962 з'явився переклад цього вірша, здійснений Оскаром Пастіором, який емігрував згодом до ФРН [282, с. 107-108]. В ньому адекватно відтворено якраз ритмічні та звукові особливості оригіналу. Можливо (це тільки гіпотеза), Целан, який слідкував за публікаціями бухарестського часопису, познайомився з цим перекладом і тому вирішив вдаватися до іншої перекладацької техніки, щоб не повторювати вже досягнутого? Хоча переклад Пастіора загалом відзначається високими художніми якостями, все ж целанівський варіант вражає своєю документальною точністю та експресивністю окремих формулювань – очевидно, саме ці домінанти й стали найвагомішим аргументом на користь майже буквалістичного, але в даному випадку абсолютно виправданого перекладацького методу.

Незважаючи на окремі спроби затушувати або спотворити історичні факти, які лягли в основу «Бабиного Яру» Євтушенка, целанівський переклад був сприйнятий німецькою громадськістю як важливий крок на шляху до усвідомлення історичної вини нацизму. 17 січня 1963 р., під час багатолюдної читачької зустрічі з Євтушенком у Тюбінгені, цей вірш у Целановому перекладі публічно продекламував відомий німецький літературознавець Вальтер Йенс [274, с. 309]. Чимало людей сприйняли твір російського поета як психологічне потрясіння і моральний катарсис. Видавець Готфрід Берман-Фішер в адресованому Целанові листі від 1.6.1962 писав: «Особливу вдячність хочу висловити за вражаючий переклад «Бабиного Яру». Як чудово, що ми можемо вмістити цей вірш в альманасі (йдеться про альманах видавництва «Fischer Verlag», де його згодом було надруковано – П. Р.) у Вашому перекладі. В такій формі в Німеччині його неможливо буде проігнорувати. Я докладу всіх зусиль, щоб поширити його й поза межами альманаху» [136, с. 628]. Через кілька тижнів Целан відповідає йому не менш схвильовано: «Те, що мій переклад «Бабиного Яру» не розчарував Вас, мене особливо тішить. Цей вірш мене також вразив – як свого часу вразила звістка про те, що московські євреї декламували його під час своїх релігійних свят» [136, с. 629].

«Бабин Яр» Євтушенка виявився голосом пробудженого покоління, яке поборолو в собі страх сталіністського минулого й піднялося над погромницькою психологією російських шовіністів з їхнім сумно відомим гаслом «Бей жидов, спасай Россию!» Високий пафос цього вірша не тільки тематично, але й ідейно перегукується з гуманістичними засадами поезії Блока, Мандельштама, Цветаєвої. Солідарність молодого Євтушенка з жертвами ідеології та практики антисемітизму символічно долучила його до улюблених Целаном російських поетів пореволюційної доби.

3.5. Єврейський контекст

Неодмінним і, безсумнівно, найсуттєвішим складником поезії Целана можна вважати єврейський елемент, пов'язаний передусім з пошуками власної національно-культурної ідентичності. Водночас він є найсуперечливішим і найбільшнім компонентом його творчості як з огляду на страхотливий досвід Голокосту, так і на трагізм особистої долі поета. Єврейський контекст став у творчості Целана магістральною екзистенційною домінантою його поезії, поза ним вона просто немислима, позаяк він не тільки окреслює проблемне поле поетових віршів, але й повсякчас утворює їхнє іманентне ідейне ядро. По суті, моделювання і відтворення найважливіших параметрів єврейського духовного простору є чи не єдиним надзавданням цієї лірики, її перманентною мета-ідеєю, яка присутня на рівні теми, образності, жанрових особливостей, змісту, а нерідко й структурної організації поетичного тексту. Ця тенденція характеризує вже деякі з ранніх віршів Целана, проте з особливою інтенсивністю вона проявилася в 1960-ті рр., починаючи зі збірки «Нічийна троянда» (1963).

Звичайно, що проблему єврейства, єврейської ідентичності зачіпали й тлумачили у своїх творах чимало німецькомовних авторів задовго до Целана. Деякі з них полемізували зі своїм єврейським корінням, своєю єврейською сутністю упродовж

цілого життя. Відомий німецький критик Марсель Райх-Раніцкі присвятив цій проблемі книгу «Über Ruhestörer. Juden in der deutschen Literatur» («Про порушників спокою: Євреї у німецькій літературі») [358], де показав не тільки об'єктивні заслуги німецько-єврейських письменників перед німецькою культурою, але й їхню драматичну роздвоєність поміж своєю національно-етнічною єврейською приналежністю та духовно-культурним німецьким простором, в якому вони існували. Нерідко така роздвоєність набирала доволі напруженого протистояння. Однак найчастіше вона була спричинена не стільки суб'єктивними внутрішніми конфліктами, як радше об'єктивними суспільними колізіями, котрі провокували почуття загроженості, комплексу гетто, душевного дискомфорту – аж до психічних розладів і затяжних депресій. Після – чи, радше, внаслідок – Голокосту надзвичайно загострилися як подібні почуття «уцілілих» єврейських літераторів, до яких належить Целан, так і реакція на єврейську проблематику з боку німецького суспільства. У завершальній розмові М. Райх-Раніцкі з Герліндою Кьольбль, що вміщена у вищезгаданій книзі, німецький критик акцентує увагу на цій проблемі: «До десятої річниці смерті Пауля Целана, – говорить він, – я попросив трьох-чотирьох авторів викласти свої спогади про Целана. До цих статей я написав переднє слово. І ось редактор (...), не радячись зі мною, змінив там одне формулювання. Проте я вчасно помітив це і встиг поправити його. Йшлося тут про речення «Румунський єврей Пауль Целан, який ніколи не жив у Німеччині й лише на кілька місяців затримався в Австрії, є сьогодні для багатьох найвидатнішим німецьким ліриком повоєнного часу». Редактор закреслив слово «єврей». Він вважав слово «єврей» образливим. Але ж у творчості Целана мова йде не про що інше, як про переслідування євреїв.» [358, с.215-216] І далі автор продовжує: «Для чого я розповідаю цю історію? Не для того, щоб когось звинувачувати, а для того, аби показати, що ставлення до євреїв у Німеччині внаслідок того, що відбулося, обтяжене всякого роду комплексами. Це неприродне, ненормальне ставлення» [358, с. 216]. Мож-

ливо, одним із неапострофованих завдань Целанової поезії і було прагнення змінити це ставлення. «Епохальною траурною роботою європейського єврея в медіумі німецького вірша» назвав творчість поета Петер Горст Нойманн [див.: 382, с. 313].

Безперечно, що притомність єврейського елементу в творчості Целана зумовлена насамперед біографічно: поет був вихідцем з єврейської родини, яка усвідомлювала й ідентифікувала себе такою як в етнічному, так і в духовно-релігійному сенсі, отождив же з дитинства на нього діяли «різноманітні впливи єврейської віри, єврейських легенд і притч, єврейської історії, єврейського фольклору, а насамперед вражаючі картини Старого Заповіту, юдейської вірності закону, антиномічні екзегези Талмуду, соціалізація під знаком того компактного, багатогранного світу традицій східного єврейства, який ми можемо зустріти в мемуарах уродженця Галичини Манеса Шпербера, а ще рельєфніше в одеських історіях Ісаака Бабеля чи у вітебських картинах Марка Шагала» [172, с. 339]. Щоправда, родина Целана ніколи не була надто ортодоксальною. Якщо батько поета, вихований у строгому релігійному дусі замкнутої сільської общини неподалік від Чернівців, схилився до сіонізму, то мати, уродженка Садагури, осереддя хасидизму на Буковині, яка виростала в атмосфері хасидських оповідок і легенд, переказаних по-німецьки Мартином Бубером (як про це згодом скаже поет у своїй Бременській промові) [179, с. 37], зуміла водночас зберегти неабияку внутрішню свободу і вийти за межі традиційних хасидських уявлень. Вона чудово володіла німецькою мовою, захоплювалася німецькою літературною класикою і зуміла прищепити любов до німецької культури своєму синові. Отождив поет зростав і формувався у сімейному колі, де схрещувалися як ортодоксальні, так і ліберальні традиції. Попри все це тут завжди були в пошані основоположні єврейські звичаї: на шабат запалювалися свічки, промовлялися традиційні єврейські молитви, вживалися кошерні страви тощо. Проте в синагогу ходили тільки на великі релігійні свята, скажімо, на Йом кіппур (День примирення), а в повсякденному житті нерідко доводилося

порушувати спокій суботнього дня, позаяк батько, котрий був посередником (маклером) у торгівлі дровами, нерідко мусив укладати угоди з клієнтами й по суботах.

Релігійне виховання майбутнього поета не відзначалося, таким чином, надмірною строгістю, хоча основні елементи єврейського традиційного укладу завжди були присутні в ньому. За наполяганням по-сіоністському налаштованого батька, який мріяв про еміграцію до Палестини, Паулю довелося протягом трьох років відвідувати початкову гебрійську школу «Сафа іврія», де навчання велося гебрійською. Там він засвоїв мову книг Старого Заповіту, яку упродовж кількох літ удосконалював також з приватним учителем. Однак тоді це була для нього «батьківська мова», яка, на відміну від «материнської» німецької, нав'язувалася йому насильно, вона була невіддільною від авторитарного виховання Лео Анчеля й викликала в синові цілком природний спротив. На думку дослідників, він оволодів нею, про що свідчать численні гебрійські запозичення, особливо сакральної лексики, які часто зустрічаються в його віршах [122, с. 278-280]. Власне, гебрійська стала «частиною його мовної компетенції, навіть якщо він сам часом і не усвідомлював цього» [357, с. 157].

Прикладом ранньої рецепції релігійної та культурної спадщини єврейства є вірш «An den Wassern Babels», який у більш ранній версії мав французький заголовок «Chanson juive» («Єврейська пісня»): «Wieder an dunkelnden Teichen/ murmelst du, Weide, Gramm./ Weh oder wundersam:/ Keinem zu gleichen?» («Знову в сумні водокрути/ хилиш, вербо, лице./ Мука чи благо це --/ богообраним бути?») [182, с. 400]. По суті, вірш є доволі сміливою парафразою знаменитого 137-го псалма – назва остаточної редакції твору цитує початок цього вражаючого плачу євреїв у вавилонській неволі: «Над річками Вавилонськими, – там ми сиділи та плакали, коли згадували про Сіона! На вербах у ньому повісили ми свої арфи, співу бо пісні від нас там жадали були поневолювачі наші...» (Псалми, 137, 1, 3). Однак поет виходить тут за рамки заданого псалмом ліричного сюжету і ставить проблему богообраності народу Ізраїлю

(«Keinem zu gleichen?») у ракурсі його трагічної приреченості та споконвічного страждання, за якими чомусь не приходять обіцяне спасіння [див.: 79, с. 127-128].

Пошук єврейської ідентичності в контексті біблійних асоціацій характеризує також завершальний вірш книги «Мак і пам'ять», який не має заголовка й починається рядком «Zähle die Mandeln» («Полічи мигдаль»):

ZÄHLE die Mandeln,
zähle, was bitter war und dich wachhielt,
zähl mich dazu:

Ich suchte dein Aug, als du's aufschlugst und niemand dich ansah,
ich spann jenen heimlichen Faden,
an dem der Tau, den du dachtest,
hinunterglitt zu den Krügen,
die ein Spruch, der zu niemandes Herz fand, behütet.

Dort erst tratest du ganz in den Namen, der dein ist,
schrittest du sicheren Fußes zu dir,
schwangen die Hämmer frei im Glockenstuhl deines Schweigens,
stieß das Erlauschte zu dir,
legte das Tote den Arm auch um dich,
und ihr ginget selbdritt durch den Abend.

Mache mich bitter.

Zähle mich zu den Mandeln. [182, с. 53]

(ПОЛІЧИ мигдаль,/ полічи, що було в нім гірким і веліло тобі пильнувати,/ долучи і мене до нього./ Я шукав твого ока, коли ти розкрила його,/ і ніхто не дивився на тебе,/ я прями твоя таємна основа,/ якою роса твоєї неквапної думки/ спадала у глеки,/ котрі чатує те слово, яке не осіло в жодному серці.// Тільки там ти цілком увійшла у своє неодмінне ім'я,/ ти до себе підходила впевненим кроком,/ зграйно співали тоді молоточки у дзвонах твого мовчання,/ проштовхнулось почуте до тебе,/ мертве тебе обійняло своєю рукою,/ й утрюх ви пішли крізь вечір.// Погірчи ж мене./ Долучи мене до мигдалю.)

Слово «Mandel» має в німецькій мові два значення: мигдаль і копа (копиця) як давня міра. Останнє вже архаїчне й рідко вживане, як правило, під ним розуміли певну кількість (15-16) зв'язаних і складених до купи снопів. Отто Пьоггелер засновує свою інтерпретацію саме на другому значенні, підкреслюючи, що початковий імператив «Zähle die Mandeln» є вимогою ревізії свого життя, спробою підведення підсумку [355, с. 71-72]. Напевне, що у такого чутливого до мови поета, як Целан, ці семантичні конотації також присутні. Проте концептуальнішою нам видається інша інтерпретація цього вірша, пов'язана зі значенням мигдаль.

У Старому Заповіті мигдаль тісно пов'язаний з життям, побутом та релігійними обрядами євреїв. У книзі «Вихід» Господь наставляє Мойсея щодо виготовлення ритуального семисвічника: «І зробиш свічника зо щирого золота [...] Три келіхи мигдалоподібні в однім рамені, гудзь і квітка, і три мигдалоподібні келіхи в рамені другім, гудзь і квітка. А на стовпі свічника чотири келіхи мигдалоподібні...» (Вихід, 25, 31-34). Коли Мойсей поклав до скинії дванадцять палиць від дванадцяти колін синів Ізраїлевих, щоб визначити серед них Божого обранця, то палиця його брата Аарона з коліна Левієвого (левіти) «пустила пуп'янки, і зацвіла квіткою, і випустила дозрілі мигдали» (Числа, 17, 23). Мигдаль розцвітає надзвичайно рано, ще до появи листя. Як першу квітку року, його вважають немовби провісником весни, її «будильником», тому він утілює недремність, пильнування [203, с. 117]. У гебрійському тексті тут наявна семантична гра: гебрійське «шакед» (мигдаль) і «шокед» (я пильную) пишуться однаково й відрізняються тільки при вокалізації, тому Лютер відтворює їх у своєму перекладі Біблії висловом «erwachender Zweig» (гілка, що пробуджується – Jeremia, 1, 11). «Гіркота є невід'ємною властивістю мигдалю. Як спогад про гіркоту, якої зазнав єврейський народ у єгипетському полоні, ввечері напередодні єврейського свята пасхи (седер) на столі повинні лежати гіркі трави [182, с. 619].

Целанівський вірш звернений до матері. Вона є для нього втіленням єврейської сутності, яка реалізується тут як через

біблійні конотації мигдалю, так і через подібність її левантійських очей до овального плоду мигдалевого дерева («Мигдалеподібне око є єврейським оком», – пише П. Г. Нойман [334, с. 31]). Початкові три рядки вірша містять трояке прохання: полічити мигдаль (символ єврейської ідентичності); визначити, що в цьому єврейському бутті було гірким і що, попри всю гіркоту, все ж духовно й морально тримало євреїв; долучити ліричне я до єврейської спільноти (через долучення до мигдалю як символу єврейства). Це своєрідна інвентаризація пережитого й вистражданого, «гамбурзький» рахунок єврейської долі, знівченої Голокостом.

Якоюсь мірою розглянуті поезії можуть правити за парадигму Целанової рецепції біблійних мотивів. «Целан, – пише Ж. Фіргес, – знаходить шлях до єврейської теології через травматичне переживання Голокосту. В ньому він убаचाє тему для своєї поезії... Запитання, як могло дійти до Аушвіцу, невідворотно приводить його до запитання: що таке єврейство, хто такі євреї, чому з ними могло трапитися щось подібне? Всі ці запитання завжди неодмінно виливаються в запитання про єврейського Бога. Подібно до страждальця Йова в Старому Заповіті, поет сперечається з Ягве і ставить запитання, який зв'язок існує між єврейським уявленням про Всевишнього та час від часу здійснюваним винищенням «богообраного» народу» [224, с. 11-12]. Нерідко це запитання приводить його до сумніву в божественній справедливості, ба навіть до богохульства. Характерним у цьому відношенні може вважатися вірш «Tenebrae» з книги «Мовні ґрати», що належить до «найпристрасніших віршів, у яких автор сперечається з Ягве» [224, с. 42].

Nah sind wir, Herr,
nahe und greifbar.

Gegriffen schon, Herr,
ineinander verkrallt, als wär
der Leib eines jeden von uns
dein Leib, Herr.

РОЗДІЛ 3

Bete, Herr,
bete zu uns,
wir sind nah.

Windschief gingen wir hin,
gingen wir hin, uns zu bücken
nach Mulde und Maar.

Zur Tränke gingen wir, Herr.

Es war Blut, es war,
was du vergossen, Herr.

Es glänzte.

Es warf uns dein Bild in die Augen, Herr.
Augen und Mund stehn offen und leer, Herr.
Wir haben getrunken, Herr.
Das Blut und das Bild, das im Blut war, Herr.

Bete, Herr.
Wir sind nah. [182, с. 97]

(Близько ми, Боже,/ близько й досяжно./ На дотик вже, Боже,/ сплетені
у клубок, немовби/ плоть кожного з нас –/ це Твоя плоть, Боже.//Моли-
ся, Боже,/ молися до нас,/ ми близько.// Косим вітром ішли ми сюди,/
йшли ми сюди нахилитись/ в лощини, в яруги.// До водопою ішли ми,
Боже.// Це була кров, кров,/ пролита Тобою, Боже./ Вона мерехтіла.//
Твій образ вона нам донесла до віч, Боже./ Очі й уста в нас відкриті й
порожні, Боже./ Ми напилися, Боже./ Крові й образу Твого, що плавав у
ній, Боже.// Молися, Боже./ Ми зовсім близько.)

«Tenebrae» – слово латинського походження, в буквальному перекладі воно означає морок, темряву. Цей заголовок запозичений автором з католицької літургії, що проводиться у страшний тиждень (опівнічна меса, Finstermette, Officium

Tenebrarum). Дружина Целана була католичкою, тож ці обряди також були знайомі йому. В багатьох католицьких храмах у цей час виконується кантата Франсуа Куперена «Leçons de Ténèbres» на текст із книги «Плач Єремії», де описано спустошення Єрусалиму й уполідження синів і дочок Ізраїлю. Під час цієї літургії в храмі поступово гасять 15 свічок, аж поки не настає суцільна темрява. Вона символізує морок, який огортає землю перед мученицькою смертю Ісуса. «А від години шостої аж до години дев'ятої – темрява сталась по цілій землі» (Матв., 27, 45). Отож багато дослідників інтерпретують цей вірш у суто християнському ключі. Скажімо, Ганс-Георг Гадамер тлумачить його в дусі християнського екзистенціалізму [231, с. 321-329].

Ліричне «ми» вірша ідентифікується з юрбою людей, яка прямує до води (річки, джерела, колодязя), щоби погамувати спрагу. Лексика вірша традиційно асоціює їх зі стадом («Zur Tränke gingen wir», «uns zu bücken»), тобто виникають звичні для християнського культу співвідношення «пастир – стадо» («Господь – то мій Пастир [...] на пасовиськах зелених оселить мене, на тихую воду мене запровадить!» – Пс., 23, 1). Однак замість освіжаючої води спраглі причащаються кров'ю (мотив офірності), напування перетворюється на жертвний ритуал. Образ Всевишнього «блистить» у крові, отож, спиваючи кров, жертви містично єднаються з ним. «Момент смерті зближує їх з Христом. Вони знаходяться на шляху до нього. Вони віддалені від нього лише на відстань витягнутої руки» [309, с. 240]. Щоправда, ця близькість до Всевишнього, позбавлена навіть натяку на велич і саяво. Власне, «Господь тут уже не підноситься на троні над людьми, а твориться з їхньої знедоленості й порожнечі. Розп'яття стало репрезентативною долею людей» [146, с. 204].

Бернгард Бьошенштайн, який часто спілкувався з Целаном, стверджує, посилаючись на пояснення поета, що даний вірш виходить за рамки християнської традиції [див.: 241, с. 388]. В ньому цілком очевидно прочитується не тільки християнський, але й юдейський релігійний дискурс. На думку

Ж. Фіргеса, «вірш постулює *unio mystica* між Богом та його народом. Ізраїль і Ягве є єдиним цілим, і парадокс полягає в тому, що в часи переслідувань ця єдність стає ще відчутнішою: «*Nah sind wir, Herr, / nahe und greifbar*» [224, с. 43-44]. Коли Бог прирікає єврейський народ на страждання, то він водночас страждає і сам, оскільки народ Ізраїлю (Шехіна) є його часткою. В часи переслідувань і знищення Ізраїль зростається в одну «містичну плоть» зі своїм Богом. Наслідки цього єднання у Целана надзвичайно спустошливі: «*Augen und Mund stehn offen und leer, Herr*». Загибель народу Ізраїлю означає і смерть його Бога, тому що, допустивши бойню Голокосту, Бог себе скомпрометував, він підірвав підвалини юдейської віри, а без віри немає самого Бога. Щоб загладити свою вину, Бог повинен спокутувати її в молитві, але ж до кого йому молитися, як не до свого народу, який є часткою його божественного єства? Звідси й ота єретична формула: «*Bete, Herr, / bete zu uns.*»

Безперечно, що з ортодоксальної точки зору юдейської релігії вірш є наскрізь богохульним, він є прикладом «негативної теології» [146, с. 203], однак Целан і не ставив своїм завданням ілюструвати ортодоксальну ідею, а прагнув створити гостро полемічний твір, здатний сколихнути не тільки релігійну, але й суспільну свідомість, аберації якої уможливили трагедію Голокосту. Як зазначає Вольфганг Еммеріх, «тут виражається «полемічна позиція Йова», його бажання вірити й неможливість вірити, яка супроводжувала Целана до кінця його днів» [216, с. 105].

Богоборчі мотиви особливо активізуються в книзі Целана «Нічийна троянда», де вони стають провідними, визначаючи собою ідейну тональність поетичної збірки. Тут вони з'являються у різних варіаціях, повертаючись все новими гранями й засвідчуючи постійну зосередженість поета на даній проблематиці. Психічна криза 1960 р., пов'язана з «аферою Клер Голль» та антисемітськими випадками німецької критики, надзвичайно загострила сприйняття Целаном свого єврейства, спонукала його до глибшого вивчення праць єврейських мислителів. «1960-й рік, – зазначає Ельке Гюнцель, – став поворотним пунктом його занять єврейством. Він більше не вчитувався у роман-

тичні світи східноєвропейських хасидів, які поставали перед ним в історіях Мартіна Бубера. Він знову відправився на пошуки своєї ідентичності, шукав її у своїй долі, а через «доленосні спільноти» шукав шляхів зі своєї бездомності й ізоляції» [252, с.138]. Це був шлях до свого власного коріння, до витоків своєї генетичної пам'яті, шлях до себе самого.

Своєрідним камертоном, що визначає досягнення єврейської проблематики на даному етапі, став полемічний вірш «Psalm» зі збірки «Нічийна троянда», який за кількістю інтерпретацій поступається хіба що «Фузі смерті». Заголовок вірша визначає також його жанрову природу. Псалом – це жанр літургійної гебрайської лірики (хвалебні гімни, плачі, вдячні пісні тощо), який виник ще в біблійні часи (10-2 ст. до Р. Х.). Відтоді Книга Псалмів («Псалтир») є невід'ємною частиною Старого Заповіту. Авторами багатьох псалмів вважаються Давид, Соломон, Мойсей та інші старозавітні царі й пророки. «Псалтир» (у латинській транскрипції) був згодом запозичений християнством як основа церковного богослужіння [328, с. 368-369]. Характерним для лірики псалмів було чергування скарги на заподіяне молитильникові зло й безпосередньо долученої до неї хвали Господу. Пізніше до цього жанру зверталось чимало авторів нового часу, які створювали на його основі свої поетичні парафрази, варіації, пародії тощо. Целан також долучається до цієї традиції, однак трансформує її настільки радикально, що, по суті, тут правильніше було б говорити вже про її повне заперечення, про „антимолитву”, своєрідний «анти-псалом» [48, с.130]:

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

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

Ein Nichts
waren wir, sind wir, werden
wir bleiben, blühend:
die Nichts-, die
Niemandrose.

Mit
dem Griffel seelenhell,
dem Staubfaden himmelswüst,
der Krone rot
vom Purpurwort, das wir sangen
über, o über
dem Dorn [182, с.132-133]

(Ніхто нас не виліпить знову із глини земної, / ніхто не оплаче наш прах. / Ніхто. // Будь славен навіки, Ніхто. / Задля Тебе / ми квітнем. / Супроти Тебе. // Ніщо / ми були, є і будем, / квітуючи: / троянда-Ніщо, Нічийна / троянда. // З маточкою / світлої душі, / тичинкою небесної пустелі, / келихом, що палає / від пурпурових слів, які ми співали / понад, о понад / терням.)

Вже при читанні першої строфи вірша виникають асоціації з біблійною історією творіння, викладеною в Книзі Буття: «І створив Господь Бог людину з пороку земного. І дух життя вдихнув у ніздрі її – і стала людина живою душею.» (Буття, 2, 7). Однак це асоціації а *contrario*, з повним запереченням біблійного творіння: «Ніхто нас не виліпить знову із глини земної, / ніхто не оплаче наш прах. / Ніхто.» Від цих рядків віє абсолютною безнадійністю. Ліричне «ми» не має жодних ілюзій стосовно того, що буття завершене, другого творіння не буде. Тричі повторений займенник «ніхто» ще більше підсилює усвідомлення цієї гіркої безпросвітності. Але чи це тільки займенник? Будучи виділеним в окремий (третій) рядок і написаним з великої літери, він немовби промовляє «ім'я того Єдиного, хто не сміє бути названим» [221, с. 222]. А початок другої строфи вже не залишає жодного сумніву в

тому, хто стоїть за цим займенником: Бог єврейської містики, який у своїй непізнаваності тотожний поняттю «ніхто». (До речі, німецьке слово «niemand», як і українське «ніхто», означає «nicht jemand, nicht ein Mann/Mensch», себто «не-людина», «не-хто», а хтось інший, «зовсім Інший» (Бог), як характеризував його Рудольф Отто, з книгою якого «Das Heilige» Целан був знайомий) [221, с. 218]. Це відповідає містичній концепції осягнення Бога як «великої порожнечі», в яку людина може зануритися за допомогою молитви. Створюючи світ з повноти свого буття, Бог частково «перелився» у створений ним світ, себто вийшов з себе самого, став «ніким». Це означає, що Бог водночас – як суцільний у творінні дух – «є» і – як розлите в собі самому буття – «не є» [266, с. 246]. Своїдність концепцій єврейського Бога полягає також у тому, що його буття або небуття не є абсолютом, воно залежить від людей, від народу Ізраїлю. «Згідно з єврейськими уявленнями про Бога, він потребує свого народу, щоб існувати. Його більше не існує, він зникає, якщо народ Ізраїлю його не чує і відповідно до цього діє. Діянням народу є його історія; тільки в ній виявляється Божа «правда» [252, с. 186-187].

«Ніхто» уславлюється анонімним хором, який, власне, й співає псалом – так, як уславлюється юдейський Бог своїм народом. Формула «Gelobt seist Du, Herr» («Слався в віках, Господи», «Славен будь, Господи») часто зустрічається у Старому Заповіті. Задля нього ліричне «ми» готове «квітнути» – «Dir zulieb...Dir entgegen». При цьому інтерпретатори вірша звертають увагу на двозначність семантики слова «entgegen», яке може прочитуватися і як прислівник (назустріч), і як прийменник (супроти) [див.: 24, с. 75; 221, с. 222; 266, с. 245]. В останньому значенні воно буде антонімом до «zulieb».

Парадокс, однак, полягає саме в тому, що уславлюється не ортодоксальний юдейський Бог, а його містичний субстрат – «Ніхто», і славить його не традиційна єврейська релігійна громада, а так само незрима, неіснуюча спільнота, що охарактеризована поняттям «Ein Nichts» («Ніщо»). Цим поняттям містично охоплено жертви Голокосту. «Ніщо / ми були, є і бу-

дем, / квітуючи: троянда-Ніщо, троянда- / Ніхто». У триразовому повторенні «були, є і будем» немовби віддунує формула гебрайського гімну «Адон Олам» (Творець світу): «Ти був, Ти є, Ти будеш сповнений величі, Ти єдиний, ніщо не зрівняється з Тобою» [221, с. 223]. «Між «Ніхто» й «Ніщо» існує, з одного боку, давня кореляція «творець-творіння», як між Богом і людиною, проте водночас їхня онтологічна відмінність зникає. Обидві сутності, «Ніхто» й «Ніщо», творіння і творець, уподібнені у своїй нікчемності. [...] Парадокс «Нікого», який полягає в тому, щоб бути водночас кимсь і ніким, повторюється і в його творіннях – людях. Вони є «Ніщо» і все-таки живуть; вони квітнуть, проте як троянда не-буття» [334, с. 54].

З давніх-давен троянда вважається одним з найпоширеніших міфопоетичних образів. Особливої символічної ємності він набуває в християнстві як втілення милосердя, божественної любові, мучеництва тощо. Вершиною його поетичного й релігійного осмислення стала «Божественна комедія» Данте Аліґ'єрі, у фіналі якої дається містичний образ троянди, утвореної з душ праведників з Богоматір'ю в осерді. У різних естетичних та філософських концепціях троянда символізувала земну чуттєву пристрасть (куртуазна література середньовіччя), етичну досконалість, творчий порив (італійський ренесансний неоплатонізм, філософські утопії розенкрейцерів). Стержневим алегоричним образом вона стає у творчості романтиків і символістів, а також деяких поетів 20 ст. (В. Б. Єйтс, Т. С. Еліот, О. Блок, О. Мандельштам) [див.: 92, с. 386].

Символ троянди, втілений Целаном у новотворі «Die Niemandrose», який пов'язаний з рількевською автоепітафією «Rose, o reiner Widerspruch, Lust / Niemandes Schlaf zu sein unter soviel / Lidern» [361, с. 185] і який дав також назву збірці, неодноразово тлумачився дослідниками його творчості й має досить широке інтерпретаційне поле. Зокрема, він є уособленням страждань Христових, що асоціюється передусім з терновим вінцем Ісуса [див.: 413, с. 57; 279, с. 131], або ж атрибутом діви Марії [159, с. 281-310]. Однак його співвідносять й зі старозавітними ремінісценціями. Для євреїв троян-

да здавна була уособленням юдейської релігійної спільноти. «Я буду Ізраїлеві, як роса, розцвіте він, неначе троянда» (Осія, 14, 6). В єврейській Кабалі троянда уособлює єдність народу Ізраїлю [412, с. 32], а в кабалістичній книзі «Зогар» устами рабі Хіскії дається містично-алегоричне пояснення троянди: «Як троянда поміж терням...» Що таке троянда? Це народ Ізраїлю. Подібно до того, як троянда може бути червоною або білою, так і на Ізраїль сходить то кара, то милосердя Господнє» [див.: 224, с. 105; 412, с. 32]. У містичних інтерпретаціях «Пісні над піснями» біблійна троянда «Шошана» ототожнюється з «Шехіною» – символом єврейського народу [380, с. 21-34].

Однак, попри всю глибoku символіку, Целанівська троянда є разом з тим конкретною квіткою, яка «цвіте», має «маточку», «тичинку», «корону» (пелюстки) й «терня». Ці точні ботанічні терміни четвертої строфи немовби прив'язують її до земного буття, не дають розчинитися в абстракціях та алегоріях. Маточка і тичинка – це органи розмноження квітки. «Оскільки Господь мертвий або відсутній, то Божа гарантія розмноження його народу поставлена під сумнів» [224, с. 106]. Проте тут наявні й моменти, що вказують на поетологічний характер вірша. Скажімо, слово «Griffel» означає не тільки маточку квітки, але й інструмент для письма, а «спів понад терням» символізує непоминуність, вічність поезії. Саме цвітіння троянди співвідноситься з мовною чи поетичною креативністю [271, с. 84]. В слові «Staubfaden» присутні корені «Staub» (порох, прах) та «Faden» (нитка, себто нитка споминів), які вказують на онтологічну сферу. Релігійний аспект підсилюється як образом «корони, червоної від пурпурового слова» (тут знову виникає асоціація з Христом у терновому вінці, але й з образом поета, який пише своєю кров'ю), так і авторськими епітетами «seelenhell» (душесяйний) та «himmelswüst» (небеснопустельний). Вони поєднують людську душу з Божою іскрою та небо з пустелею, що відповідає полемічній концепції вірша, за якою Бог, вдихнувши животворну іскру в Адама, відсторонився від свого народу, кинувши його напризволяще, щоб знову зникнути в первісному хаосі, який панував усюди

до створення світу. Тому в даному випадку нам важко погодитися з Ельке Гюнцель, яка, аналізуючи цей вірш, говорить про «майже ортодоксальну» концепцію Бога і вважає «Псалом» «побожним співом, який більше нагадує розмови між Господом і Мойсеєм або ж Господом і пророками, ніж розмови між Господом та Йовом», хоча трохи нижче дослідниця називає поетичне уславлення «Нікого» «цинічним», позаяк із активного, діяльного Бога він перетворився на «персоніфіковану постать бездіяльності», яка такого уславлення не гідна [272, с. 187]. Як і всякий псалом, вірш Целана формально звернений до Всевишнього, однак небо для волаючого колективного «ми» залишається недосяжним, а всі прагнення наблизитися до Господа – безуспішними. На думку Зігберта Правера, Целанівський вірш є «мовою вродженого богошукача, який не знайшов Бога, проте в сподіванні на відповідь не перестає гукати в нікчемність і порожнечу [356, с. 158]. Таким чином, «Псалом» можна розглядати як відповідь на запитання, чи поєднаний жах Аушвіцу з єврейським Богом. Якщо містичне буття Бога залежить від людей, від інтенсивності та сумарної кількості духовних контактів з ним, то перед лицем мільйонів замордованих у газових камерах і крематоріях у Бога немає шансів на існування – в цьому аж ніяк не побожному висновку, на наш погляд, і полягає квінтесенція даного вірша.

В період створення збірки «Нічийна троянда» Целан, як засвідчує Йоахім Шульце, з головою поринув у вивчення єврейської містики [380, с. 4-21]. Його увагу привертає основне джерело містичних уявлень євреїв – Кабала (гебр. передання, традиція), яку він пізнає головним чином через посередництво Гершома Шолема. Шолемівський переклад одного з розділів середньовічної книги «Зогар» («Книга саява») [37] він придбав ще в 1957 р. Згодом, у 1960-ті рр., він знайомиться з книгами Шолема «Єврейська містика в її головних течіях», «Про деякі основні поняття єврейства», «Про містичну постать божества» та ін. (в цих виданнях збереглися підкреслення й помітки, зроблені рукою поета). У вересні 1966 р. Целан особисто познайомився з Шолемом, який подарував йому

французький переклад свого твору «Витоки Кабали» з автографом [252, с. 80]. Саме з праць Шолема він запозичує основні символи й міфологічні парадигми кабалістики, які потім сміливо трансформує у своїх поезіях. Серед них такі поняття, як Зімзум (прапростір, концентрація божественної сутності на самій собі), Ен-Соф (прапочаток, нескінченність Бога), Адам Кадмон (пралюдина), Сефірот (десять посудин, себто десять проявлень Бога в земному світі у вигляді перевернутого дерева, що росте корінням угору), Шерібат гакелім (тріскання посудин та еманція божественного сяйва), Кідуш гашем (освячення Божого імені), Меркаба (Божа колісниця), Гехалот (небесні палати), Шехіна (наречена Бога, цариця, жіночий первень його божественної сутності), Тіккун (визволення божественних іскор), Зелем (астральне тіло), Зіннорот (таємні канали Сефірот), Зів (неземне сяйво) тощо. «Якщо узагальнити виділені Целаном кабалістичні поняття, – зазначає Е. Гюнцель, – то утвориться невеличкий лексикон гебрейської Кабали» [252, с. 90]. При цьому поет не ставив собі за мету осягати у своїх віршах суто релігійний зміст наведених вище понять, як і загалом «демонстрував мало зацікавлення теологічними хитромудростями, натомість його вабило до себе «парадоксальне мислення» кабалістів і містиків, мислення тих релігійних філософів, які включали до своїх розмислів також нерелігійні та нетеологічні аспекти» [294, с. 29].

Чимало кабалістичних понять були йому відомі вже з праць Мартіна Бубера, якими він захоплювався ще з юності. Насамперед його цікавили книги Бубера з історії та природи хасидизму («Die chassidischen Bücher», «Die Legende des Baalschem»), які в кінці 1920-х – на початку 1930-х рр. з'явилися у берлінському видавництві «Шокен ферлаг» [163]. У паризькій бібліотеці Целана виявлене майже повне зібрання ранніх творів Бубера, які він між 1952 та 1960 рр. придбав у букіністів. Бубер був для нього однією з недосяжних, легендарних особистостей, сама присутність якої у світі є благом. Однак з часом це ставлення змінилося, головним чином через компромісну позицію Бубера в питаннях повоєнних німецько-єврейських

стосунків. Целан дуже насторожено сприймав кроки Бубера в напрямку відновлення німецько-єврейського порозуміння, оскільки відповідальність німців за Голокост не можна, на його думку, ставити в залежність від часових, політичних чи якихось інших чинників. Восени 1960 р. він особисто познайомився з Бубером у Парижі, куди той прибув для участі в одній із конференцій. Поет відвідав його в готелі й попросив підписати всі зібрані за багато років книги філософа. В особі Бубера він бачив свого роду святого й пророка, навіть став перед ним на коліна й просив його благословення [295, с. 158]. Проте загалом ця зустріч принесла поетові розчарування. Ось як описує її присутній на ній друг Целана Жан Боллак: «Відвідини мали щось від аудієнції, яку великий маг дає двом апостолам. Виявлена шана відповідала підготовленим Целаном інсценізації з глибоким сенсом; вона повинна була привести до звинувачення Бубера. Його вина, в очах Целана, полягала в компромісах «примирення», яке девальвувало правду єврейської долі. Розмова почалася з неабияким піднесенням і спершу пробудила певні сподівання; однак вона мала поганий, навіть жахливий кінець. Чи збагнув Бубер трагіку тих історій, які він розповідав німцям? Чи збагнув він, що його суперечлива і, як на Целана, теологічна діяльність вела до того, щоб зректися всього, навіть своєї власної мови? Целан вказував Буберу на його суперечності, говорячи водночас і про свої власні. Його солідарність і його запитання перетворилися на звинувачення» [156, с. 133].

Незважаючи на таку безкомпромісну й критичну щодо суспільної поведінки Бубера позицію, Целан ніколи не заперечував впливу видатного релігійного філософа на вироблення своїх світоглядних та естетичних принципів. Ще в Бременській промові він захоплено говорив про роль Бубера як популяризатора багатой фольклорної спадщини хасидизму в німецькомовному культурному просторі [179, с. 37]. Йому була близька теорія оповіді Бубера, виражена в його рецепції хасидизму, за якою єврейська міфологія та єврейська історія продовжують жити лише тоді, коли вони постійно перепо-

відаються новими поколіннями. Ця теорія суголосна з талмудичною сентенцією про те, що «забуття затримує прихід Месії, і тільки спомини прискорюють його». Власне, вся зріла поезія Целана відповідає цим засадам, вона існує в контексті пам'яті про тернистий шлях єврейської історії, пам'яті про Голокост. «Durch / die Schleuse muß ich, / das Wort in die Salzflut zurück- / und hinaus- und hinüberzuretten: / Jiskor.» («Я мусив/ пройти крізь цей шлюз,/ щоб від- і при- й перенести/ це слово в солоний потік:/ Їскор».)– читаємо у вірші «Die Schleuse» («Шлюз») із книги «Нічийна троянда» [182, с. 131]. «Jiskor» в перекладі з гебрайської означає «пам'ятай». Цей заклик, ословлений тут як моральний імператив, імпліцитно присутній майже в кожному вірші даної книги, як і в багатьох поезіях його пізніших збірок. Так само близький Целанові й принцип діалогічності, покладений в основу книги Бубера «Я і Ти», видання якої, підписане автором, збереглося в бібліотеці поета [252, с. 172]. В особі й творах Бубера Целана цікавили й інші питання, наприклад, проблема єврейської ідентичності. Як стверджує Лідія Кьолле, він ґрунтовно опрацював книгу Ганса Кона «Martin Buber. Sein Werk und seine Zeit. Ein Versuch über Religion und Politik» (1930), про що свідчать зроблені власноруч помітки й підкреслення. Так, на стор. 54 він виділив процитований Коном вислів Бубера: «Справжнє єврейське питання є внутрішнім та індивідуальним, себто воно стосується ставлення кожного окремого єврея до успадкованих особливостей своєї сутності. Там, де живе будь-який єврей, там присутня вся загадка єврейства». Целан підкреслив слово «загадка» і занотував на нижньому полі сторінки: «Загадка, а не питання» [294, с. 66]. В іншому місці цієї книги (с. 78), поет виділяє фразу: «Душа діяльного сама визначає сутність свого діяння», яка інтонує принцип хасидизму, що полягає у відповідальності людини за долю Бога, спасіння світу й подолання зла, позаяк зло тлумачиться в хасидизмі передусім як людська вада, як «не-опір, дезорієнтація, нерішучість» [294, с. 379]. Очевидно, що ці думки й ідеї Бубера знаходили жвавий відгук у душі Целана, котрий якраз на початку 1960-х переживав

кризу своєї ідентичності й у намаганні стабілізувати її активно прагнув прилучитися до єврейських витоків. Проте хасидські оповідки Бубера з їх барвистими й дотепними притчами вже не могли правити йому за парадигму єврейської сутності, він шукав інших, глибших і філософічніших моделей, які відкрив невдовзі у працях з єврейської містики Гершома Шолема. «Целан, – зазначає Е. Гюнцель, – цікавився в основному кабалістичним вченням, його міфами й символами. Спочатку йому не йшлося про історичні зв'язки чи релігійно-філософський фон. Його вабило значення сефірот, переселення і спорідненість душ, існування «астрального тіла» й походження зла, як вони виражені в мові кабалістичних символів» [252, с. 90]. Багато з цих понять були вже відомі Целану з праць Бубера, проте Шолем значно розширює їхню «географію» та поглиблює історичний зміст.

Шолемівську інтерпретацію Кабали Целан сприймав як містичне передбачення Голокосту, в якому Шехіна віддаляється від людей у «горішній світ». Читаючи Шолема, він відкриває багато містичних зв'язків і символічних значень, про які говорить філософ, у своїх власних віршах, але водночас і чимало запозичує з його праць. Скажімо, вже в ранньому вірші «Ich hörte sagen» («Я чув, як казали») з книги «Від порога до порога» (1955) читаємо такі рядки: «Ich sah meine Pappel hinabgehn zum Wasser, / ich sah, wie ihr Arm hinuntergriff in die Tiefe, / ich sah ihre Wurzeln gen Himmel um Nacht flehn» (Я бачив, як бігла тополя моя до води,/ я бачив, як руку свою вона в глибину застромила,/ я бачив, коріння її, що ночі у неба благало.) [182, с.63]. Символ перевернутого дерева, яке стримить своїм корінням до неба, – це не що інше, як дерево Сефірот, яке росте зверху донизу й на гіллі якого розташовані десять посудин, котрі символізують присутність Бога у земному світі, як це описує Шолем у своїй книзі «Про містичну постать Божества» [377, с. 35]. Якщо прообраз дерева Сефірот міг з'явитися у Целана інтуїтивно або (що вірогідніше) був запозичений з буберівського хасидизму, то образ неземного саява, яке маніфестує з'яву Божества і втілене в його поезії численними новотвора-

ми з конотацією світла (Leuchtfеuer, Leuchtsaat, Immerlicht, Lichtschaum, Lichtton, Lichtzwang тощо), виник під впливом містичних інтерпретацій Шолема, який називає це сяйво гебраїським словом Зів. У Целановому примірнику книги Шолема «Про містичну постать Божества» на нижньому полі занотовано: Зів [252, с. 94]. А у вірші «Nah, im Aortenbogen» з книги «Волокнисті сонця» (1968) Целан переосмислює це поняття в сенсі внутрішнього сяйва, себто духовної еманції [401, с. 330]: «Nah, im Aortenbogen,/ im Hellblut:/ das Hellwort. [...] Still, in den Kranzarterien, / unumschnürt: / Ziwi, jenes Licht» (Близько, в дузі аорти,/ у світлій крові/ сяйливе слово. [...] Тихо, в коронарних артеріях,/ не стрижено:/ Зів, те сліпуче сяйво.) [182, с. 253-254].

Сам поет якось висловився в тому сенсі, що поезія – це містика [294, с. 173]. Деякі дослідники (насамперед О. Пьотгелер) розглядають зрілу поезію Целана в контексті містичних творів середньовіччя. Однак ще тісніше вони пов'язані зі згаданими вище працями Гершома Шолема. На основі містичних уявлень Кабали, почерпнутих із книг Шолема, виник вірш Целана «Mandorla» з книги «Нічийна троянда»):

In der Mandel – was steht in der Mandel?

Das Nichts.

Es steht das Nichts in der Mandel.

Da steht es und steht.

Im Nichts – wer steht da? Der König.

Da steht der König.

Da steht er und steht.

Judenlocke, wirst nicht grau.

Und dein Aug – wohin steht dein Auge?

Dein Aug steht der Mandel entgegen.

Dein Aug, dem Nichts stehts entgegen.

Es steht zum König.
So steht es und steht.

Menschenlocke, wirst nicht grau.
Leere Mandel, königsblau. [182, с.142]

(У мигдалі – що стоїть у мигдалі?/ Ніщо./ Ніщо стоїть у мигдалі./ Стоїть собі і стоїть.// А в Ніщо – хто стоїть там? Цар./ Там стоїть собі цар, цар./ Стоїть собі і стоїть.// Юдейський пейсе, не сивієш ти.// А око твоє – до кого стоїть твоє око?/ Твоє око стоїть до мигдалю./ Твоє око стоїть до Ніщо./ Воно стоїть до царя./ Стоїть собі і стоїть.// Людська чуприно, не сивієш ти./ Мигдаль порожній, в саяві синьоти.)

Винесене в заголовок італійське слово «Mandorla» (мигдаль) є водночас мистецтвознавчим терміном, яким позначають овальний ореол, зітканий із проміння, що оточує фігури Христа чи Богородиці. За свідченням Альбрехта Шьоне, Целан побачив таке зображення Христа в блакитних шатах, обрамлене мандорлою, в одній невеличкій церквці в Бургундії [355, с. 402]. Слово «Mandorla» навіть на етимологічному рівні споріднене з німецьким словом «Mandel», яке, в свою чергу, викликає асоціації з біблійним деревом, левантійським оком, російським поетом Осипом Мандальштамом, якому присвячена книга «Нічийна троянда». Таким чином, «Mandel» є для Целана шифром єврейства, символом єврейського народу. Проте в осерді мандорли Целанового вірша стоїть не Христос чи Богоматір, а «Ніщо» («das Nichts»). Це поняття насажене в Целана глибинним філософсько-теологічним змістом – йдеться ж бо не просто про «ніщо» як синонім порожнечі, а про персоніфіковане «Ніщо» (в оригіналі це підкреслено артиклем – «das Nichts») як антитезу буття. «Ніщо» в містичному тлумаченні Кабали є субституттом Бога, його містичною постаттю. В книзі Шолема «Про деякі основні поняття єврейства» (розділ «Творіння з Ніщо та самосхрещування Бога») йдеться про форми вияву цієї тотожності. «Творіння з Ніщо, як воно знову й знову спливає в містичній традиції, є творінням із самого Бога. Це якраз те, що вчення всіх ортодоксів намагаються

заперечити. Ніщо, яке зумовлює творіння, – це сам Бог» [376, с. 68]. Кабала пояснює це за допомогою поняття Зімзум, яке означає стягнення або ж контракцію субстрату Бога, сходження Бога до себе самого, в результаті чого звільняється частина простору (прапростір) й божественної енергії (еманація божественного саява). «Немає чистого буття й чистого небуття. Все існуюче є наслідком подвійного руху, в якому Бог втягує себе в себе самого і водночас знову дещо випромінює зі свого буття» [376, с. 86]. Інакше кажучи, Ніщо є формою буття Бога. Ці парадоксальні уявлення кабалістів мають свої паралелі не тільки в єврейській, але й німецькій середньовічній містиці. На думку російського вченого С. Аверинцева, вірш Целана «в цілому пов'язаний зі спадщиною т. зв. апофатичної, або негативної, теології (Псевдо-Ареопажіт, Майстер Екгарт, Ангелус Сілезіус тощо): Бог вищий за буття і тому може бути описаний як Ніщо, однак сама його відсутність є, власне, найвищим модусом його присутності» [38, с. 777].

Жан Фіргес звертає увагу на те, в якій гранично простій формі втілено тут ці складні уявлення. Цю форму він називає дидактичною, оскільки структурно вона є не що інше, як характерне для єврейського мислення чергування запитань і відповідей [224, с. 97-98]. Така форма є звичною також для єврейської культової обрядності (скажімо, для пасхального ритуалу, де найстарший за столом звертається із запитаннями до наймолодшого). По суті, три основні строфи вірша містять три запитання, на які по чергово даються відповіді: «Що стоїть у мандорлі? – Ніщо»; «В Ніщо – хто стоїть там? – Цар»; «Твоє око – куди стоїть (звернуте) твоє око? – До мандорли (до Ніщо, до Царя)». Йоахім Шульце тлумачить цей процес як сходинки містичного заглиблення [380, с. 4-21]. І справді тут наявна логічна та змістовна градація. Вірш є зоровою візією, процесом пізнання, який здійснюється за допомогою ока (один з улюблених символічних образів Целана). Зоровий рух відбувається дедуктивно – від загального до конкретного. Спочатку око вихоплює мандорлу, в якій «стоїть» «Ніщо». Окрім свого містичного значення, про яке йшлося вище, «Ніщо» асоціюється

також зі знищеним єврейським народом та його непізнаваним Богом, котрий допустив це винищення. Однак «Ніщо» не порожнеча, в ньому стоїть «Цар». Це поняття також пов'язане з біблійною традицією, з походженням єврейських родових колін від старозавітних царів. У другій строфі, яка складається тільки з трьох рядків, воно повторюється тричі. «Але «Цар» – це не ім'я, а означення рангу, принципу», – зауважує П. Г. Нойман [334, с. 38]. На відміну від «Ніщо», котре в своєму банальному значенні тотожне з нічим, тобто з порохом, нікчемністю тощо, «Цар» є свідченням найвищої сходинки в становій ієрархії, і в такій функції антиподом до «Ніщо». З іншого боку, слово «Цар» може вживатися в єврейській містиці як синонім до «Ніщо», себто є ще одною іпостассю Божества. «Цар» стоїть у «Ніщо» як цвіт цього Ніщо» [334, с. 40]. Нарешті, у третій строфі всі основні образні поняття (Mandel, Nichts, König) немовби вишиковуються в один ряд, стають рівнозначними, що підкреслюється й синтаксичною побудовою.

Проте вірш має ще й дві допоміжні строфи, які можна кваліфікувати як своєрідні парантези. Вони виділені не тільки строфічно, але й графічно. Ці допоміжні строфи перебувають у складних асоціативних зв'язках як з основними строфами, так і між собою. Більше того, вони засвідчують інтертектуальні зв'язки з іншими віршами Целана. Якоюсь мірою вони контрастують з основним текстом вірша, зорієнтованим на позачасове містичне осягнення єврейського Бога, позаяк прив'язані до історичного моменту. «Judenlocke, wirst nicht grau» – тут присутня реальність Третього рейху. «Meiner Mutter Haar ward nimmer weiß» («Моя мати сивини не знала») [182, с. 30] – читаємо в ранньому вірші Целана, написаному після загибелі матері в фашистському таборі в Трансністрії. За цими рядками стоїть «остаточне вирішення єврейського питання». Однак «Judenlocke» («єврейський пейс») ідентифікується для Целана з «Menschenlocke» («людська чуприна»). Тут також стоїть великий знак рівності, як і в написаному невдовзі вірші «Hüttenfenster», де наявні рядки: «Menschen-und-Juden,/ das Volk-vom-Gewölk» («люди-і-євреї/ народ-з-понад-хмар») [182,

с. 157]. «Як і в образі Христа, – пише П. Г. Нойман, – тут людина, єврей і цар є єдиним цілим: людська кров у «великій троянді гетто» є єврейською і «царською кров'ю» [334, с. 39]. Обидва рядки останньої строфи поєднані римою (grau – königsblau), що на фоні суцільних верлібрових структур звучить майже як виклик. Зіставлення цих кольорів також утворює неймовірний контраст як зіставлення земного й небесного. Порожня мигдалина наповнюється тут блакиттю, вона знову стає мандорлою, в якій відкривається образ Всевишнього.

Як бачимо, пошуки Целаном єврейської ідентичності реалізуються у віршах збірки «Нічийна троянда» і в релігійно-ритуальному аспекті, хоча він ніколи не писав суто релігійних поезій і не претендував на те, щоб висвітлювати в них теологічні проблеми. Зрештою, його й віруючим назвати важко, якщо розуміти під цим поняттям інтуїтивно-почуттєве конфесійне переконання. «Бездонна побожність без віри» – так охарактеризував його в 1967 р. засновник прикладної поведінкової психології та неврології Моше Фельденкрайз, який безуспішно намагався вилікувати поета від депресій [343, с. 250]. На думку Е. Гюнцель, «лірика Целана не є ні релігійною, ні атеїстичною, ні нігілістською поезією. Єврейський Бог і народ Ізраїля відіграють, щоправда, у цих віршах важливу роль, проте вони постають тут в історичному контексті» [252, с. 190]. І коли поет торкається релігійно-побутової сфери юдаїзму, то переважно для того, щоб відтінити інші, масштабніші й трагічніші речі, як, наприклад, у вірші «Hüttenfenster» («Вікно хижі»), в якому крізь призму єврейської обрядності просвічують онтологічні проблеми: масове знищення мільйонів розселених до Другої світової війни на європейському Сході євреїв, задушених у газових камерах і спалених у крематоріях нацистських концтаборів. Око, схоже на темне віконце єврейської халупки, як їх любив зображувати на своїх полотнах єврейський художник Марк Шагалл, мовби фокусує в собі всі ці жертви – «was Welt war, Welt bleibt: den Wander- / Osten, die / Schwebenden, die / Menschen-und-Juden, / das Volk vom Gewölk» («що було світом, лишається світом: мандрівний/

схід,/ ширяючих/ людей-і-юдеїв,/ народ-з-понад-хмар») [182, с. 157]. Земля «магнетично» притягує їх до себе – тих, кому відмовлено навіть у земних могилах. Ліричний герой не відділяє себе від цих ширяючих у піднебессі, прагнучих заземлення невагомих істот, обтяжених хіба що «чорним градом» погромів (у рідному місті Шагалла Вітебську чи деінде), він спускається з ними в гетто (земне вигнання євреїв) і підноситься до Едему (небесне царство блаженства), присвічуючи сяйвом яскравих сузір'їв (Альфа Центавра, Арктур), випробовуючи водночас кожну літеру єврейської абетки («geht zu Aleph und Jud» / «йде до алефа і до юда»), щоб знову звести «Давидів щит» («Довідмоген») – геральдичний символ євреїв у вигляді шестикутної зірки, який може пломеніти й згасати, поряд з символами інших народів, але не сміє безслідно зникнути, канути в Лету – «da steht er, / unsichtbar, steht / bei Alpha und Aleph, bei Jud, / bei den andern, bei / allen: in / dir» («ось він стоїть,/ незримий, стоїть/ біля альфи й алефа, біля йода,/ біля інших, біля/ усіх:/ у тобі»).

Вінцем цих неймовірних мандрів стає ідилічне видіння традиційного укладу єврейського буття, домашнього затишку, емблематичним знаком якого є шабат зі святковим столом і запаленими свічками: «Beth, – das ist / das Haus, wo der Tisch steht mit // dem Licht und dem Licht» («бет, – це/ дім, де накритий стіл,/ повний сяйва і сяйва»). Кабалістична символіка літер таїть у собі додаткові конотації, які відкриваються тільки за умови їх розшифрування, – адже відомо, що 22 літери гебрайської абетки насажені, крім фонетичних, ще й цифровими та семантичними значеннями [139, с. 19-33; 339, с. 90-100]. «Таким чином, – підкреслює Дітер Шлезак, – слова й речення (а вони ж є Божими знаками) утворюють формули, математичні пропорції творіння, їхнє ядро, потойбіч зримого й незримого: партитуру Біблії, а з нею Всесвіту та історії. Багатогранність зв'язків і значень незмірна; отож не дивно, що Целан був захоплений ними, бачив у них єдину опору в тотальному зламі часу та пеклі колективної машинерії убивств і самогубств, які не піддаються ніякому осягненню» [370,

с. 337]. Так, наприклад, літера Алеф має значення першого імені Бога («Егіє»), «Божої сутності», цифри один, серафимів, батька й подиху, літера Бет – другого імені Бога («Бахоур»), «ясності та юності», цифри два, херувимів, матері й дому, літера «Йод» (або «Юд») відповідає Божому імені «Яг», цифри десять, героям, руці тощо [139, с. 23-26; 339, с. 94-96; 224, с. 123]. За допомогою цих зашифрованих семантичних кодів Целан також моделює простір свого вірша. Тільки після їхнього розкодування можна повністю збагнути рядки: «Beth, – das ist / das Haus, wo der Tisch steht» (бет, – це/ дім, де накрытий стіл), а символіка світла («mit // dem Licht und dem Licht» / «повний сйива і сйива») повніше розкривається крізь призму експлікацій Гершома Шолема в його книзі «Про Кабалу та її символіку»: «В ньому (шабаті) сйиво горнього світу проливається у профанний світ, у якому людина живе впродовж шести днів тижня. Саме це сйиво шабату летється, поступово меркнучи, аж до наступного тижня» [378, с. 186].

Варіацією цієї теми можна вважати також вірш «Hawdalah». Це гебраїське слово означає буквально «розрізнення» і є назвою завершальної молитви, яка відділяє святу суботу (шабат) від інших днів тижня. У рядках «ein / Licht geknüpft in die Luft- / matte, auf der du den Tisch deckst, den leeren / Stühlen und ihrem / Sabbatglanz zu – – // zu Ehren» («світло, долучене до етерної/мати, на котрій ти стіл накриваєш, порожнім/ стільцям та їхньому/ блискові шабату на – – /на пошану.») [182, с. 149] присутня суботня релігійна церемонія, до особливостей якої належить також звичай побожних євреїв завжди залишати один стілець порожнім – для пророка Еліаса [182, с. 696]. Однак та обставина, що стіл тут накривається «на повітряній маті», себто понад землею, знову ж таки засвідчує авторську візію Голокосту, споріднену з «могилами у повітрі» «Фуґи смерті», в контексті якої «Гавдала» проводить нездоланий рубіж між ритуалом традиційного єврейського шабату та нацистським методом «остаточного вирішення єврейського питання».

Мотив відрубності від земного буття й парадоксального існування «у повітрі» характеризує також завершальний

вірш збірки «Нічийна троянда» з промовистим зачином «In der Luft» («У повітрі»): «In der Luft, da bleibt deine Wurzel, da, / in der Luft. / Wo sich das Irdische ballt, erdig, / Atem-und-Lehm» («У повітрі, там застається твій корінь, там, / у повітрі. / Де твердіє земне, по-земному, / подих-і-глина.») [182, с. 166]. Образ вирваного з корінням, ширяючого в порожнечі дерева міг бути навіяний Целанові єврейською письменницею і релігійним філософом Маргаретою Зусман, з якою поет познайомився в 1963 р. через посередництво Манфреда Шльоссера, укладача антології «Адресовано вітрові. Лірика свободи 1933-1945 рр.» (1960), яка містила також поетичні твори М. Зусман та два ранні вірші Целана («Фуга смерті», «Осокорє»). Відтоді між ними зав'язалося листування, Целан неодноразово відвідував майже на півстоліття старшу за нього письменницю в Цюриху, він присвятив їй свої вірші «Vom großen Augen-/losen» («Із великого Без-/окого») і «Singbarer Rest» («Співочий останок»), які згодом увійшли до збірки «Злам подиху» [293, с. 85-144]. Водночас він був уважним читачем її творів – насамперед таких, як «Книга Йова і доля єврейського народу» (1946) [402], «Тлумачення біблійних постатей» (1960), збірки есеїв «Про таємницю свободи» (1966) тощо. Зокрема, на берегах свого примірника книги «Тлумачення біблійних образів» поет полишив чимало власноручних поміток. Так, він виділив серед інших і такий фрагмент: «Дерево народу вирвано з рідного ґрунту, воно більше не росте і не пускає коріння. Це додає Єзекіїлю певності: вкорінення не вдалося. І тоді відбувається щось жахливе: могутньою рукою пророк хапає дерево, що висить у порожнечі, остаточно виринає його зі старого ґрунту, розриває останні корінці, які ще конвульсивно тримаються за рідне лоно, розвертає в протилежному напрямку і знову садить його нечуваним способом супроти всілякого природного росту корінням догори» [див.: 182, с. 716]. По суті, наведені вище целанівські рядки є поетичною парафразою цього фрагменту М. Зусман. Проте в них наявна ще одна біблійна ремінісценція – словосполучення «Atem-und-Lehm» («Подих-і-глина»), яке завдяки своїм дефісам перетворюється на композитум,

целанівський новотвір (як, скажімо, й словосполучення «Menschen-und-Juden» у вірші «Hüttenfenster» / «Вікно хижі») і викликає асоціації з історією створення першої людини – «І створив Господь Бог людину з пороку земного. І дихання життя вдихнув у ніздрі її, – і стала людина живою душею» (Буття, 2, 7). Водночас тут концентровано виражені пристрасті старозавітних праотців та праматерів, народжених у «кровозмісницькій лоні» – «вічно чужих», «сперматично увінчаних зорями», «сторожів переходів» («Furtenwesen»). Останнє поняття прояснює Книга Суддів: «І зайняв Гілеад йорданські переходи до Єфрема. І сталося, коли говорили Єфремові втікачі: «Нехай я перейду», то гілеадські люди йому говорили: «Чи ти єфремівець?» Той казав: «Ні». І казали йому: «Скажи-но шібболет». А той казав: «Сібболет», бо не міг вимовити так. І хапали його, і різали при йорданським переході» (Суддів, 12, 5-6). Тема «іншості», помножена тут на проблему мови, втілювала для автора цього вірша найбільшійший сегмент його онтологічного досвіду. «Для поета єврейського походження Пауля Целана, який пережив геноцид, Шоа, цей мовний досвід був куплений майже такою ж дорогою ціною, як і для єфремівців, особливо для тих (а про них Біблія нічого не сповіщає), які, можливо, пережили різню», – вважає Маркус Май [319, с. 274]. Згадаймо тут також целанівський вірш «Schibboleth» з книги «Від порога до порога» (1955), де це поняття актуалізується в політичному контексті часу, додаючи до єврейської проблематики творчості поета ще один важливий штрих.

Разом з тим образи цього вірша, зокрема, уявлення про дерево, що росте корінням догори, а кроною донизу, тісно пов'язані з єврейською містикою, яка прийшла до Целана через посередництво Гершома Шолема. Саме в дослідженнях Шолема про Каббалу Целан відкрив для себе тлумачення багатьох явищ єврейської містики і згодом самотужки втілював їх у своїх пізніх поезіях. Показовою в цьому відношенні можна вважати збірку «Волокнисті сонця» (1968). Запозичені Целаном у Шолема цитати є в ній вже не тільки образним арсеналом, але й ідейно-світоглядним та релігійно-містичним стрижнем

багатьох поезій. Особливо цікаві з цього погляду декілька віршів четвертого циклу збірки, насамперед «Aus Engelsmaterie» («З янгольської матерії»), «Die freigeblasene Leuchtsaat» («Вільно розсіяні сяючі зерна») та «Nah, im Aortenbogen» («Близько, в дузі аорти»), які переконливо доводять, що без знання інтертекстуального першоджерела – кабалістичних студій Шолема, якими Целан інтенсивно займався – жодна інтерпретація, якою б ерудованою та винахідливою вона не була, виявиться неспроможною.

ВИСНОВКИ

Творчість Пауля Целана, в основі якої лежить концепція перманентного поетичного діалогу з феноменами світової культури, являє собою неймовірно густе й широко розгалужене плетиво органічних зв'язків і кореспонденцій як з художніми світами окремих авторів, так і з міфологічними, релігійними, філософськими та літературними системами різних епох. По суті, вона утворює гігантський інтертекстуальний універсум, в якому рояться безліч голосів, що ведуть безкінечну розмову крізь простір і час, крізь геологічні нашарування й історичні пласти художніх ідей, образів і словесних брил. Вуха поета вловлює їх, мовби надчутлива антена, насамперед ті з них, що резонують з його особистими думками, настроями й відчуттями. У віршах Целана вони зливаються воедино, переплавляються в нову художню якість, стають часткою його власного ества, невід'ємним складником його поетичної ідентичності.

Інтертекстуальність – один із центральних параметрів поезії Целана, який визначає її субстанційну природу. Поет постійно жив у глобальному просторі світової культури, перебуваючи з ним у своєрідному осмотичному зв'язку. Йдеться не про т. зв. «літературні впливи», а про всякчасну присутність у його поезії духовного континууму, витвореного попередниками, який Целан трансформує до невпізнанності, моделюючи цілком нову, автономну художню дійсність, «паралельний космос», утворений з шифрів, кодів і дат світової культури. Целанівські вірші знаменують собою «зустріч» («повторну зустріч») з «іншим» (духовна сфера) або «зовсім Іншим» (трансцендентна сфера). Це моделювання «паралельного світу» з фрагментів і скалок духовного буття людства здійснюється за асоціативним принципом, шляхом семантичного, структурного й дискурсивного згущення поетичної мови («коагуляція», «інтертекстуальна інфільтрація»). Основними формами запозичень є цитата, епіграф, ремінісценція, парафраза, алюзія, стилізація, пастіш, контрафактура тощо, які Целан

узагальнено називає «датами». «Дати» виконують для нього роль будівельного матеріалу, з якого відтак постають вигадливі структури й форми його віршів.

Поезія Целана реалізовує себе в діалозі, в живому спілкуванні з літературними традиціями й творчістю сучасників, у коінциденції або ж полеміці з ними, в сподіванні на правдиве, визвольне слово й відчаї через його неспроможність. Як і російський поет О. Мандельштам, Целан був переконаний в тому, що «немає лірики без діалогу». Свої поетологічні інтенції, виснувані з рецепції ідей німецько-єврейського філософа М. Бубера і прихованої полеміки з естетичними поглядами С. Малларме та Г. Бенна, поет висловив у кількох есеїстичних текстах, насамперед у Бременській та Бюхнерівській промовах, лейтмотивами яких стали постулати про діалогічну сутність поезії, що знайшли своє образне втілення у містких метафорах «пляшкової пошти» та «меридіану». Ключове значення для артикуляції поетологічної концепції Целана має також постать Г. Бюхнера, на основі творів якого він формулює своє розуміння правди в мистецтві і, зокрема, в поезії, щоб згодом прийти до усвідомлення необхідності «сірішої мови», суть якої полягає у змістовній концентрації, відмові від будь-яких елементів декоративності й граничній еліптичності поетичного вислову. Тільки така мова могла бути адекватною артикуляцією «поезії після Аушвіцу».

Найбільшим своїм скарбом – єдиним, який уцілів після всіх трагедій і катастроф – Целан вважав свою німецьку («материнську») мову. Вона була для нього не просто робочим інструментом, а радше «домом буття» (М. Гайдеггер). Тому саме з німецькою літературною традицією він почував себе найближче спорідненим, «всупереч усьому». Його поезія демонструє інтертекстуальні зв'язки з «Піснею про Нібелунгів», творчістю середньовічного німецького містика Майстра Екгарта, поетів німецького бароко (К. Кульман, П. Гергардт), німецьких класиків Гете і Гайне, проте ще тісніше вона пов'язана з романтичною та модерністською традицією (Новаліс, Айхендорф, Жан-Поль, Гельдерлін, Гофмансталь, Георг, Рільке, Тракль, Кафка).

Особливо переконливі інтертекстуальні контакти простежуються у Целана з поезією Ф. Гельдерліна, яка вабила його своїм візіонерським характером, новаторською асоціативною технікою і залишила в його творчості відчутні сліди («Tübingen, Jänner»). Еліптичність образів, радикальність мовних трансформацій, поетична еволюція від декоративності до „сірішої” мови – все це споріднює Целана з німецьким романтиком. Не менше захоплення викликала в нього поезія модернізму, яка відкрила для молодого покоління нові тематичні горизонти, якісно трансформувала структуру поетичного мислення. Творчість представників неоромантизму, символізму та експресіонізму спонукала поета до критичного переосмислення їхніх поетологічних інтенцій, пошуків нових форм естетичного вираження. Разом з тим їхні художні досягнення слугували йому відправною точкою, своєрідним трампліном для подальших експериментів. У Г. Тракля Целан запозичив його меланхолійний тон, характерні елементи міфопоетичної системи та специфічну Траклеву «метафізику барв», передусім багатство його кольорових епітетів. Близькість до Р. М. Рільке помітна в орієнтації на його тематику та стилістику, що було притаманним для ранніх віршів («Umsonst malst du Herzen ans Fenster» / «Даремно малюєш серця на вікні»). Натомість зріла поезія (збірки «Нічийна троянда», «Злам подиху») демонструє нам надзвичайно глибоке прочитання й осмислення рількевських філософських, естетичних та поетологічних аспектів, зокрема уявлень про сенс буття і виміри трансцендентного, про роль митця і сутність мистецтва, про феномен часу й маніфестації Бога і, звичайно ж, про функції, завдання та форми реалізації мови. Ще ближче в екзистенційному сенсі стояв до Целана Ф. Кафка. Ранню творчість поета його наставник А. Маргул-Шпербер визначив свого часу як «єдиний ліричний пандан до творчості Кафки». Ще в бухарестський період Целан був посередником між румунськими сюрреалістами й австрійським письменником, здійснивши переклади чотирьох його притч румунською мовою. Присутність Кафки відчувається також у його власних

румуномовних творах, у пізнішому намірі написати дослідницьку роботу про його творчість, у спробах ототожнення власної долі з долею Кафки. У целанівських віршах зустрінемо чимало ремінісценцій та алюзій з творів австрійського письменника («Frankfurt, September»), який в останні роки життя поета був для нього найважливішим німецькомовним автором.

Надзвичайно інтенсивні контакти характеризують творчість Целана в інтеркультурному аспекті. Вже з дитинства, проведеного в багатонаціональній атмосфері Чернівців, поет був тісно пов'язаний з романським, германським, слов'янським та єврейським духовними світами. Згодом йому довелося жити в різних культурних ареалах, досконало пізнати їхні мови, традиції, звичаї. Інтеркультурний дискурс був для нього формою діалогу з «Іншим», який реалізовувався через особисті й творчі стосунки, «вибіркову спорідненість», цитатні запозичення, парафрази й передусім переклади. Поет невтомно перекладав протягом усього свого творчого життя, його перекладацька спадщина складається з віршованих, прозових, драматичних, публіцистичних та есеїстичних текстів понад 40 авторів із семи мов (французька, російська, англійська/американська, румунська, італійська, португальська, іврит). Левову частку цих перекладів становлять поетичні інтерпретації. У процесі цієї діяльності, яку Целан називав «поромною службою» (Fergendienst), він виробив свої власні принципи й підходи до перекладацького мистецтва, які передбачали якомога адекватніше відтворення оригіналу через його «актуалізацію», себто акцентуацію тих моментів, котрі були суголосні з ідеями, думками й настроями його сучасників. Свої поетичні переклади поет нерідко ставив поряд з оригінальними віршами. Як у випадку з німецькою літературою, тут також наявні цілі пучки інтертекстуальних зв'язків, які засвідчують його діалог з чужомовними поетами, з інонаціональними культурами загалом.

Серед них варто виділити насамперед румунську культуру, з якою Целан був пов'язаний з дитинства через форми політичного й духовного життя в румунських Чернівцях (румуно-

мовні освіта, преса, театр тощо), а в бухарестський період – через контакти з румунськими літераторами (А. Філіппіде, Л. Блага, Т. Аргезі, М. Бануш, Й. Карайон, Н. Кассіан, П. Солон, румунські сюрреалісти), звертання до румунського фольклору (дойна, заклинальні пісні) і, нарешті, через власні румуномовні твори (переклади, вірші, лірична проза).

Ще інтенсивнішими були Целанові контакти з французькою культурою. Поет провів у Франції половину свого життя, він знав і любив цю країну, вважався одним із найвідоміших перекладачів і популяризаторів французьких авторів у німецькому культурному просторі. Його лірика демонструє тісні інтертекстуальні взаємозв'язки, нерідко полемічного характеру, з поезією французького символізму. Так, наприклад, з Бодлером він розділяє дискурсивну природу модернізму як артикуляцію „шокового ефекту», «абсолютну» поезію Малларме заперечує, виходячи з його ставлення до дійсності («Keine Sandkunst mehr» / «Жодного мистецтва піску»), поетичні мотиви Верлена кардинально трансформує у їхню протилежність («Nuhediblu»), з Рембо полемізує своїм перекладом поеми «П'яний корабель» тощо. Такими ж радикальними методами позначений діалог Целана з творчістю П. Валері (переклад «Юної парки»), Г. Аполлінера (мотив Шіндерганнеса), П. Елюара («In memoriam Paul Eluard»), Р. Шара («Argumentum e Silentio»), А. Мішо («Die entzweite Denkmusik» / «Роздвоєна музика думки»). Починаючи з 1960-их рр., Целан брав активну участь у французькому літературному процесі, зокрема як член редколегії журналу «L'Éphémère», де він зблизився з такими французькими поетами, як А. дю Буше, Ж. Дюпен, Ж. Дев тощо.

Упродовж усього життя Целан жваво цікавився російською літературою, яка емоційно й психологічно була йому надзвичайно близькою. Її рецепцію можна поділити на три періоди – чернівецький, бухарестський і паризький. Вже ранні німецькі (Єсенін, Брюсов) та румунські (Лермонтов, Чехов) інтерпретації творів російських авторів вражали сучасників високим рівнем перекладацької майстерності. В період «афери Клер

Голль» Целан немовби наново відкриває для себе російську поезію революційної доби (Блок, Єсенін, Хлебников, Мандельштам, Цветаєва) як щось інтимне й рідне. В житті і творчості О. Мандельштама він побачив типологічну паралель до своєї власної долі, з часом російський поет стає для нього ідентифікаційною фігурою. Целан присвятив Мандельштамові свою збірку «Нічийна троянда», в ряді віршів («Eine Gauner- und Ganovenweise» / «Шахрайська і злодійська балада», «Mandorla» / «Мандорла», «Nachmittag mit Zirkus und Zitadelle» / «Полудень з цирком і цитаделлю», «Alles ist anders» / «Все інакше») він підкреслює свою близькість до нього, вдається до варіацій його імені та поетичних топосів. Із представників молодшого покоління російських поетів увагу Целана привертає насамперед Є. Євтушенко, знаменитий вірш якого «Бабий яр» / «Бабин яр» він блискуче переклав.

Надзвичайно важливим чинником, що суттєво вплинув на творчість Целана, був також єврейський елемент, присутність якого зумовлюється походженням і вихованням поета, його пошуками своєї національно-етнічної ідентичності. Хоча єврейські звичаї і ритуали були знані йому з дитинства, усвідомлення глибинного зв'язку з духовними традиціями єврейства приходить лише після трагічного досвіду Голокосту, який схиляє поета до роздумів над єврейською долею крізь призму онтологічних та містичних вимірів. Особливої ваги набуває ця проблематика у збірці «Нічийна троянда», де містичні тенденції єврейської релігії втілені як художні парадигми єврейського буття, що тісно кореспондують з філософськими ідеями М. Бубера та кабалістичними експлікаціями Г. Шолема. Хасидистські уявлення про всеприсутність Бога поступово змінюються уявленнями про його тотальну відсутність («Tenebrae», «Psalm») або ж про його містичні перевтілення.

Виняткова чутливість Целана до художніх феноменів німецької та світової літератури, його відкритість до діалогу, здатність поета вбирати в себе імпульси й флюїди чужих культур забезпечили його творчості амплітуду інтертекстуальних та інтеркультурних зв'язків, яка за своїм розмахом не має собі рівних у європейській ліриці 20 ст.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Андреев Л. Г. Феномен Рембо // Рембо Артю. Поэтические произведения в стихах и прозе. Сборник. – М.: Радуга, 1988. – На франц. яз. с параллельным русским текстом. – С.5-45.
2. Андрухович Юрій. Чернівці – Париж – вічність // Потяг 76: Центральноевропейський літературний часопис. – 2002. – № 1. – С.11-16.
3. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За редакцією Марії Зубрицької. – Львів: Літопис, 1996. – 633 с.
4. Аполлинер Гійом. Стихи. Пер. М. П. Кудинова. Стаття и примечания Н. И. Балашова. – М.: Наука, 1967. – 335 с.
5. Апт С. [Пауль Целан] // Иностранная литература. – 1974. – № 5. – С.103-104.
6. Ахманова О. С. Словарь лингвистических терминов. – М.: Сов. энциклопедия, 1966. – 608 с.
7. Ахматова А. А. Сочинения в двух томах / Составл. и подг. текста М. М. Кралина – М.: Правда, 1990. – Т.1. – 448 с.
8. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. – М.: Сов. писатель, 1963. – 363 с.
9. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1979. – 424 с.
10. Белорусець Марк. Мандельштам, Niemand'srose, псалом // Дух і літера. – 1999. – № 5-6. – С. 93-102.
11. Белорусець Марк. Целан и Мандельштам: Диалоги // Пауль Целан. Материалы, исследования, воспоминания / Сост. Лариса Найдич. – Т.1: Диалоги и переклички. Москва: Мосты культуры, 2004; Иерусалим: Гешарим, 5764. – С. 164-175.
12. Біблія або Книги Святого Письма Старого і Нового Заповіту / Ювілейне видання з нагоди тисячоліття християнства в Україні. – К.: Видання емісійного товариства «Нове життя Україна», 1992.
13. Бретон Андре. Манифест сюрреализма // Называть вещи своими именами. Программные выступления мастеров

- западноевропейской литературы XX века / Сост., предис-
ловие, общ. ред. Л. Г. Андреева. – М.: Прогресс, 1986. –
С. 40-73.
14. Брехт Бертольт. О литературе / Сост., пер. и прим. Е. Ка-
цевой; вступ. ст. Е. Книпович. – М.: Художественная лите-
ратура, 1988. – 527 с.
 15. Валері Поль. Поезії / Упор., передмова та переклад з
франц. М. Москаленка. – К.: Юніверс, 2005. – 248 с.
 16. Великовский С. И. Поль Элюар. Вехи жизни и творчества //
Поль Элюар. Стихи / Пер. М. Н. Ваксмахера; ст. и коммент.
С. И. Великовского. – М.: Наука, 1971. – С. 317-369.
 17. Витковский Евгений. Предисловие // Из современной
австрийской поэзии. Сборник: Т. Крамер, Г. Гупперт,
Э. Фрид, П. Целан, И. Бахман / Сост. Л. Гинзбург. – М.:
Прогресс, 1975. – С. 5-19.
 18. Волков А. Р. Легенда про Голема в австро-німецькій літе-
ратурі та її відгомони в Україні // Вікно в світ. – 1998. –
№ 2. – С.105-116.
 19. Волощук Є. В. Зарубіжна література. – К.: Генеза, 2004. – 463 с.
 20. Волощук Е. В. Хроника странствий духа: Этюды о Франце
Кафке. – К.: Юніверс, 2001. – 144 с.
 21. Гаврилів Тимофій. Біліший попіл // Дух і Літера, 1999. –
№ 5-6. – С.138-146.
 22. Гаврилів Тимофій. Ідентичність тексту: українські спроби
прочитання Целяна // Критика. – Рік VIII. – Число 5 (79). –
Травень 2004. – С. 25-26.
 23. Гаврилів Тимофій. Метафізика Траклевих барв // Георг
Траклъ. Твори: Просвіта, 1997. – С. 5-14.
 24. Гаврилів Тимофій. Текст між культурами. Перекладознав-
чі студії. – К.: Критика, 2005. – 200 с.
 25. Гугнин А. А. Пауль Целан // Пауль Целан. Стихотворения /
Вольный перевод с нем. И. С. Гуревича. – М.: Типография
„Наука”. – 2001. – С. 3-10.
 26. Гугнин А. А. Пути западногерманской поэзии // История
литературы ФРГ / Отв. ред. И. М. Фрадкин. – М.: Наука,
1980. – С. 399-428 [о Целане – С. 405-410]

27. Гуревич И. С. От имени другого // Пауль Целан. Стихотворения / Вольный перевод с нем. И. С. Гуревича. – М.: Типография „Наука”. – 2001. – С. 11-41.
28. Данте Аліґ'єрі. Vita nova / Нове життя / Пер. з італ. за ред. Г. Кочура; післямова І. Драча; проз. текст переклав і примітки склав А. Перепада. – К.: Дніпро, 1965. – 136 с.
29. Дмитриева-Айнгорн Марина. Русский мир Пауля Целана на фоне переписки с Эрихом Айнгорном // Пауль Целан. Материалы, исследования, воспоминания / Сост. Лариса Найдич. – Т. 1: Диалоги и переклички. – Москва: Мосты культуры, 2004; Иерусалим: Гешарим, 5764. – С. 81-97.
30. Допплер Альфред. «Смертоносний гул вечорами повнить осінні ліси...»: Галицькі вірші Георга Тракля // Українська література в Австрії, австрійська література в Україні. Матеріали міжнародного симпозіуму. – К.: Брама ЛТД, 1994. – С. 49-55.
31. Дубин Борис. Встреча на берегу сердца // Иностранная литература. – 2005. – № 4. – С. 203-205.
32. Енциклопедія постмодернізму / За ред. Чарльза Е. Вінквіста та Віктора Е. Тейлора / Пер. з англ. Віктор Шовкун. – К.: Основи, 2003. – 503 с.
33. Есенин С. А. Стихотворения и поэмы / Вступ. стаття и прим. А. Л. Дымшица. – Л.: Сов. писатель, 1956. – 436 с. [Б-ка поета. Большая серия]
34. Затонский Д. В. Модернизм и постмодернизм. Мысли об извечном коловращении изящных и не изящных искусств. – Харьков: Фолио; М.: АСТ, 2000. – 256 с.
35. Затонский Д. В. Франц Кафка и проблемы модернизма. – М: Высшая школа, 1972. – 136 с.
36. Затонський Д. В. Цей дивний Франц Кафка. // Кафка Ф. Вибрані твори. Процес. Вирок. Перевтілення. Голодомайстер / Пер. з нім. П. Тарашука, Є. Поповича. Упор. та прим. Є. Волошук. – К.: Генеза, 2003. – С. 5-36.
37. Зогар. Пер. с англ. А. Блейз. С комментариями и пояснениями Дэниэла Мэтта. – М.: Издательский дом «София», 2003. – 208 с.

38. Золотое сечение. Австрийская поэзия XIX-XX веков в русских переводах. / Сост. В. В. Вебера и Д. С. Давлианидзе; предисл. А. В. Михайлова. – М.: Радуга, 1988. – На нем. яз. с параллельным русским текстом. – 816 с.
39. Иванович Христина. «Все поэты – жидаы». Целановское прочтение стихов Марины Цветаевой // Пауль Целан. Материалы, исследования, воспоминания / Сост. Лариса Найдич. – Т.1: Диалоги и переклички. – Москва: Мосты культуры, 2004; Иерусалим: Гешарим, 5764. – С. 205-220.
40. Иванович Христина. Два периода сопереживания есенинской меланхолии // Пауль Целан. Материалы, исследования, воспоминания / Сост. Лариса Найдич. – Т.1: Диалоги и переклички. – Москва: Мосты культуры, 2004; Иерусалим: Гешарим, 5764. – С. 275-284.
41. Иванович Христина. «Поэту, человеку». Личная и поэтическая встреча Целана с Мандельштамом // Пауль Целан. Материалы, исследования, воспоминания / Сост. Лариса Найдич. – Т. 1: Диалоги и переклички. – Москва: Мосты культуры, 2004; Иерусалим: Гешарим, 5764. – С. 98-116.
42. Иванович Христина. Языковые утопии Велимира Хлебникова // Пауль Целан. Материалы, исследования, воспоминания / Сост. Лариса Найдич. – Т. 1: Диалоги и переклички. – Москва: Мосты культуры, 2004; Иерусалим: Гешарим, 5764. – С. 221-253.
43. Карельский А. В. Георг Бюхнер // Бюхнер Георг. Пьесы. Проза. Письма. – М.: Искусство, 1972. – С. 3-70.
44. Карельский А. В. О лирике Рильке // Rilke R. M. Gedichte / Сост. и предисл. А. В. Карельского; комментарий Н. С. Литвинец. – М.: Прогресс, 1981. – На нем. языке. – С. 5-38.
45. Кафка Франц. Щоденники 1910-1923 / Упор. Макс Брод; з нім. Переклав Олекса Логвиненко. – К.: Видавничий дім «Всесвіт», 2000. – 415 с.
46. Квіт С. М. Основи герменевтики: Навч. посіб. – К.: Вид дім «КМ Академія», 2003. – 192 с.
47. Коптілов Віктор. Поезія музики і мовчання // Анрі Мішо. Внутрішній простір / Пер. з франц.; упорядкування О. Жу-

- панського; передмова В. Коптілова. – К.: Юніверс, 2001. – С.5-10.
48. Лаку-Лабарт Филипп. Молитва: О стихотворении П. Целана «Псалом» // Иностранная литература. – 1999. – № 12. – С. 129-132.
 49. Левинас Эманюэль. От существа к другому / Пер. с франц. Л.Жданко-Френкель // Пауль Целан. Материалы, исследования, воспоминания. / Сост. Лариса Найдич. – Т.1: Диалоги и переклички. – Москва: Мосты культуры, 2004; Иерусалим: Гешарим, 5764. – С.31-38.
 50. Леман Юрген. «Язык – обогащенный катастрофами». Целановский перевод «Двенадцати» Александра Блока // Пауль Целан. Материалы, исследования, воспоминания / Сост. Лариса Найдич. – Т.1: Диалоги и переклички. – Москва: Мосты культуры, 2004; Иерусалим: Гешарим, 5764. – С. 254-274.
 51. Лещук Ю. В. Лінгвостилістичні та поетико-когнітивні особливості герметичної лірики Пауля Целана. Автореф. дисертації ... канд. філол. наук. Запоріжжя, 2014. – 16 с.
 52. Мавлевич Н. С. Джазовая импровизация на тему псалма для философа и девяти переводчиков // Иностранная литература. – 1999. – № 12. – С. 122-123.
 53. Малларме Стефан. Вірші та проза / Упор. та пер. з франц. Михайло Москаленко. Передмова Д. Наливайка. – К.: Юніверс, 2001. – 239 с.
 54. Мандельштам О. Э. Сочинения в двух томах. – Т.1: Стихотворения / Сост., подг. текста и коммент. П. Нерлера; вступ. статья С. Аверинцева. – М: Худож. литература, 1990. – 638 с.
 55. Мандельштам О. Э. Сочинения в двух томах – Т.2: Проза / Сост. и подг. текста С. Аверинцева и П. Нерлера; коммент. П. Нерлера. – М: Худож. литература, 1990 – 464 с.
 56. Марков Владимир. Пауль Целан и его переводы русских поэтов // Пауль Целан. Материалы, исследования, воспоминания / Сост. Лариса Найдич. – Т.1: Диалоги и переклички. – Москва: Мосты культуры, 2004; Иерусалим: Гешарим, 5764. – С. 117-122.

57. Марузо Ж. Словарь лингвистических терминов / Пер. с франц. Н. Д. Андреева; под ред. А. А. Реформатского; предисловие В. А. Звегинцева. – М.: Издательство иностранной литературы, 1960. – 436 с.
58. Маяковский В. В. Хлебников // Собрание соч. в восьми тт. / Под ред. Л. В. Маяковский, В. В. Воронцова, А. И. Колоскова. – Т. 3 Стихотворения. Про это. Агитпоэмы. Очерки и статьи. Я сам. – М.: Правда, 1968. – С. 415-429.
59. Мітосек Софія. Теорії літературних досліджень / Пер. з поль. Віктор Гуменюк. – Сімферополь: Таврія, 2003. – 408 с.
60. Мішо Анрі. Внутрішній простір / Упорядкування Олега Жупанського. Передмова В. Коптілова. – К.: Юніверс, 2001. – 336 с.
61. Моруа Андре. Поль Валери // Моруа А. Три Дюма. Литературные портреты. – Кишинев: Картя молдованяскэ, 1976. – С. 564-581.
62. Найдич Лариса. Жизнь и творчество Пауля Целана // Пауль Целан. Материалы, исследования, воспоминания / Сост. Лариса Найдич. – Т.1: Диалоги и переклички. Москва: Мосты культуры, 2004; Иерусалим: Гешарим, 5764. – С. 7-28.
63. Наливайко Д. С. Загадка Малларме // Малларме Стефан. Вірші та проза / Упор. та пер. з франц. Михайло Москаленко. – К.: Юніверс, 2001. – С. 5-14.
64. Наливайко Д. С. Істина й таємниця мистецтва // Рільке Р. М. Думки про мистецтво і поезію / Упор., вступ. стаття та прим. Д. С. Наливайка. – К.: Мистецтво, 1986. – С. 3-22.
65. Наливайко Д. С. Феномен австрійської поезії ХХ ст. // Двадцять австрійських поетів ХХ сторіччя / Упоряд. О. Жупанський. – К.: Юніверс, 1998. – С. 5-12.
66. Наливайко Д. С. Шарль Бодлер і його «Квіти зла» // Бодлер Ш. Поезії / Ред.-упор. М. Москаленко; автор вступ. слова Д. Павличко. – К.: Дніпро, 1999. – С. 241-253.
67. Наливайко Д. С. Шарль Бодлер – поет скорботи і протесту // Бодлер Ш. Поезії: Пер. з франц. / Післямова І. І. Карабутенка. – К.: Дніпро, 1989. – С. 5-30.

68. Наливайко Д. С. Шляхами оновлення поезії // Гійом Аполлінер. Поезії / Пер. Миколи Лукаша; передмова та прим. Д. Наливайка. – К.: Дніпро, 1984. – С. 5-38.
69. Науменко А. М. Одиссея перекладу, або Про шляхи до загубленої арфи затонулої поетичної Атлантиди // Нова філологія (Запоріжжя). – 2003. – № 1 (16). – С. 173-211.
70. Никифоров В. Н. Поэтика раннего творчества П. Целана. Автореферат диссертации ... канд. филол. наук. – М.: МГПИ, 1989. – 15 с.
71. Новикова Марина. Контекст пам'яті // Всесвіт. – 1978. – № 6. – С. 175-180.
72. Павличко С. Д. Поезія Томаса Стерна Еліота // Еліот Т. С. Вибране / Упор., передмова та прим. Соломії Павличко. – К.: Дніпро, 1990. – С. 3-35.
73. Павлова Н. С. Об одном стихотворении Пауля Целана и Осипе Мандельштаме // Павлова Н. С. Природа реальности в австрийской литературе. – М.: Языки славянской культуры, 2005. – С. 298-311.
74. Пауль Целан і Чернівці. Матеріали Міжнародної наукової конференції 4-5 червня 1998 р. / Чернівецький державний університет імені Юрія Федьковича // Дух і Літера (Київ). – 1999. – № 5-6. – С. 6-170.
75. Пауль Целан / Пауль Анчель в Чернівцях. Текст Акселя Гельгауза; пер. Петра Рихла / Paul Antschel / Paul Celan in Czernowitz. Bearbeitet von Axel Gellhaus [Marbacher Magazin. Sonderheft 90/2000] – 160 S.
76. Постмодернизм. Энциклопедия / Сост. и науч. Редакторы А. А. Грицанов, М. А. Можейко. – Минск: Интерпрессервис; Книжный дом, 2001. – 1040 с.
77. Райнер Марія Рільке й Україна. Наукові студії про Райнера Марію Рільке. Переклади його творів. – Вип. I / Відп. ред. Леся Кравченко. – Дрогобич: Коло, 2003. – 320 с.
78. Рихло П. В. Експресіоністський часопис «Der Nerv» у Чернівцях // Буковинський журнал. – 2003. – № 1. – С. 217-225.
79. Рихло Петро. Єрусалим у багатонаціональній поезії Буковини // Буковинський журнал. – 1998. – Ч. 1. – С. 122-134.

80. Рихло П. В. Німецькомовна література Буковини та її сучасна українська рецепція // Питання літературознавства. Наук. зб. – Вип. 10 (67). – Чернівці: Рута, 2003. – С. 30-41.
81. Рільке Райнер Марія. Думки про мистецтво і поезію: Збірник / Упор., вступ. стаття та прим. Д. С. Наливайка. – К.: Мистецтво, 1986. – 293 с.
82. Рільке Райнер Марія. Поезії / Пер. Миколи Бажана; вступ. стаття та прим. Дмитра Наливайка. – К.: Дніпро, 1974. – 280 с.
83. Розенфельд Б. Есенин / Есенинщина // Литературная энциклопедия. – Т. 4. – М.: Изд-во Ком. Академии, 1930. – С. 79-93.
84. Седакова Ольга. Пауль Целан. Заметки переводчика // Иностранная литература. – 2005. – № 4. – С. 245-259.
85. Седакова Ольга. Урок Целана. Беседа с Антоном Нестеровым // Контекст-9 (Москва). – 1999. – № 4. С. 230-245.
86. Сігов Костянтин. Меридіан Целана-Левінаса: до типології зустрічі-крізь-розрив // Дух і літера. – 1999. – № 5-6. – С. 147-156.
87. Соловей Е. С. Поезія і духовний клімат доби (Р. М.Рільке, П. Целан, В. Свідзинський, Б. І. Антонич) // Вікно в світ. – 1998. – № 2. – С. 117-121.
88. Степанов Н. Л. Велимир Хлебников. Жизнь и творчество. – М.: Сов. писатель, 1975. – 280 с.
89. Террас Виктор, Веймар Карл С. Мандельштам и Целан: Черты сходства и перекличка голосов // Пауль Целан. Материалы, исследования, воспоминания / Сост. Лариса Найдич. – Т. 1: Диалоги и переклички. – Москва: Мосты культуры, 2004; Иерусалим: Гешарим, 5764. – С. 123-146.
90. Террас Виктор, Веймар Карл С. Мандельштам и Целан: Постскрипtum// Пауль Целан. Материалы, исследования, воспоминания / Сост. Лариса Найдич. – Т. 1: Диалоги и переклички. – Москва: Мосты культуры, 2004; Иерусалим: Гешарим, 5764. – С. 147-163.
91. Топоров В. Н. Разговор через решетку: Об одном стихотворении Пауля Целана // Звезда. – 1992. – № 10. – С. 162-163.

92. Топоров В. Н. Роза // Мифы народов мира: Энциклопедия. – Т.2. – М.: Сов. энциклопедия, 1988. – С. 386-387.
93. Тракль Георг. Твори / Пер., передмова, прим. та концепція Тимофія Гавриліва. – Львів: Видавнича спілка «Просвіта», 1997. – Нім. та укр.. мовою. – 304 с.
94. Третьякова Л. С. Дмитрий Шостакович. – М.: Сов. Россия, 1976. – 240 с.
95. Фішбейн Мойсей. Повернення до Меридіана // Фішбейн М. Апокриф. Поезії, переклади, проза. – К.: Довіра, 1996. – С. 185-211.
96. Хлебников В. В. Стихотворения и поэмы / Вступ. стаття и прим. Н. Степанова. – Л.: Сов. писатель, 1960. – 397 с. [Б-ка поета. Малая серия]
97. Цветаева М. И. Стихотворения. Поэмы. Драматические произведения / Вступ. стаття Вс. Рождественского: сост., подг. текста и коммент. А. Саакянц. – Кишинев: Лумина, 1988. – 575 с.
98. Целан Пауль. Кристал подиху (3 книги «Переведення подиху», 1967) Пер. з нім. Петра Рихла. // Потяг-76: Центральноевропейський літературний часопис. – 2002. – №1. – С. 11-17.
99. Целан Пауль. Меридіан. Бременська промова / Пер. Петра Рихла // Дух і літера. – 1999. – № 5-6. – С. 157-170.
100. Целан Пауль. Меридіан серця. Поезії / Пер. з нім., вступ. стаття Петра Рихла. – Чернівці: Прут, 1993 – Нім. та укр. мовою. – 152 с.
101. Целан Пауль. Поезії. Антологія українського перекладу / Впорядкування та передмова Петра Рихла. – Чернівці: Букрек, 2001. – Нім. та укр. мовою. – 224 с.
102. Целан Пауль. [Поезії] // Стус Василь. Твори у чотирьох томах, шести книгах. – Том 5 (додатковий): Переклади. – Львів: Просвіта, 1998. – С. 99-108.
103. Целан Пауль. Поезії / Пер з нім. М. Бажана, М. Білорусця, М. Фішбейна, Л. Череватенка. // Всесвіт, 1978. – № 6. – С. 95-104.
104. Целан Пауль. [Поезії] // Орест Михайло. Держава слова: Вірші та переклади. – К.: Основи, 1995. – С. 416.

105. Целан Пауль. [Поезії] / Пер. з нім. Олега Заячківського // Ї: Незалежний культурологічний часопис (Львів). – 1997. – № 9. – С. 90-99.
106. Целан Пауль. [Поезії] / Пер. з нім. Петра Рихла // ART LINE (Київ). – 1997. – № 4. – С. 54-55.
107. Целан Пауль. [Поезії] // Загублена арфа. Антологія німецькомовної поезії Буковини / Концепція видання, переклад, передмова та біобібліографічні довідки Петра Рихла. – Чернівці: Золоті литаври, 2002. – Нім. та укр. мовою. – С. 320-383.
108. Целан Пауль. [Поезії] // Фішбейн Мойсей. Апокриф: Поезії, переклади, проза. – К.: Довіра, 1996. – С. 105-119.
109. Целан Пауль. Промова з приводу одержання літературної премії вільного ганзейського міста Бремена / Пер. Я. Свердлюк; Розмова в горах. Відблиски / Пер. П. Рихла // Теракт: Авангардовий літературно-візійний альманах. – Чернівці; Львів: Барви, 1994. – С. 85-92.
110. Целан Пауль. Стретта / Пер. з нім. Петра Рихла // Буковинський журнал. – 1995. – № 3-4. – С. 59-63.
111. Целан Пауль. «Ці тихі, німецькі, болючі рядки...»: Рання поезія Пауля Целана у перекладах Петра Рихла // Вікно в світ. – 1998. – № 2. – С. 128-140.
112. Целан Пауль. Стихотворения / Вольный перевод с нем. И. С. Гуревича; вступ. стаття А. А. Гугнина и И. С. Гуревича. – М.: Издатель М. В. Воронков, 2001. – 280 с.
113. Целан Пауль. Стихотворения / Перевод с нем. Марка Белорусца. – К.: Гамаюн, 1998. – 112 с.
114. Червинская О. В. Акмеизм в контексте Серебряного века и традиции. Монография. – Черновцы: Alexandru cel Bun; Рута, 1997. – 272 с.
115. Череватенко Л. В. „Чорне молозиво ранку” // Дух і Літера (Київ). – 1999. – № 5-6. – С.69-72.
116. Шмуэли Илана. «Скажи, что Иерусалим есть...» // Пауль Целан. Материалы, исследования, воспоминания / Сост. Лариса Найдич. – Т.1: Диалоги и переклички. – Москва: Мосты культуры, 2004; Иерусалим: Гешарим, 5764. – С. 287-300.

117. Элюар Поль. Стихи / Пер. М. Н. Ваксмахера. Статья и комментарий С. И. Великовского. М.: Наука, 1971. – 423 с.
118. Эренбург И. Г. Люди, годы, жизнь. Книга первая. – М.: Сов. писатель, 1961. – 636 с.
119. Aderca Marcel. Erinnerung an meine Freundschaft mit Paul Celan. In: Zeitschrift für Kulturaustausch (Stuttgart) – 32 Jg., 1982, 3.Vj. – S. 206.
120. Adorno Theodor. Kulturkritik und Gesellschaft. In: Theodor Adorno. Prismen. Kulturpolitik und Gesellschaft. Hg. von Rolf Tiedemann. – Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1987. – S. 7-26.
121. Allemann Beda. Nachwort. In: Paul Celan. Ausgewählte Gedichte. Zwei Reden. – Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1969. – S. 151-163.
122. Allerhand Jacob. Bibel und Hawdala: Der Beitrag der Judaistik zum Verständnis des Werkes von Paul Celan // Unverloren. Trotzdem: Paul Celan-Symposion. Hg. von Hubert Gaisbauer, Bernhard Hain, Erika Schuster. – Wien: Mandelbaum-Verlag, 2000. – S. 265-286.
123. Antworten auf Georg Trakl. Hg. von Adrien Fink u. Hans Weichselbaum. – Salzburg: Otto Müller Verlag, 1992. – 188 S. [Trakl-Studien, B. XVIII]
124. Arendt Erich. Gedichte. Auswahl u. Nachwort von Gerhard Wolf. – Leipzig: Verlag Philipp Reclam jun., 1976. – 236 S.
125. Ausländer Rose. Die Nacht hat zahllose Augen. Prosa. – Frankfurt/M.: Fischer Taschenbuch Verlag, 1995. – 191 S.
126. Ausländer Rose. Wir pflanzen Zedern. Gedichte. – Frankfurt/M.: Fischer Taschenbuch Verlag, 1993. – 213 S.
127. Bachmann Ingeborg. Sämtliche Gedichte. – München; Zürich: Piper, 2002. – 229 S.
128. Baer Ulrich. Traumadeutung. Die Erfahrung der Moderne bei Charles Baudelaire und Paul Celan / Aus dem Amerikanischen von Johanna Bodenstab. – Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2002. – 300 S.
129. Baumann Gerhart. «...durchgründet vom Nichts...» In: Études Germaniques 25 (1970). – S. 277-290.
130. Baumann Gerhart. Erinnerungen an Paul Celan. – Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1986. – 144 S.

131. Baumgart Reinhard. Unmenschlichkeit beschreiben. Weltkrieg und Faschismus in der Literatur. In: Merkur. – 19.Jg., 1965, Nr. 202. – S. 37-50.
132. Beese Henriette. Nachdichtung als Erinnerung. Allegorische Lektüre einiger Gedichte von Paul Celan. – Darmstadt: Agora Verlag, 1976. – 221 S.
133. Benjamin Walter. Kafka. In: Walter Benjamin. Angelus Novus. Ausgewählte Schriften 2. – Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1988. – S. 248-263.
134. Benn Gotfried. Gedichte. Auswahl u. Nachwort von Christoph Perels. – Stuttgart: Reclam, 2000. – 188 S.
135. Benn Gottfried. Probleme der Lyrik. Wiesbaden: Limes, 1961. – 48 S.
136. Bermann Fischer Gottfried u. Brigitte. Briefwechsel mit Autoren. Hg. von Reiner Stach mit Karin Schlapp. – Frankfurt/M.: Fischer, 1990. – S. 617-659.
137. Bevilacqua Giuseppe. Auf der Suche nach dem Atemkristall. Celan-Studien / Aus dem Italienischen übersetzt von Peter Goßens u. Marianne Schneider. – München: Hanser, 2004. – 150 S.
138. Bienek Horst. Narben unserer Zeit. In: Meinecke Dietlind (Hg.) Über Paul Celan. – Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1973. – S. 43-46.
139. Bischoff Erich, Winter Jakob, Wünsche August. Die Kabbala. Einführung in die jüdische Mystik und Geheimwissenschaft. – Padeborn: Voltmedia, o.J. – 365 S.
140. Bloom Harold. Einflußangst: Eine Theorie der Dichtung / Aus dem Amerikanischen von Angelika Schweikhart. – Basel: Stroemfeld / Nexus, 1995. – 137 S.
141. Böschenstein Bernhard. Celan als Leser Hölderlins und Jean Pauls. – In: Argumentum e Silentio: International Paul Celan Symposium / Edited by Amy D. Colin. – Berlin; New York: Walter de Gruyter, 1987. – S. 183-198.
142. Böschenstein Bernhard. Celan als Leser Trakls. In: Frühling der Seele. Pariser Trakl-Symposion. Hg. von Rémy Colombat u. Gerald Stieg. – Innsbruck: Haymon, 1995. – S. 135-161.

143. Böschstein Bernhard. Celan und Mandelstamm. Beobachtungen zu ihrem Verhältnis. In: Celan-Jahrbuch 2 (1988) Hg. von Hans-Michael Speier. – Heidelberg: Winter, 1988. – S. 155-168.
144. Böschstein Bernhard. Celan und Rilke. In: Blätter der Rilke-Gesellschaft. – 19 (1992): Rilke und Frankreich. – Sigmaringen: Jan Thorbecke Verlag, 1993. – S. 173-185.
145. Böschstein Bernhard. Die Bedeutung Stefan Georges und Conrad Ferdinand Meyers für Paul Celans Frühwerk. In: Études Germaniques – 53 (1998), Nr. 2. – P. 481-492.
146. Böschstein Bernhard. Ekstase, Maß und Askese in der deutschen Dichtung. Ed. Thomas Spoerri / Bibl. Psychiat. Neurol. – Basel; New York: Karger, 1968. – P. 189-207.
147. Böschstein Bernhard. Gespräche und Gänge mit Paul Celan. In: Bevilacqua Giuseppe, Böschstein Bernhard. Paul Celan. Zwei Reden / Mit einem Vorwort von Eberhard Lämmert. – Marbach am Neckar: Deutsche Schillergesellschaft, 1990. – S. 7-19.
148. Böschstein Bernhard. Hölderlin und Celan. In: Paul Celan. Hg. von Werner Hamacher u. Winfried Menninghaus. – Frankfurt/M.: Suhrkamp Taschenbuch Verlag, 1988. – S. 191-200.
149. Böschstein Bernhard. Leuchttürme. Von Hölderlin zu Celan. Wirkung und Vergleich. Studien. – Frankfurt/M.: Insel Verlag, 1977. – 332 S.
150. Böschstein Bernhard. Paul Celan «Tübingen, Jänner». In: Über Paul Celan. Hg. von Dietlind Meinecke. – Frankfurt/M.: Suhrkamp Taschenbuch Verlag, 1973. – S. 101-105.
151. Böschstein Bernhard. Zwischen den Kulturen: Aus der Werkstatt eines Literaturwissenschaftlers an der Sprachgrenze. In: Neue Zürcher Zeitung. – Nr. 90, vom 23./24. April 2005. – S. 71.
152. Böttiger Helmut. Orte Paul Celans. – Wien: Paul Zsolnay Verlag, 1996. – 175 S.
153. Böttiger Helmut. Radikale Ästhetik und politische Haltung. Die Aktualität von Paul Celan. In: Sprache im technischen Zeitalter (Stuttgart) – 31. Jg., 1993, Nr. 128. – S. 469-480.

154. Bogumil Sieghild. Celan und Mallarmé: Kontinuität oder Wandel in der zeitgenössischen Poesie? In: Deutsche Literatur in der Weltliteratur. Kulturnation statt politische Nation. Hg. von Albrecht Schöne. – Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1986. – S. 27-34.
155. Bohrer Christiane. Paul Celan-Bibliographie. – Frankfurt/M.: Peter Lang, 1989. – 411 S. [Literaturhistorische Untersuchungen 14]
156. Bollack Jean. Paul Celan. Poetik der Fremdheit / Aus dem Französischen von Werner Wögerbauer. – Wien: Paul Zsolnay Verlag, 2000. – 376 S.
157. Bollack Jean. Paul Celan sur sa langue. In: Argumentum e Silentio. International Paul Celan Symposium. Edited by Amy D. Colin. – Berlin; New York, 1987. – S. 113-153.
158. Bollack Jean. Rilke in Celans Dichtung. In: Celan-Jahrbuch 7 (1997/98). Hg. von Hans-Michael Speier. – Heidelberg: Winter. – S. 177-196.
159. Brierley David. «Der Meridian». Ein Versuch zur Poetik und Dichtung Paul Celans. – Frankfurt/M.: Peter Lang, 1984. – 480 S.
160. Brod Max. Über Franz Kafka. – Frankfurt/M.: Fischer Taschenbuch Verlag, 1989. – 407 S.
161. Broda Martine. «An Niemand gerichtet». Paul Celan als Leser von Mandelstamms «Gegenüber». In: Paul Celan. Hg. von Werner Hamacher u. Winfried Menninghaus. – Frankfurt/M.: Suhrkamp. – S. 209-221.
162. Buber Martin. Das dialogische Prinzip. Gütersloh: Gütersloher Verlags-Haus, 2002. – 324 S.
163. Buber Martin. Die chassidischen Bücher. – Berlin: Schocken Verlag, 1927. – 717 S.
164. Bücher Rolf. Weltbuch bei Celan. In: «Der glühende Leertext». Annäherungen an Paul Celans Dichtung. Hg. von Otto Pöggeler u. Christoph Jamme. – München: Wilhelm Fink, 1993. – S. 113-126.
165. Büchner Georg. Dichtungen. – Leipzig: Verlag Philipp Reclam jun., 1971. – 189 S.

166. Büchner-Preis-Reden 1951-1971. Mit einem Vorwort von Ernst Johann. – Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1972. – 248 S.
167. Buck Theo. Celan und Frankreich. Darstellung mit Interpretationen. – Aachen: Rimbaud, 2002. – 107 S. [Celan-Studien V]
168. Buck Theo. Lyrik nach Auschwitz: Zu Paul Celans «Todesfuge». In: Datum und Zitat bei Paul Celan. Akten des Internationalen Paul Celan-Coloquiums Haifa 1986. Hg. von Chaim Shoham u. Bernd Witte. – Bern; Frankfurt/M.; New York; Paris: Peter Lang, 1987. – S. 11-41.
169. Buck Theo. «Mit entschertem Herzhirn» – Aachen: Rimbaud, 2000. – 122 S. [Celan-Studien IV]
170. Buck Theo. Muttersprache, Mördersprache. – Aachen: Rimbaud, 1993. – 192 S. [Celan-Studien I]
171. Buck Theo. «Sonnenflechten» und «azurner Schleim» – Celan übersetzt Rimbaud. In: Paul Celan. Text+Kritik: Zeitschrift für Literatur. Hg. von Heinz Ludwig Arnold. – Nr. 53/54: Neufassung, November 2002. – S. 66-98.
172. Buck Theo. Wachstum oder Wunde. Zu Paul Celans Judentum. In: Im Zeichen Hiobs. Jüdische Schriftsteller und deutsche Literatur im 20. Jahrhundert. Hg. von Gunter E. Grimm u. Hans-Peter Bayerdörfer. – Königstein/Ts.: Athenäum, 1985. – S. 338-360.
173. Bugs Monika. «An Eskimo in Darkest Afrika». Edgar Jené und der Wiener Surrealismus. In: Displaced. Paul Celan in Wien 1947-1948. Hg. von Peter Goßens u. Marcus G. Patka im Auftrag des Jüdischen Museums Wien. – Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2001. – S. 71-79.
174. Buhr Gerhard. Celans Poetik. – Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1976. – 207 S.
175. Burger Hermann. Paul Celan. Auf der Suche nach der verlorenen Sprache. – Frankfurt/M.: Fischer Taschenbuch Verlag, 1989. – 144 S.
176. Caraion Ion. Über die Anfänge des Dichters. In: Texte zum frühen Celan. Bukarester Celan-Kolloquium 1981. In: Zeitschrift für Kulturaustausch (Stuttgart) 32. Jg., 1982, 3. Vj., S. 209-210.

177. Celan Paul. Briefe an Alfred Margul-Sperber. In: Neue Literatur (Bukarest) – 26. Jg., 1975, H.7. – S. 50-63.
178. Celan Paul. Das Frühwerk. Hg. von Barbara Wiedemann. – Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1998. – 286 S.
179. Celan Paul. Der Meridian und andere Prosa. – Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1990. – 71 S.
180. Celan Paul. Die Dichtung Ossip Mandelstamms. In: Ossip Mandelstamm. Im Luftgrab. Ein Lesebuch. Hg. von Ralph Dutli. – Zürich: Ammann, 1988. – S. 69-81.
181. Celan Paul. Die Gedichte aus dem Nachlaß. Hg. von Bertrand Badiou, Jean Claude Rambach u. Barbara Wiedemann. Anmerkungen von B. Wiedemann u. B. Badiou. – Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1997. – 547 S.
182. Celan Paul. Die Gedichte. Kommentierte Gesamtausgabe in einem Band. Hg. u. kommentiert von Barbara Wiedemann. – Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2003. – 1000 S.
183. Celan Paul. Die Niemandsrose. Vorstufen – Exegese – Endfassung. Hg. von Jürgen Wertheimer. Bearbeitet von Heino Schmuß mit Michael Schwarzkopf. – Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1996. – 176 S. [Paul Celan. Werke. Tübinger Ausgabe]
184. Celan Paul. Drei russische Dichter. Alexander Block. Ossip Mandelstamm. Sergej Jessenin. – Frankfurt/M.: Fischer Bücherei, 1963. – 143 S.
185. Celan Paul. Gedichte 1938-1944. Mit einem Vorwort von Ruth Kraft. – Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1986. – 148 S.
186. Celan Paul. Gesammelte Werke. Hg. von Beda Allemann u. Stefan Reichert unter Mitwirkung von Rudolf Bücher. Erster Band: Gedichte I. – Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1992. – 318 S.
187. Celan Paul. Gesammelte Werke. Hg. von Beda Allemann u. Stefan Reichert unter Mitwirkung von Rudolf Bücher. Zweiter Band: Gedichte II. – Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1992. – 446 S.
188. Celan Paul. Gesammelte Werke. Hg. von Beda Allemann u. Stefan Reichert unter Mitwirkung von Rudolf Bücher. Dritter Band: Gedichte III. Prosa. Reden. – Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1992. – 233 S.

189. Celan Paul. *Gesammelte Werke*. Hg. von Beda Allemann u. Stefan Reichert unter Mitwirkung von Rudolf Bücher. *Vierter Band: Übertragungen I. Zweisprachig*. – Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1992. – 885 S.
190. Celan Paul. *Gesammelte Werke*. Hg. von Beda Allemann u. Stefan Reichert unter Mitwirkung von Rudolf Bücher. *Fünfter Band: Übertragungen II. Zweisprachig*. – Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1992. – 665 S.
191. Celan Paul. *Notiz*. In: Ossip Mandelstamm. *Im Luftgrab*. Ein Lesebuch. Hg. von Ralph Dutli. – Zürich: Ammann. – S. 65-81.
192. Celan Paul. *Strette & Autres Poèmes*. Traduction de l'allemand par Jean Daive. – Paris: Mercure de France, 1990. – 137 S.
193. Celan Paul. *Todesfuge*. Mit einem Kommentar von Theo Buck und fünf Gouachen von K. O. Götz. – Aachen: Rimbaud, 1999. – 71 S.
194. Celan Paul. *Unveröffentlichte Übersetzungen*. Aus der Lyrik von Walerij Brjussow und Sergej Jessenin. – In: *Neue Literatur (Bukarest)* – Jg. 41-42, 1990/91, H. 5-6. – S. 110-117.
195. Celan Paul. *Versuri*. In: *Agora. Colecție internațională de artă și literatură*. – București, 1947. – S. 69-71.
196. Celan Paul. *Versuri / Gedichte / Trad. Nina Cassian și Petre Solomon*. – București: Editura Universală; 1973. – 214 S.
197. Celan und / in Europa. In: *Arcadia. Zeitschrift für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft*. Hg. von John Neubauer u. Jürgen Wertheimer. Begründet von Horst Rüdiger. – 32 (1997), Nr. 1. – 300 S.
198. Chalfen Israel. *Paul Celan. Eine Biographie seiner Jugend*. – Frankfurt/M.: Suhrkamp Taschenbuch Verlag, 1983. – 189 S.
199. Colin Amy D. *Der Weg der Lyrik Celans*. In: *Literatur und Kritik*. – XIX. Jg., 1984, H. 187-188. – S. 340-351.
200. Colin Amy. *Einleitung*. In: *Versunkene Dichtung der Bukowina. Eine Anthologie deutschsprachiger Lyrik*. Hg. von Amy Colin u. Alfred Kittner. – München: Wilhelm Fink Verlag, 1994. – S. 13-24.
201. Colin Amy. *Paul Celan. Holograms of Darkness*. – Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1991. – 211 p.

202. Colin Amy D. Paul Celan's Poetics of Destruction. In: *Argumentum e Silentio: International Paul Celan Symposium*. Edited by Amy D. Colin. – Berlin; New York: Walter de Gruyter, 1987. – P. 157-178.
203. Cooper J. C. *Lexikon alter Symbole*. Aus dem Englischen übersetzt von Gudrun u. Matthias Middel. – Leipzig: E. A. Seemann Verlag, 1986. – 240 S.
204. Corbea-Hoisie Andrei. *Czernowitzer Geschichten. Über eine städtische Kultur in Mittel(Ost)-Europa*. – Wien; Köln; Weimar: Böhlau Verlag, 2003. – 252 S.
205. Corbea-Hoisie Andrei (Hg.). *Paul Celan. Biographie und Interpretation / Biographie et interprétation*. – Konstanz: Hartung-Gorre Verlag; Paris: Editions Suger; Iași: Polirom, 2000. – 235 S.
206. Daive Jean. *Le Méridien de Czernowitz / Der Czernowitzer Meridian. Les conférences du divan*, 8. – Paris; Tübingen: Divan, 2000. – 48 S.
207. David Claude. *Préambule*. In: *Hommage à Paul Celan*. In: *Études Germaniques*, 3/1973. – P. 239-241.
208. Deleuze Gilles, Guattari Félix. *Kafka. Für eine kleine Literatur*. Aus dem Franz. von Burkhard Kroeber. – Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1976. – 134 S.
209. Derrida Jacques. *Schibboleth: Für Paul Celan*. Hg. von Peter Engelmann. Aus dem Französischen von Wolfgang Sebastian Baur. – Wien: Passagen-Verlag, 2002. – 149 S.
210. *Die Heilige Schrift des Alten und Neuen Testaments*. Nach den Grundtexten übersetzt u. herausgegeben von Prof. Dr. Vinzenz Hamp, Prof. Dr. Meinrad Stenzel, Prof. Dr. Joseph Kürzinger. – Aschaffenburg: Paul Pattloch Verlag, 1957.
211. *Die Heilige Schrift nach der deutschen Übersetzung D. Martin Luthers*. – Berlin: Evangelische Haupt-Bibelgesellschaft, o.J.
212. *Die Kafka-Rezeption in Rumänien: Bibliographie*. In: *Interferențe lingvistice și literare: Franz Kafka 1883-1924*. Hg. von Sorin Chițanu u. Andrei Corbea. – Iași, 1988. – S.146-159 [Jassyer Beiträge zur Germanistik III]

213. Displaced. Paul Celan in Wien 1947/1948. Hg. von Peter Goßens u. Marcus G. Patka im Auftrag des Jüdischen Museums Wien. – Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2001. – 176 S.
214. Droste-Hülshoff Annette von. Werke in einem Band. Ausgewählt u. eingeleitet von Rudolf Walbiner. – Berlin; Weimar: Aufbau Verlag, 1969. – 381 S.
215. Eliot Thomas Stearns. Selected Essays. – London: Faber & Faber, 1953. – 516 p.
216. Emmerich Wolfgang. Paul Celan. – Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1999. – 192 S.
217. Europäische Lyrik der Gegenwart 1900-1925. Nachdichtungen von Josef Kalmer. – Wien; Leipzig: Verlagsanstalt Dr. Zahn und Dr. Diamant, 1927. – 319 S.
218. Fassbind Bernard. Poetik des Dialogs. Voraussetzungen dialogischer Poesie bei Paul Celan und Konzepte von Intersubjektivität bei Martin Buber, Martin Heidegger und Emmanuel Levinas. – München: Wilhelm Fink Verlag, 1995. – 276 S.
219. Federmair Leopold. Die Waffen des Dichters. Eine kommentierte Ausgabe der Gedichte Paul Celans. – In: Neue Zürcher Zeitung, Nr. 130, 7./8. Juni 2003. – S. 75.
220. Federmann Reinhard. In memoriam Paul Celan. In: Die Pestsäule. 1/1972. – S. 17-25.
221. Felstiner John. Paul Celan. Eine Biographie. Deutsch von Holger Fliessbach. – München: C.H.Beck, 1997. – 432 S.
222. Firges Jean. Den Acheron durchquert ich. Einführung in die Lyrik Paul Celans. Vier Motivkreise der Lyrik Paul Celans: Die Reise, der Tod, der Traum, die Melancholie. – Tübingen: Stauffenburg Verlag, 1998. – 321 S.
223. Firges Jean. Paul Celan: Die beiden Türen der Welt. Gedichtinterpretationen. – Annweiler am Trifels: Sonnenberg Verlag, 2001. – 87 S.
224. Firges Jean. Vom Osten gestreut, einzubringen im Westen. Jüdische Mystik in der Dichtung Paul Celans. – Annweiler am Trifels: Sonnenberg Verlag, 1999. – 180 S.
225. Forst-Battaglia Otto. Französische Literatur der Gegenwart (seit 1880) – Wiesbaden: Dioskuren Verlag, 1928. – 600 S.

- 226. Foucault Michel. Die Ordnung des Diskurses. Inauguralvorlesung am Collège de France, 2. Dezember 1970 / Aus dem Franz. von Walter Seitter. – München: Hanser, 1974. – 54 S.
- 227. Franzos Karl Emil. Erzählungen aus Galizien und der Bukowina. Hg. von Joseph Peter Strelka. – Berlin: Nicolai, 1993. – 193 S.
- 228. «Fremde Nähe». Celan als Übersetzer. Eine Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs in Verbindung mit dem Präsidialdepartement der Stadt Zürich im Schiller-Nationalmuseum Marbach am Neckar u. im Stadthaus Zürich. Ausstellung und Katalog: Axel Gellhaus u.a. Deutsche Schiller-Gesellschaft Marbach am Neckar 1997. – S. 333-334. [Marbacher Kataloge 50. Hrsg. von Ulrich Ott u. Friedrich Pfäfflin]
- 229. Freud Sigmund. Die Traumdeutung. Studienausgabe. Bd. II. – Frankfurt/M.: Fischer Verlag, 1989. – 698 S.
- 230. Friedrich Hugo. Die Struktur der modernen Lyrik. Von der Mitte des neunzehnten bis zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts. Erweiterte Neuausgabe. – Reinbek bei Hamburg, 1977. – 331 S.
- 231. Gadamer Hans-Georg. Sinn und Sinnverhüllung dargestellt an Paul Celans Gedicht «Tenebrae». In: Zeitwende. – 46 (1975), Nr. 6. – S. 321-329.
- 232. Gadamer Hans-Georg. Wer bin Ich und wer bist Du? Ein Kommentar zu Paul Celans Gedichtfolge «Atemkristall». – Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1973. – 134 S.
- 233. Geier Manfred. Die Schrift und die Tradition. Studien zur Interkulturalität. – München: Wilhelm Fink, 1985. – 122 S.
- 234. Gellhaus Axel. Erinnerungen an schwimmende Hölderlintürme. Paul Celan «Tübingen, Jänner». – Marbach am Neckar: Deutsche Schillergesellschaft, 1993. – 16 S. [Spuren 24]
- 235. Gellhaus Axel. Marginalien. Paul Celan als Leser. In: «Der glühende Leertext». Annäherungen an Paul Celans Dichtung. Hg. von Christoph Jamme u. Otto Pöggeler. – München: Wilhelm Fink, 1993. – S. 41-65.

236. Genette Gérard. Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe / Aus dem Franz. von Wolfram Bayer u. Dieter Hornig. – Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1993. – 537 S.
237. George Stefan. Die Bücher der Hirten- und Preisgedichte, der Sagen und Sänge und der hängenden Gärten. – Berlin: Georg Bondi, 1930. – 141 S. [Gesamt-Ausgabe der Werke. Endgültige Fassung, Bd. III]
238. George Stefan. Hymnen. Pilgerfahrten. Algalal. – Berlin: Georg Bondi, 1928. – 141 S. [Gesamt-Ausgabe der Werke. Endgültige Fassung, Bd. II]
239. Ginsburg Lev. Celans Essenin-Übertragungen // Sowjet-Literatur. – 1963. – Nr. 8. – S. 171-173.
240. Glenn Jerry. Paul Celan. – New York: Twayne Publishers, 1973. – 174 p.
241. Glenn Jerry. Paul Celan. Eine Bibliographie. Wiesbaden: Otto Harassowitz, 1989. – 331 S.
242. Glenn Jerry. Paul Celan in Wien. In: Die Pestsäule. In memoriam Reinhard Federmann. Hg. von Milo Dor. Wien: Löcker & Wögenstein, 1977. – S.100-108.
243. Glenn Jerry, Todd Jeffrey D. Paul Celan. Die zweite Bibliographie. – Cincinnati, 1998. – 185 S.
244. Gnüg Hiltrud (Hg.) An Hölderlin. Zeitgenössische Gedichte. – Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1993. – 130 S.
245. Goltschnigg Dietmar. Das Zitat in Celans Dichtergedichten. In: Psalm und Hawdalah. Zum Werk Paul Celans. Akten des Internationalen Paul Celan-Kolloquiums New York 1985. Hg. von Joseph P. Strelka. – Bern; Frankfurt/M.; New York; Paris: Peter Lang, 1987. – S. 50-63.
246. Goltschnigg Dietmar. Intratextualität, Intertextualität und Subtextualität im modernen Gedicht – Paul Celan und Ossip Mandelstam. In: Sprachkunst (Wien) Beiträge zur Literaturwissenschaft. – Jg. XXII/1991, 1. Halbband. – S. 93-105.
247. Goltschnigg Dietmar. Zur lyrischen Kafka-Rezeption nach 1945 am Beispiel Paul Celans. In: Literatur und Kritik (Salzburg) – 20. Jg., 1985, H. 197-198. – S. 316-326.

248. Gong Alfred. Gnadenfrist. Gedichte. Baden bei Wien: Verlag G. Grasl, 1980. – 64 S. [Reihe «Lyrik aus Österreich», Bd. 15]
249. Graefe Heinz. Das deutsche Erzählgedicht im 20. Jahrhundert. – Frankfurt/M.: Thesen Verlag, 1972. – 181 S.
250. Grundzüge der Literaturwissenschaft. Hg. von Heinz Ludwig Arnold u. Heinrich Detering. – München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1996. – 804 S.
251. Günther Joachim. Der lesende Celan. In: Über Paul Celan. Hg. von Dietlind Meinecke. – Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1973. – S. 203-206.
252. Günzel Elke. Das wandernde Zitat. Paul Celan im jüdischen Kontext. – Würzburg: Könighausen und Neumann, 1995. – 386 S.
253. Guțu George. Die Lyrik Paul Celans und der geistige Raum Rumäniens. – București, 1990. – 256 S.
254. Guțu George. Die rumänische Koordinate der Lyrik Paul Celans. Diss. zur Promotion A. – Universität Leipzig, 1977 (maschinenschriftlich)
255. Guțu George. Forschungsrezeption und Werkverständnis. In: Neue Literatur (Bukarest) – 40. Jg., 1989, H. 1. – S. 64-71.
256. Hainz Martin. Masken der Mehrdeutigkeit: Celan-Lektüren mit Adorno, Szondi und Derrida. – Wien: Braumüller, 2001. – 188 S.
257. Hamacher Werner, Menninghaus Winfried. Paul Celan. – Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1988. – 360 S.
258. Harbusch Ute. Etwas die Tropen Durchkreuzendes: Paul Celans «Trunkenes Schiff». In: Poetik der Transformation. Paul Celan – Übersetzer und übersetzt. Hg. von Alfred Bodenheimer u. Shimon Sandbank. – Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1999. – S. 55-78.
259. Heidegger Martin. Holzwege. – Frankfurt/M.: Vittorio Klostermann, 1980. – 370 S.
260. Heinzen Georg. Wo die Hunde die Namen olympischer Götter trugen. In: Rheinischer Merkur / Christ und Welt, Nr. 5, vom 1. Februar 1991. – S. 17.

261. Hink Walter. Stationen der deutschen Lyrik. Von Luther bis in die Gegenwart – 100 Gedichte mit Interpretationen. – Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2000. – 240 S.
262. Hirano Yoshihiko. Engramme – Mneme – Phoneme: Zu zwei Hölderlin-Gedichten Paul Celans. In: Doitsu Bungaku. – Tokyo: Ikubundo Verlag, 2001, Nr. 106. – S. 64-71 [Die deutsche Literatur. Hg. von der Japanischen Gesellschaft für Germanistik]
263. Hölderlin Friedrich. Sämtliche Werke und Briefe. Hg. von Günter Mieth. Bd. 1: Gedichte. – Berlin; Weimar: Aufbau Verlag, 1970. – 767 S.
264. Hölderlin Friedrich. Sämtliche Werke und Briefe. Hg. von Günter Mieth. Bd. 2: Hyperion. – Berlin; Weimar: Aufbau Verlag, 1970. – 530 S.
265. Hölderlin Friedrich. Sämtliche Werke und Briefe. Hg. von Günter Mieth. Bd. 3: Der Tod des Empedokles. Übertragungen. – Berlin; Weimar: Aufbau Verlag, 1970. – 601 S.
266. Hoffmann Dieter. Arbeitsbuch: Deutschsprachige Lyrik seit 1945. – Tübingen; Basel: Franke, 1998. – 414 S.
267. Hofmannsthal Hugo von. Ein Brief. In: Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden. Erzählungen. Erfundene Gespräche und Briefe. Reisen. – Frankfurt/M.: Fischer Taschenbuch Verlag, 1979. – S. 461-472.
268. Holthuis Susanne. Intertextualität. Aspekte einer rezeptionsorientierten Konzeption. – Tübingen: Stauffenburg, 1993. – 268 S.
269. Horn Peter. Die Verwandlung des Zufalls. Montage in der Lyrik Paul Celans. In: Sprachkunst (Wien) – 5 (1974), Nr. 1/2. – S. 49-56.
270. Hünneke Evelyn. Paul Celan – Paul Eluard. Entgegnung und Einvernehmen. In: Arcadia. Zeitschrift für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft. Hg. von John Neubauer u. Jürgen Wertheimer. Begründet von Horst Rüdiger. – Bd. 32, 1997, H. 1. – Berlin; New York: Walter de Gruyter, 1997. – S. 169-194.
271. Interpretationen. Gedichte von Paul Celan. Hrsg. von Hans-Michael Speier. – Stuttgart: Philipp Reclam jun., 2002. – 214 S.

272. Intertextualität. Formen, Funktionen. Anglistische Fallstudien. Hg. von Ulrich Broich u. Manfred Pfister unter Mitarbeit von Bernd Schulte-Middelich. – Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1985. – 373 S.
273. Iorgulescu Mircea. «Cette belle saison des calembours». – In: Neue Literatur (Bukarest) – Jg. 39, 1988, H. 6. – S. 74-76.
274. Ivanović Christine. Das Gedicht im Geheimnis der Begegnung. Dichtung und Poetik Celans im Kontext seiner russischen Lektüren. – Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1996. – 379 S.
275. Ivanović Christine. «Im Grunde bin ich ein russischer Dichter...» Dichtung und Poetik Celans im Kontext seiner russischen Lektüren. In: Celan wiederlesen. – München: Lyrik Kabinett, 1998. – S. 51-66.
276. Ivanović Christine. Paul Celans Umweg über den Wiener Surrealismus. In: Displaced. Paul Celan in Wien 1947/1948. Hg. von Peter Goßens u. Marcus G. Patka im Auftrag des Jüdischen Museums Wien. – Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2001. – S. 62-70.
277. Ivanović Christine. «Wem bloß erzählchen...» Celans Chlebnikow-Lektüre. Beobachtungen am Nachlaß. In: Celan-Jahrbuch 5 (1993). Hg. von Hans-Michael Speier. – Heidelberg: Winter, 1993. – S. 165-192.
278. Jakob Michael. Das «Andere» Paul Celans oder von den Paradoxien relationalen Dichtens. – München: Wilhelm Fink, 1993. – 388 S.
279. Janz Marlies. Vom Engagement absoluter Poesie. Zur Lyrik und Ästhetik Paul Celans. – Frankfurt/M.: Syndikat, 1976. – 253 S.
280. Jessenin Sergej. Gedichte. Ausgewählt u. übertragen von Paul Celan. – Frankfurt/M.: S. Fischer, 1961. – 63 S.
281. Jessenin Sergej. Gedichte. Russisch und deutsch. Hg. von Fritz Mierau. – Leipzig: Verlag Philipp Reclam jun., 1981. – 251 S.
282. Jewtuschenko Jewgeni. Babij Jar. Übertragen von Oskar Pastior. In: Neue Literatur (Bukarest) – 1962, H. 4. – S. 107-108.
283. Jünger Friedrich Georg. Trakls Gedichte. In: Text+Kritik. Zeitschrift für Literatur. Hg. von Heinz Ludwig Arnold. – 1964, Nr. 4. – S. 1-8.

284. Kafka Franz. Beim Bau der chinesischen Mauer: Prosa und Betrachtungen aus dem Nachlaß. – Leipzig; Weimar: Gustav Kiepenheuer Verlag, 1985. – 180 S.
285. Kafka Franz. Beschreibung eines Kampfes. Novellen, Skizzen, Aphorismen aus dem Nachlaß. – Frankfurt/M.: Fischer Taschenbuch Verlag, 1989. – 280 S.
286. Kafka Franz. Briefe 1902-1924. – Frankfurt/M.: Fischer Taschenbuch Verlag, 1989. – 527 S.
287. Kafka Franz. Erzählungen. Hg. von Kurt Krolow. – Leipzig: Verlag Philipp Reclam jun., 1981. – 290 S.
288. Kafka Franz. Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande und andere Prosa aus dem Nachlaß. – Frankfurt/M.: Fischer Taschenbuch Verlag, 1989. – 359 S.
289. Kafka Franz. Tagebücher 1910-1923. – Frankfurt/M.: Fischer Taschenbuch Verlag, 1989. – 576 S.
290. Kittner Alfred. Erinnerungen an den jungen Paul Celan. In: Texte zum frühen Celan. Bukarester Celan-Kolloquium 1981. In: Zeitschrift für Kulturaustausch (Stuttgart) 32. Jg., 1982, 3. Vj. – S. 217-219.
291. Kleist Heinrich von. Werke in zwei Bänden. Erster Band: Gedichte. Erzählungen. Anekdoten. Kleine Schriften. Ausgewählt u. eingeleitet von Helmut Brandt. – Berlin; Weimar: Aufbau Verlag, 1971. – 358 S.
292. Klöpfer Rolf. Grundlagen des «dialogischen Prinzips» in der Literatur. In: Dialogizität. Hg. von Renate Lachmann. – München: Wilhelm Fink, 1982. – S. 85-106.
293. Koelle Lydia. Hoffnungsfunken erjagen. – Paul Celan begegnet Margarete Sussman. In: Unverloren. Trotz allem: Paul Celan-Symposium Wien 2000. Hg. von Hubert Gaisbauer, Bernhard Hain, Erika Schuster. – Wien: Mandelbaum-Verlag, 2000. – S. 85-144.
294. Koelle Lydia. Paul Celans pneumatisches Judentum. Gott-Rede und menschliche Existenz nach der Shoah. – Mainz: Matthias Grünewald-Verlag, 1997. – 434 S.
295. Koelle Lydia. Wiener «Landschaft mit Urnenwesen». Sedimente des Jüdischen beim frühen Celan. In: Displaced.

- Paul Celan in Wien 1947/1948. Hg. von Peter Goßens u. Marcus G. Patka im Auftrag des Jüdischen Museums Wien. – Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2001. – S. 154-162.
296. Kraft Ruth. Paul Celan und Paul Verlaine. In: Celan-Jahrbuch 4 (1991) Hg. von Hans-Michael Speier. – Heidelberg: Winter, 1992. – S. 201-202.
297. Kristeva Julia. Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman. In: Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven. Hg. von Jens Ihwe. Bd. III. – Frankfurt/M.: Athenäum, 1972. – S. 345-375.
298. Kudshus Winfried. Literatur, Soziopathologie, Double-Bind. Überlegungen zu einem Grenzgebiet. In: Literatur und Schizophrenie. Theorie und Interpretation eines Grenzgebiets. Hg. von Winfried Kudshus. – Tübingen: Max Niemeyer; München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1977. – S. 135-163.
299. «Кыриллическое, друзья, тоже так...» Die russische Bibliothek Paul Celans im deutschen Literaturarchiv Marbach. Aufgezeichnet, beschrieben u. kommentiert von Christine Ivanović. – Marbach am Neckar: Deutsche Schiller Gesellschaft, 1996. – 164 S.
300. Lachmann Renate. Bachtins Dialogizität und die akmeistische Mytho-Poetik als Paradigma dialogischer Lyrik. In: Das Gespräch. Hg. von Karlheinz Stierle u. Rainer Warning. – München: Wilhelm Fink, 1984. – S. 489-516.
301. Lacoue-Labarthe Philippe. Katastrophe. In: Paul Celan. Hg. von Werner Hamacher u. Winfried Menninghaus. – Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1988. – S. 31-60.
302. Lasker-Schüler Else. Ich suchte allerlanden eine Stadt. Gedichte, Prosa, Briefe. Hg. von Silvia Schlenstedt. – Leipzig: Verlag Philipp Reclam jun., 1988. – 480 S.
303. Lefebvre Jean Pierre. Paul Celan – unser Deutschlehrer. In: Arcadia. Zeitschrift für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft. Hg. von John Neubauer u. Jürgen Wertheimer. Begründet von Horst Rüdiger. – Bd. 32, 1997, H. 1. – Berlin; New York: Walter de Gruyter, 1997. – S. 97-108. [Celan und/in Europa]

304. Lehmann Jürgen (Hg.) Kommentar zu Paul Celans «Die Niemandsrose». Unter Mitarbeit von Ch. Ivanović. – Heidelberg: Winter, 2003. – 430 S.
305. Lexikon der französischen Literatur. Hg. von Manfred Naumann. – Leipzig: Bibliographisches Institut, 1987. – 512 S.
306. Lexikon literaturtheoretischer Werke. Hg. von Rolf Renner und Engelbert Habekost. – Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 1995. – 520 S.
307. Liska Vivian. Die Nacht der Hymnen: Paul Celans «Gedichte 1938-1944». – Bern: Peter Lang, 1993. – 173 S. [Europäische Hochschulschriften I, Bd. 1369]
308. Literatur Rumäniens 1944 bis 1980. Einzeldarstellungen. Von einem Autorenkollektiv unter Leitung von Zoe Dumitrescu-Buşulenga u. Marin Bucur. Red. Eva Behring u. Hannelore Prosche. – Berlin: Volk und Wissen Verlag, 1983. – 575 S.
309. Lorbe Ruth. Paul Celan, «Tenebrae». – In: Über Paul Celan. Hg. von Dietlind Meinecke. – Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1973. – S. 239-251.
310. Lyon James K. Judentum, Antisemitismus, Verfolgungswahn. Celans «Krise» 1960-1962. In: Celan-Jahrbuch 3 (1989) Hg. von Hans-Michael Speier. – Heidelberg: Winter, 1990. – S. 175-204.
311. Lyon James K. Paul Celan and Martin Buber: Poetry as Dialog. In: PMLA [Publications of the Modern Language Association of America]. – 86. 1971, Nr. 1. – S. 110-120.
312. Lyon James. Rilke und Celan. In: Argumentum e Silentio. International Symposium. Edited by Amy D. Colin. – Berlin; New York: Walter de Gruyter, 1987. – S. 199-213.
313. Mandelstam Ossip. Gedichte. Aus dem Russischen übertragen von Paul Celan. – Frankfurt/M.: Fischer Taschenbuch Verlag, 1994. – 68 S.
314. Margul-Sperber Alfred. Brief an Otto Basil. In: Otto Basil und die Literatur um 1945. Tradition – Kontinuität – Neubeginn. Hg. von Volker Kaukoreit und Wendelin Schmidt-Dengler Profile: Magazin des Österreichischen Literaturarchivs 2/1998 – Wien: Paul Zsolnay Verlag, 1998. – S. 56-57.

315. Margul-Sperber Alfred. Weltstimmen. Nachdichtungen. – Bukarest: Literaturverlag, 1968. – 255 S.
316. Markis Sabine. Mit «lesendem Aug»: Prinzipien der Textorganisation in Paul Celans «Niemandrose». – Bielefeld: Aisthesis-Verlag, 1999. – 128 S.
317. Martini Fritz. Deutsche Literaturgeschichte. Von Anfängen bis zur Gegenwart. In Zusammenarbeit mit Angela Martini-Wonde. – Stuttgart: Kröner Verlag, 1991. – 765 S.
318. Marx Reiner. Polyvalenz und Intertextualität. Anmerkungen zu Paul Celans Gedicht «Auf Reisen». In: «Wir wissen ja nicht, was gilt». Interpretationen zur deutschsprachigen Lyrik des 20. Jahrhunderts. Hg. von Reiner Marx u. Christoph Weiß. – St. Ingbert: Röhrig Verlag, 1993. – S. 54-66.
319. May Markus. Schibboleth und dialogisches Prinzip. Anmerkungen zu Martin Buber und Paul Celan. In: Südostdeutsche Vierteljahresblätter (München) – 50. Jg., 2001, 3. Folge. – S. 269-275.
320. Mayer Hans. Das Geschehen und das Schweigen. Aspekte der Literatur. – Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1969. – 127 S.
321. Mayer Hans. Der Büchner-Bazillus in unserer Literatur. In: Die Zeit, vom 6. November 1964. – S. 12.
322. Mayer Hans. Erinnerung an Paul Celan. In: Merkur. – 24. Jg., 1970, Nr. 272. – S. 1150-1163.
323. Mayer Peter. Alle Dichter sind Juden. In: Germanisch-Romanische Monatsschrift. – 23 (1973). – S. 32-55.
324. Mayer Peter. Paul Celan als jüdischer Dichter. – Landau (Pfalz): Pfalzdruck, 1969. – 208 S.
325. Meinecke Dietlind (Hg.). Über Paul Celan. – Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1973. – 349 S.
326. Menninghaus Winfried. Paul Celan. Magie der Form. – Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1980. – 291 S.
327. Menninghaus Winfried. Zum Problem des Zitats bei Celan und in der Celan-Philologie. In: Paul Celan. Hg. von Werner Hamacher u. Winfried Menninghaus. – Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1988. – S. 170-190.

328. Metzler-Literatur-Lexikon: Begriffe und Definitionen. Hg. von Günther u. Irmgard Schweikle. – Stuttgart: Metzler, 1990. – 525 S.
329. Miglio Camilla. Celan – Ungaretti – Celan. Die Suche der eigenen Sprache «in eines Anderen Sache». In: Paul Celan / Text + Kritik, 53/54, 3. Auflage: Neufassung. – November 2002. – S. 132-144.
330. Motzan Peter. Kontexterschließung und Textentzifferung [Rez.: B. Wiedemann-Wolf. Antschel Paul – Paul Celan. Studien zum Frühwerk. – Tübingen: Max Niemeyer, 1985]. In: Neue Literatur (Bukarest) – 38. Jg., 1987, H. 10. – S. 78-81.
331. Nägele Rainer. Paul Celan Konfigurationen Freuds. In: Argumentum e Silentio. International Symposium / Edited by Amy D. Colin. – Berlin; New York: Walter de Gruyter, 1987. – S. 237-265.
332. Neumann Gerhard. Die «absolute» Metapher. Ein Abgrenzungsversuch am Beispiel Stephane Mallarmés und Paul Celans. In: Poetica (München) – 3 (1970), Nr. 1/2. – S. 188-225.
333. Neumann Peter Horst. Wort-Konkordanz zur Lyrik Paul Celans bis 1967. – München: Wilhelm Fink Verlag, 1969. – 134 S.
334. Neumann Peter Horst. Zur Lyrik Paul Celans. Eine Einführung. – Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1990. – 116 S.
335. Nielsen Karsten H., Pors Harald. Index zur Lyrik Paul Celans. – München: Wilhelm Fink Verlag, 1981. – 299 S.
336. Nussbaum Anna (Hg.) Afrika singt. Eine Auslese neuer afro-amerikanischer Lyrik. Wien; Leipzig: F.G.Speidel'sche Verlagsbuchhandlung, 1929. – 175 S.
337. Olschner Leonard M. Der feste Buchstab. Erläuterungen zu Paul Celans Gedichtübertragungen. – Göttingen; Zürich: Vandenhoeck & Ruprecht, 1985. – 341 S.
338. Olschner Leonard M. Grenzgänge und Gegenwart. Notizen zu Celans Poetik der Übersetzung. In: Unverloren. Trotz allem: Paul Celan-Symposion Wien 2000. Hg. von Hubert Gaisbauer, Bernhard Hain, Erika Schuster. – Wien: Mandelbaum-Verlag, 2000. – S. 244-264.

339. Papus. Die Kabbala. In der Übersetzung von Prof. Julius Nestler. Mit einem Vorwort von Dr. Gerold Necker. Überarbeitet u. wissenschaftlich betreut von HD Dr. theol. habil. Michael Tilly. – Wiesbaden: Marix Verlag, 2004. – 449 S.
340. Parry Christoph. Meridian und Flaschenpost. Intertextualität als Provokation des Lesers bei Paul Celan. In: Celan-Jahrbuch 6 (1995) Hg. von Hans-Michael Speier. – Heidelberg: Winter, 1995. – S.25-50.
341. Paul Celan. Die Goll-Affäre. Dokumente zu einer «Infamie». Zusammengestellt, herausgegeben u. kommentiert von Barbara Wiedemann. – Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2000. – 926 S.
342. Paul Celan / Erich Einhorn. «Einhorn: du weißt um die Steine...» Briefwechsel. Hg. u. kommentiert von Marina Dmitrieva-Einhorn. – Berlin: Friedenauer Presse, 2001. – 32 S.
343. Paul Celan / Franz Wurm. Briefwechsel. Hg. von Barbara Wiedemann in Verbindung mit Franz Wurm. – Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1995. – 365 S.
344. Paul Celan. Gespräch im Gebirg. Mit einem Kommentar von Theo Buck. – Aachen: Rimbaud, 2002. – 59 S. [Texte aus der Bukowina. Bd.15]
345. Paul Celan – Gisèle Celan-Lestrange. Briefwechsel. Mit einer Auswahl von Briefen Paul Celans an seinen Sohn Eric. Aus dem Französischen von Eugen Helmlé. Hg. u. kommentiert von Bertrand Badiou in Verbindung mit Eric Celan. Anmerkungen übersetzt und für die deutsche Ausgabe eingerichtet von Barbara Wiedemann. Erster Band: Die Briefe. – Frankfurt/M.: Suhrkamp Verlag, 2001. – 590 S.
346. Paul Celan / Gisèle Celan-Lestrange. Briefwechsel. Mit einer Auswahl von Briefen Paul Celans an seinen Sohn Eric. Aus dem Französischen von Eugen Helmlé. Hg. u. kommentiert von Bertrand Badiou in Verbindung mit Eric Celan. Anmerkungen übersetzt und für die deutsche Ausgabe eingerichtet von Barbara Wiedemann. Zweiter Band: Kommentar. – Frankfurt/M.: Suhrkamp Verlag, 2001. – 614 S.

347. Paul Celan / Ilana Shmueli. Briefwechsel. Hg. von Ilana Shmueli u. Thomas Sparr. – Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2004. – 242 S.
348. Paul Celan / Nelly Sachs. Briefwechsel. Hg. von Barbara Wiedemann. – Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1993. – 183 S.
349. Paul Celan / Rudolf Hirsch. Briefwechsel. Hg. von Joachim Seng. – Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2004. – 400 S.
350. Paul Celan. In: Text+Kritik. Zeitschrift für Literatur. Hg. Heinz Ludwig Arnold. – H.53/54: Neufassung, November 2002. – 185 S.
351. Pausch Holger. Paul Celan. – Berlin: Colloquium-Verlag, 1981. – 93 S. [Köpfe des XX. Jahrhunderts; Bd. 94]
352. Perels Christoph. Zu Paul Celans Gedicht «Frankfurt, September». In: Germanisch-Romanische Monatsschrift. Neue Folge. – 23. Jg., 1973, Nr. 1. – S. 56-67.
353. Poetik der Transformation. Paul Celan – Übersetzer und übersetzt. Hg. von Alfred Bodenheimer u. Shimon Sandbank. – Tübingen: Max Niemeyer, 1999. – 186 S.
354. Pöggeler Otto. Der Stein hinterm Aug. Studien zu Celans Gedichten. – München: Wilhelm Fink, 2000. – 195 S.
355. Pöggeler Otto. Spur des Worts. Zur Lyrik Paul Celans. – Freiburg; München: Karl Alber Verlag, 1986. – 423 S.
356. Praver Siegbert. Paul Celan. In: Über Paul Celan. Hg. von Dietlind Meinecke. – Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1973. – S. 138-160.
357. Reichert Klaus. Hebräische Züge in der Sprache Celans. In: Paul Celan. Hg. von Werner Hamacher u. Winfried Menninghaus. – Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1988. – S. 156-169.
358. Reich-Ranicki Marcel. Über Ruhestörer. Juden in der deutschen Literatur. – München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1993. – 252 S.
359. Rexheuser Adelheid. Die poetische Technik Paul Celans in seinen Übersetzungen russischer Lyrik. In: Arcadia. Zeitschrift für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft. – 10 (1975), Nr. 3. – S. 275-295.
360. Rilke Rainer Maria. Sämtliche Werke. Hg. vom Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke. Besorgt durch Ernst

- Zinn. Erster Band: Gedichte. Erster Teil. – Frankfurt/M.: Insel Taschenbuch Verlag 1987. – 878 S.
361. Rilke Rainer Maria. Sämtliche Werke. Hg. vom Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke. Besorgt durch Ernst Zinn. Zweiter Band: Gedichte. Zweiter Teil. – Frankfurt/M.: Insel Taschenbuch Verlag 1987. – 959 S.
362. Rilke Rainer Maria. Sämtliche Werke. Hg. vom Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke. Besorgt durch Ernst Zinn. Dritter Band: Jugendgedichte. – Frankfurt/M.: Insel Taschenbuch Verlag 1987. – 975 S.
363. Rilke Rainer Maria. Sämtliche Werke. Hg. vom Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke. Besorgt durch Ernst Zinn. Sechster Band: Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge. Prosa 1906 bis 1926. – Frankfurt/M.: Insel Taschenbuch Verlag 1987. – S. 700-1631.
364. Rilkes Leben und Werk im Bild. Bearbeitet von Ingeborg Schnack. – Wiesbaden: Insel Verlag, 1956. – 221 S.
365. Ryan Judith. Monologische Lyrik. Paul Celans Antwort auf Gottfried Benn. – In: Basis: Jahrbuch für deutsche Gegenwartsliteratur. Hg. von Reinhold Grimm u. Jost Hermand. – Frankfurt/M.: Athenäum Verlag. – 2 (1971) – S. 260-282.
366. Rychlo Peter. Jüdische Identitätssuche im Werk von Alfred Gong. In: Jüdische Identitäten in Mitteleuropa: Literarische Modelle der Identitätskonstruktion. Hg. von Armin A. Wallas unter Mitwirkung von Primus Heinz Kucher, Edgar Sallager und Johann Strutz. – Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2002, S. 171-186 [Conditio Judaica 38: Studien zur deutsch-jüdischen Literatur- und Kulturgeschichte]
367. Rychlo Peter. «Wir waren der Wind, der im Steppengras faucht». Tragik des jüdischen Schicksals und Mythologisierung des Todes in der Holocaust-Lyrik von Immanuel Weißglas. In: Walter Schmitz (Hg.) Erinnerter Shoa. Die Literatur der Überlebenden / The Shoa Remembered. Literature of the Survivors. – Dresden: Thelem, 2003. – S. 403-419.

368. Sanders Rino. Erinnerung an Paul Celan. In: Paul Celan. Hg. von Werner Hamacher u. Winfried. Menninghaus. – Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1988. – S. 311-314.
369. Salzburger Trakt-Symposion. Hg. von Walter Weiss u. Hans Weichselbaum. – Salzburg: Otto Müller Verlag, 1978. – 188 S.
370. Schlesak Dieter. Die verborgene Partitur. Herkunft und Frühwerk von Paul Celan als Schlüssel zu seiner Metapoesie. In: Die Bukowina: Studien zu einer versunkenen Literaturlandschaft. Hg. von Dietmar Goltschnigg u. Anton Schwob unter Mitarbeit von Gerhard Fuchs. – Tübingen: Franke, 1990. – S. 333-354.
371. Schlesak Dieter. Paul Celans Herkunft als Schlüssel zu seinem Gedicht (II) In: Südostdeutsche Vierteljahresblätter. – 47. Jg., 1998, Folge 3. – S. 226-234.
372. Schlesak Dieter. Wort als Widerstand. Paul Celans Herkunft – Schlüssel zu seinem Gedicht In: Literaturmagazin (10): Vorbilder. – Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1979. – S. 79-102.
373. Schmitz-Emans Monika. Paul Celan und die schriftmetaphorische Tradition. In: «Der glühende Leertext». Annäherungen an Paul Celans Dichtung. Hg. von Otto Pöggeler u. Christoph Jamme. – München: Wilhelm Fink, 1993. – S. 87-112.
374. Schmitz-Emans Monika. Poesie als Dialog. Vergleichende Studien zu Paul Celan und seinem literarischen Umfeld. – Heidelberg: Winter, 1993. – 258 S.
375. Scholem Gershom. Die jüdische Mystik in ihren Hauptströmungen. – Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1980. – 490 S.
376. Scholem Gershom. Über einige Grundbegriffe des Judentums. – Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1996. – 170 S.
377. Scholem Gershom. Von der mystischen Gestalt der Gottheit. Studien zu Grundbegriffen der Kabbala. – Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1977. – 324 S.
378. Scholem Gershom. Zur Kabbala und ihrer Symbolik. – Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1973. – 303 S.

379. Schulz Georg-Michael. «fortaus Kannitverstan». Bemerkungen zum Zitat in der Lyrik Paul Celans. In: Text+Kritik. Zeitschrift für Literatur. Hg. Heinz Ludwig Arnold. 53/54: Paul Celan. – Januar 1977. – S. 26-41.
380. Schulze Joachim. Celan und die Mystiker. – Bonn: Bouvier Verlag Herbert Grundmann, 1983. – 114 S.
381. Schünemann Peter. Georg Trakl. – München: C.H.Beck, 1988. – 96 S.
382. Schütz Hans. Juden in der deutschen Literatur. Eine deutsch-jüdische Literaturgeschichte im Überblick. – München; Zürich: Piper, 1992. – 382 S.
383. Schur Max. Sigmund Freud. Leben und Sterben. – Frankfurt/M.: S. Fischer Verlag, 1982. – 700 S.
384. Schwarz Peter Paul. Totengedächtnis und dialogische Polarität in der Lyrik Paul Celans. Beihefte zur Zeitschrift «Wirkendes Wort» (18) – Düsseldorf: Schwann, 1966. – 63 S.
385. Selbmann Rolf. «Zur Blindheit über-redete Augen»: Hölderlins «Hälfte des Lebens» mit Celans «Tübingen, Jänner» als poetologisches Gedicht gelesen. In: Jahrbuch der deutschen Schiller-Gesellschaft, Bd. XXXVI. – Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 1992. – S. 219-228.
386. Shmueli Ilana. Sag, dass Jerusalem ist. Über Paul Celan: Oktober 1969 – April 1970. – Eggingen: Edition Isele, 2000. – 96 S.
387. Silbermann Edith. Begegnung mit Paul Celan. Erinnerung und Interpretation. – Aachen: Rimbaud, 1993. – 95 S.
388. Silbermann Edith. Paul Celan und die Bukowina. Von der Wirkung der Herkunft. In: Pannonia. – 14. Jg., 1986, H. 1. – S. 8-12.
389. Söllner Werner. Helles Ruhn und dunkles Schwärmen. Zum Frühwerk Paul Celans. In: Neue Literatur (Bukarest) – 26. Jg., 1975, H. 11. – S.84-96.
390. Solomon Petre. Briefwechsel mit Paul Celan 1957-1962. In: Neue Literatur (Bukarest) – 32. Jg., 1981, H. 11. – S.60-80.
391. Solomon Petre. Celans Bukarester Aufenthalt. In: Neue Literatur (Bukarest) – 31. Jg., 1980, H. 11. – S. 50-64.

392. Solomon Petre. Paul Celan. Dimensiunea Românească. – București: Kriterion, 1987. – 279 S.
393. Solomon Petre. Paul Celan. L'adolescence d'un adieu. Traduit du roumain par Daniel Pujol. – Paris: Editions Climats, 1990. – 225 p.
394. Solomon Petre. Zwanzig Jahre danach. Erinnerungen an Paul Celan. In: Neue Literatur (Bukarest) – 33. Jg., 1982, H. 11. – S. 23-24.
395. Sparr Thomas. Celans Poetik des hermetischen Gedichts. – Heidelberg: Winter, 1989. – 187 S.
396. Stănescu Heinz. Der Dichter des Nobiskruges Immanuel Weißglas. In: German Life and Letters (39), October 1985. – S. 21-64.
397. Stiehler Heinrich. Der junge Celan und die Sprachen der Bukowina und Rumäniens. In: Cécile Cordon u. Helmut Kusdat (Hg.). An der Zeiten Ränder: Czernowitz und die Bukowina. Geschichte – Literatur – Verfolgung – Exil. – Wien: Theodor Kramer Gesellschaft, 2002. – S. 115-128.
398. Stiehler Heinrich. Die Zeit der Todesfuge. Zu den Anfängen Paul Celans. In: Akzente. 19. Jg., 1972, H. 1. – S. 11-40.
399. Stiehler Heinrich. Paul Celan, Oskar Walter Cisek und die deutschsprachige Gegenwartsliteratur Rumäniens. Aufsätze zu einer vergleichenden Literatursoziologie. – Frankfurt/M.; Bern; Cirencester/U.K.: Peter Lang, 1979. – 287 S.
400. Stierle Karlheinz. Werk und Intertextualität. In: Das Gespräch. Hg. von Karlheinz Stierle u. Rainer Warning. – München: Wilhelm Fink, 1984. – S. 139-150.
401. Strelka Joseph P. Schwarz als Vorstufe der Erleuchtung bei Paul Celan. In: Strelka Joseph P. Zwischen Wirklichkeit und Traum: Das Wesen des Österreichischen in der Literatur. – Tübingen; Basel: Franke Verlag, 1994. – S. 316-332.
402. Susman Margarete. Das Buch Hiob und das Schicksal des jüdischen Volkes. Mit einem Nachwort von Hermann Levin Goldschmidt. – Frankfurt/M.: Jüdischer Verlag im Suhrkamp Verlag, 1996. – 168 S.
403. Szondi Peter. Celan-Studien. – Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1980. – 154 S.

404. Texte zum frühen Celan. Bukarester Celan-Kolloquium. In: Zeitschrift für Kulturaustausch. – 32. Jg., 1982, 3. Vj. – 302 S.
405. Tira Jehoshua. Ein Gespräch mit Paul Celan. In: Paul Celan / Ilana Shmueli. Briefwechsel. – Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2004. – S. 144-148.
406. Trakl Georg. Dichtungen und Briefe. Hg. von Walter Killy u. Hans Szekler. – Salzburg: Otto Müller Verlag, 1987. – 375 S.
407. Tück Jan-Heiner. Gelobt seist Du, Niemand. Paul Celans Dichtung – eine theologische Provokation. – Frankfurt/M.: Verlag Josef Knecht, 2000. – 176 S.
408. Versunkene Dichtung der Bukowina. Eine Anthologie deutschsprachiger Lyrik. Hg. von Amy Colin u. Alfred Kittner. – München: Wilhelm Fink Verlag, 1994. – 422 S.
409. Voswinkel Klaus. Paul Celan. Verweigerter Poetisierung der Welt. Versuch einer Deutung. – Heidelberg: Stiehm Verlag, 1974. – 236 S.
410. Wagenbach Klaus. Paul Celan Todesfuge. In: Freibeuter (Freiburg), 1979, Nr. 1. – S. 85-87.
411. Walser Martin. Hölderlin zu entsprechen. Zum 200. Geburtstag von Friedrich Hölderlin. In: Martin Walser. Liebeserklärungen. – Frankfurt/M.; Leipzig: Insel-Verlag, 1994. – 287 S.
412. Wehr Gerhard. Kabbala. – Kreuzlingen; München: Heinrich Hugendubel Verlag, 2002. – 96 S. [Diederichs kompakt]
413. Weissenberger Klaus. Die Elegie bei Paul Celan. – Bern: Franke, 1969. – 89 S.
414. Werberger Annette. Das «sublunarisches Gedicht» – Celans Dialog mit dem Akmeismus. In: Celan-Jahrbuch 8 (2001/02) Hg. von Hans-Michael Speier. – Heidelberg: Winter, 2003. – S. 237-258.
415. Werberger Annette. Paul Celan und Ossip Mandel'stam oder «Pavel Tselan» und «Joseph Mandelstamm» – Wiederbegegnung in der Begegnung. In: Arcadia. Zeitschrift für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft. Hg. von John Neubauer u. Jürgen Wertheimer. Begründet von Horst Rüdiger. – 32 (1997), Nr. 1. – S. 6-27.

416. Werner Helmut. Kabbala. Eine Textauswahl mit Einleitung, Bibliographie und Lexikon. – Köln: Komet Verlag, o.J. – 448 S.
417. Werner Klaus. Czernowitz. Zur deutschen Lyrik der Bukowina im 20. Jahrhundert. In: Kulturlandschaft Bukowina. Studien zur deutschsprachigen Literatur des Buchenlandes nach 1918. Hg. von Andrei Corbea u. Michael Astner. – Iași: Editura Universitați «Alexandru Ioan Cuza», 1990. – S. 42-66.
418. Werner Klaus. Erfahrungsgeschichte und Zeugenschaft. Studien zur deutsch-jüdischen Literatur aus Galizien und der Bukowina. – München: IKGS Verlag, 2003. – 294 S.
419. Werner Uta. Aschenbildwahr. Celans Kunst ‚Avant la lettre‘ und die Verwandlung des Lebens in Schrift. In: Corbea-Hoisie Andrei (Hg.). Paul Celan. Biographie und Interpretation / Biographie et interprétation. – Konstanz: Hartung-Gorre Verlag; Paris: Editions Suger; Iași: Polirom, 2000. – S. 147-167.
420. Wichner Ernst, Wiesner Herbert. In der Sprache der Mörder. Eine Literatur aus Czernowitz. Ausstellungskatalog. – Berlin: Literaturhaus Berlin, 1993. – 279 S.
421. Wiedemann Barbara. Grischas Apfel und bitteres Staunen. Paul Celans Übertragungen ins Rumänische. In: Celan-Jahrbuch 5 (1993) Hg. von Hans-Michael Speier. – Heidelberg: Winter, 1993. – S. 139-164.
422. Wiedemann Barbara. Im alten Garten – Septemberrosen. Noch einmal zu Paul Celan und Paul Verlaine. In: Celan-Jahrbuch 5 (1993) Hg. von Hans-Michael Speier. – Heidelberg: Winter, 1993. – S. 279-292.
423. Wiedemann Barbara. Meteoriten. Zu Paul Celans Bukarester Prosa. In: Celan Jahrbuch 3 (1989) Hg. von Hans-Michael Speier. – Heidelberg: Winter, 1990. – S. 99-120.
424. Wiedemann-Wolf Barbara. Antschel Paul – Paul Celan. Studien zum Frühwerk. – Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1985. – 289 S.
425. Wiehn Erhard Roy. Schriften zur Schoah und Judaica. – Konstanz: Hartung-Gorre Verlag, 1992. – 595 S. [Gesammelte Schriften zur Soziologie III]

426. Zbikowski Reinhard. «schwimmende Hölderlintürme». Paul Celans Gedicht «Tübingen, Jänner» – diaphan. In: «Der glühende Leertext». Annäherungen an Paul Celans Dichtung. Hg. von Otto Pöggeler u. Christoph Jamme. – München: Wilhelm Fink, 1993. – S.185-211.
427. Zschachlitz Ralf. Vermittelte Unmittelbarkeit im Gegenwort. Paul Celans kritische Poetik. – Frankfurt/M.; Bern; New York; Paris: Peter Lang, 1990. – 248 S.

ІМЕННИЙ ПОКАЖЧИК

- Аверинцев, Сергій 361
Адерка, Марсель 194
Адлер (Штернберг), Таня 273
Адорно, Гретель 144
Адорно, Теодор 9, 38, 45, 54, 74, 144, 146
Айнгорн, Еріх 323, 324, 328
Айхендорф, Йозеф 9, 370
Айхман, Отто Адольф 43
Аллеман, Беда 12, 56
Аммер, Карл Людвіг 227
Андерсен, Ганс Крістіан 64, 166
Андерш, Альфред 227, 247
Андрухович, Юрій 115
Анчель, Лео 342
Анчель, Пауль 63, 93-95, 108, 114, 115, 176-179, 181, 182, 185-187, 270
Аполлінер, Гійом 5, 166, 167, 169, 189, 210, 211, 226, 232, 235-239, 281, 373
Апт, Соломон 7
Арагон, Луї 194, 239, 240
Аргезі, Тудор 168, 169, 173, 176, 178-181, 182, 184, 188, 373
Арендт, Еріх 150
Аристофан 29
Арнольд, Фріц 233
Арто, Антонен 167, 210, 211
Артур, король 166
Ауслендер, Роза 65, 164, 173
Ахмадуліна, Белла 332
Ахматова, Анна 271, 274, 281
Бабель, Ісаак 341
Бажан, Микола 79, 85, 107, 109, 111
Базен, Жан 167, 210
Базіль, Отто 142
Бануш, Марія 187, 373
Барбу, Іон 188
Барт, Ролан 7, 25
Батюшков, Костянтин 274
Бауер, Феліція 144, 154
Бауманн, Гергарт 34, 113, 116, 216, 217, 281, 299
Баумгарт, Райнгард 149
Бах, Йоганн Себастьян 166
Бах, Йоганнес 307
Бахман, Інгеборг 9, 66, 105, 166
Бахтін, Михайло 7, 22, 23, 50
Бевілакка, Джузеппе 254
Беезе, Генрієтта 80, 99
Беккет, Самюель 66
Бендер, Ганс 36
Бенн, Готфрід 49, 65, 70, 74, 131, 217, 370
Беньямін, Вальтер 33, 47, 144, 166
Бер, Ульріх 11, 213, 215
Бердяєв, Микола 274
Берман-Фішер, Готфрід 338
Бернгард, Томас 166
Бедний, Дем'ян 278
Белій, Андрій 289
Белорусець, Марк 7
Блага, Лучіан 178, 184, 185, 186, 188, 373
Блезіус, Юлія 238
Блейк, Вільям 314
Блок, Олександр 9, 167, 272, 273, 275-277, 279, 280, 289, 303, 304, 311, 337, 339, 352, 374
Блох, Ернст 224
Блум Гарольд 29
Богуміл, Зіггільда 217

- Бодлер, Шарль 74, 167, 179, 210-215, 231, 234, 262, 373
 Боллак, Жан 6, 30, 93, 98, 114, 226, 266, 356,
 Боллак, Майотт 266
 Бонфуа, Ів 264, 266
 Борер, Крістіне 12
 Борн, Юрген 154
 Борхес, Луїс Хорхе 29
 Бранкузі, Константин 166, 193, 204, 205
 Браунер, Віктор 193
 Брентано, Клеменс 92
 Брентано, Франц 156
 Бретон, Андре 167, 188, 193, 198, 200, 210, 239, 240, 244
 Брехт, Бертольт 65, 78, 148, 166
 Брод, Макс 144, 157
 Брода, Мартін 38, 46, 302
 Брюсов, Валерій 167, 268, 289, 373
 Бубер, Мартін 7, 51, 52, 53, 137, 166, 341, 349, 355, 356, 357, 358, 370, 374
 Бук, Тео 6, 18, 167, 207, 211, 228
 Булгаков, Сергій 274
 Буше, Андре дю 9, 167, 170, 210, 264, 266, 267, 373
 Буше, Моріс 143
 Бьоклін, Арнольд 251
 Бьоттігер, Гельмут 17
 Бьошенштайн, Бернгард 6, 72, 84, 89, 115, 118, 120-122, 170, 254, 255, 259, 260, 263, 299, 347
 Бюклер, Йоганнес 236
 Бюргар, Жан-П'єр 267
 Бюхнер, Георг 9, 38, 39, 41, 53, 44, 54, 70, 144, 277, 370
 Вагенбах, Клаус 130, 144
 Вайблінгер, Вільгельм 82
 Вайсглас, Іммануель 165, 169, 177, 179
 Валері, Поль 9, 165, 167, 170, 210, 217, 231-234, 373
 Вальзер, Мартін 91
 Ван Гог, Вінсент 166, 211, 281, 314
 Вебер, Вернер 168, 171
 Веймар, Клаус 290, 296
 Вербергер, Аннетте 293
 Вергілій Марон, Публій 27
 Верлен, Поль 64, 166, 212, 219, 220, 221, 223, 224, 235, 373
 Вернер, Клаус 159
 Вернер, Уте 8, 18
 Веселовський, Олександр 47
 Відеман-Вольф (Відеман), Барбара 6, 21, 63, 69, 72, 94, 98, 103, 123, 124, 126, 127, 131, 175, 178, 181, 184, 186, 187, 191, 195, 220-222, 269, 270
 Війон, Франсуа 166, 210
 Вільгельм, Жан-П'єр 258
 Вільперт, Геро фон 277
 Він, Ергард Рой 333
 Вітгенштайн, Людвіг 74, 150
 Вітковський, Євгеній 7
 Вознесенський, Андрій 332
 Волков, Анатолій 7
 Волощук, Євгенія 7
 Волькенштайн, Альфред 227
 Вольтер (Франсуа-Марі Аруе) 231
 Вольф, Курт 143, 148
 Вулф, Томас 166
 Вурм, Франц 90, 91, 150
 Гаврилів, Тимофій 7, 119, 125, 320

- Гайдеггер, Мартін 9, 51, 54, 61,
 74, 78, 91, 150, 166, 168, 169, 370
 Гайм, Георг 76, 115, 131, 214
 Гайне, Генріх 9, 67, 70, 166, 370
 Гайнцен, Георг 65
 Галеві, Єгуда 166
 Гарбуш, Уте 228
 Гассельблат, Дітер 144
 Гаузенштайн, Вільгельм 227
 Гаузер, Каспар 24
 Гаусмен, Альфред Едвард 168,
 169
 Гауф, Вільгельм 64
 Гейдріх, Райнгард Трістан
 Ойген 43
 Геллер, Еріх 154
 Геллінграт, Норберт фон 77
 Гельдерлін, Фрідріх 9, 32, 64-66,
 69, 70, 76-78, 80-82, 84-93, 135,
 153, 166, 179, 185, 266, 314, 370, 371
 Геракліт 140
 Герцен, Олександр 289
 Гессе, Герман 65
 Гіллер, Курт 164
 Гінзбург, Лев 7
 Гірш, Рудольф 285, 287
 Глінка, Михайло 278
 Гоголь, Микола 268
 Гомер 27, 83, 281
 Гончарова, Наталя 279
 Горацій Флакк, Квінт 37
 Горький, Максим 268, 304
 Гофман, Адольф 170
 Гофмансталь, Гуго фон 9, 70, 73,
 74, 185, 370
 Гуцков, Карл 39
 Гьольцер, Макс 198
 Гюннеке, Евелін 242, 246
 Гадамер, Ганс Георг 9, 47, 347
 Гальперін, С. І. 269
 Гваттарі, Фелікс 137
 Гельгаус, Аксель 6, 85
 Георге, Стефан 9, 65, 67, 70, 71,
 72, 73, 75, 143, 185, 370
 Гергардт, Пауль 67, 370
 Гернінг, Йоганн Ісаак фон 88
 Гете, Йоганн Вольфганг 19, 64,
 68, 69, 77, 100, 166, 185, 231, 370
 Гіппіус, Зінаїда 281
 Гленн, Джеррі 12
 Гньюг, Гільтруд 83
 Голдінг, Вільям 26
 Голль, Іван 21, 131, 206, 251, 307
 Голль, Клер 21, 83, 131, 145, 180,
 206, 214, 250, 251, 257, 272, 307,
 311, 334, 337, 348, 374
 Гольдфельд, Давид 164
 Гольтшніг, Дітмар 31, 137, 149,
 158
 Гонг, Альфред 114, 165, 177, 184
 Грімм, брати 64, 134
 Грін, Грем 191
 Грін, Жюльєн 208
 Гугнін, Олександр 7
 Гумільов, Микола 272, 276, 281
 Гуревич, Ігор 7
 Гуцу, Джордже 6, 175, 178, 184,
 206, 268
 Гюнтер, Йоахім 77
 Гюнцель, Ельке 6, 34, 138, 153,
 348, 354, 355, 358, 363
 Давид, цар 89, 349
 Давід, Клод 207
 Даниїл, пророк 52
 Данте Аліг'єрі 27, 49, 166, 226,
 273, 281, 294, 352

- Дантон, Жорж Жак 39, 40
 Дворжак, Антонін 166
 Дев, Жан 9, 167, 266, 210, 267, 373
 Дедеціус, Карл 307
 Декарт, Рене 231
 Дельоз, Жіль 137
 Деляну, Горія 185, 304
 Демокріт 166
 Демус, Клаус 227
 Державін, Гаврило 274
 Дерндарські, Душан 227
 Дерріда, Жак 7, 25, 31, 225
 Деснос, Робер 167, 188, 189, 210, 211, 239
 Дефо, Даніель 26
 Джакометті, Альберто 166, 211, 265, 266
 Джексон, Джон Едвін 266
 Джойс, Джеймс 27, 166
 Димшіц, Олександр 303
 Дияконеску, Стеліан (див. Карайон, Іон)
 Дікінсон, Емілі 167
 Дімант, Дора 138
 Дмітрієва-Айнгорн, Марина 331
 Дойблер, Теодор 227
 Донн, Джон 167
 Достоевський, Федір 22, 268, 281
 Дрейфус, Альфред 334, 337
 Дроздовський, Георг 164
 Дрола, Гізелла 303
 Дросте-Гюльсгоф, Аннетте 68
 Дубін, Борис 7
 Думітріу, Петре 258, 259
 Дюпен, Жак 9, 167, 210, 265 373
 Дюрер, Альбрехт 166
 Еко, Умберто 25
 Екснер, Ріхард 20
 Еліаде, Мірча 205
 Еліас, пророк 365
 Еліот, Томас Стернз 29, 30, 42, 165
 Елюар, Поль 133, 166, 167, 189, 191, 193, 194, 210, 211, 239-247, 352, 373
 Емінеску, Михайл 188
 Еммеріх, Вольфганг 78, 106, 107, 348
 Енценсбергер, Ганс Магнус 9, 173, 226, 239, 276, 303
 Еренбург, Ілля 273, 281, 300, 301
 Еріх, Вільгельм 144
 Ерліх, Адель 274
 Ефрон, Аріадна 322
 Ефрон, Сергій 322
 Євтушенко, Євгеній 167, 274, 277, 332-339, 374
 Єзекіїль, пророк 366
 Єйтс, Вільям Батлер 169, 180, 352
 Єремія, пророк 90, 344, 347
 Єсенін, Сергій 9, 66, 167, 169, 180, 187-189, 191, 268, 273, 277, 289, 302, 304-311, 335, 337, 373, 374
 Єсенська, Мілена 144
 Жабес, Едмон 9
 Жан-Поль (Йоганн Пауль Фрідріх Ріхтер) 9, 64, 66, 69, 70, 166, 370
 Жене, Едгар 35, 40, 198, 200
 Жене-Ліллег, Еріка 236
 Женетт, Жерар 7, 25, 27
 Жеріко, Теодор 166, 211
 Жід, Андре 208
 Жуен, Юбер 240
 Закс, Неллі 9, 76, 303, 331
 Зандерс, Ріно 212

- Затонський, Дмитро 30, 136
 Зенон 166
 Зільберман (Горовіц), Едіт 115, 202, 204, 208
 Зусман, Маргарете 9, 366
 Зьольнер, Вернер 108, 203
 Іванов, Георгій 271, 281
 Іванович, Крістіне 6, 10, 270, 274, 283, 290, 306, 311, 321, 323, 324, 330, 331, 335
 Іванов-Розумник (Іванов), Розумник 279
 Ієрунка, Вірджіл 185, 188
 Іоанн Хреститель, пророк 85
 Ісайя, пророк 90
 Йєнс, Вальтер 36, 72, 82, 83, 116, 130, 131, 338
 Йов 345, 348, 354, 366
 Йокостра, Петер 138
 Йонеско, Ежен 66
 Каландра, Завіс 244-246
 Кальмер, Йозеф 165
 Камю, Альбер 208
 Кант, Іммануель 65
 Карайон, Йон 175, 187, 188, 189, 196, 373
 Каснер, Рудольф 216
 Кассіан, Ніна 139, 185, 189, 190, 193, 373
 Кафка, Герман 157
 Кафка, Оттла 152
 Кафка, Франц 9, 47, 64, 67, 70, 76, 134, 136-150, 152-159, 166, 199, 200, 256, 280, 281, 370, 371
 Кашніц, Марія Луїза 9, 15
 Квазімодо, Сальваторе 188
 Кейроль, Жан 167, 210
 Кеплер, Йоганн 56
 Кіппенберг, Катаріна 232
 Кіттнер, Альфред 164, 169
 Клабунд (Альфред Геншке) 64
 Клайст, Генріх фон 40
 Клопшток, Роберт 157
 Ключев, Микола 304
 Кокто, Жан 209
 Колін, Амі Діана 141, 159, 165
 Кон, Ганс 357
 Конрад, Джозеф 66, 166, 191
 Корб'я-Гойсі, Андрей 206
 Корнель, П'єр 64
 Краус, Карл 67
 Крафт, Рут 64, 132, 220
 Крет'єн де Труа 210
 Крістева, Юлія 7, 22, 23, 26
 Крістоф, Адельгейд 307
 Кромельничяну, Овід 192
 Кропоткін, Петро 246, 289
 Куджус, Вінфрід 136
 Кузнєцов, Анатолій 333
 Кульман, Квірінус 67, 370
 Куперен, Франсуа 347
 Кураж, Мішель 144
 Курц, Гергард 88
 Кьолле, Лідія 6, 33, 357
 Кьольтль, Герлінда 340
 Кюхлер, Вальтер 227
 Лайєн, Джеймс 42, 52, 92
 Лакнер Рут (див. Крафт)
 Ландауер, Густав 246
 Ларіонов, Михайло 279
 Ларошфуко, Франсуа де 209
 Ласкер-Шюлер, Ельза 65, 115, 118, 133
 Лафонтен, Жан 231
 Лаффіт, Софі 305
 Левінас, Еманюель 9, 44, 45

- Леман, Юрген 6, 277, 278, 322, 329
Ленц, Герман 82
Ленц, Якою Міхаель Райнгольд 41, 42, 43, 54, 55
Леонардо да Вінчі 231
Леонгард, Курт 171, 256, 257, 258
Леонтьєв Костянтин 289
Леріс, Мішель 265
Лермонтов, Михайло 178, 179, 269, 270, 373
Лесня, Джордже 302
Лессінг, Готтгольд Ефраїм 185
Лестранж, Жизель (див. Целан-Лестранж, Жизель)
Лещук, Юлія 7
Лібкнехт, Карл 147
Лібкнехт, Софія 147
Ліска, Вівіан 63
Лозинський, Михайло 273
Лотреамон, граф де (Ізідор Люсьєн Дюкас) 66
Лука, Герасим 193, 194, 206
Лукас, Ян 144
Лукіан 29
Льов, Мендель 237
Любомірські, Карл 132
Люксембург, Роза 147
Лютер, Мартін 166, 344
Мавлевич, Наталя 7
Май, Маркус 367
Майер, Ганс 9, 33, 39, 51, 83
Майер, Петер 6, 19
Майстер Екгарт 67, 90, 166, 361, 370
Малларме, Стефан 8, 42, 46, 167, 210, 211, 215-219, 234, 276, 281, 370, 373
Мальбранш, Ніколя 47, 144, 211
Мандельштам, Надія 286
Мандельштам, Осип 7, 8, 37, 38, 48, 49, 131, 166, 167, 170, 171, 172, 225, 232, 271-274, 277, 279-305, 307, 310, 311, 313, 314, 322, 324, 337, 339, 352, 360, 370, 374
Манн, Томас 64, 65
Марвел, Ендрю 167
Маргул-Шпербер, Альфред 73, 132, 142, 164, 179, 180, 187, 188, 219, 241, 256, 268, 302, 308, 371
Марієнгоф, Анатолій 304
Марк Твен 191
Марков, Владімір 273, 277, 284, 286, 313, 315
Маркс, Карл 65, 150
Маркс Райнер 104
Маршак, Самуїл 273
Маяковський, Володимир 272, 289, 320, 322, 332
Мейер-Любке, Вільгельм 209
Мелвілл, Герман 191
Менандр 29
Меннінгаус, Вінфрід 42, 67, 204
Меріке, Едуард 64, 179
Мерсьє, Дезіре Жозеф 53, 211
Метерлінк, Моріс 167, 210, 211
Михайловський Микола 289
Мілош, Оскар де Любич, 211
Мільтон, Джон 191
Мірау, Фріц 306
Містраль, Фредерік 166
Мітосек, Зофія 31
Мішель, Вільгельм 92
Мішо, Андре 9, 167, 170, 171, 188, 210, 255-264, 267, 373
Мойсей 83, 90, 344, 349, 354
Монтале, Еудженіо 188

- Монтальво, Гарсія Родрігес де 28
 Монтень, Мішель 209
 Моргенштерн, Крістіан 188
 Москаленко, Михайло 217
 Моцарт, Вольфганг Амедей 166
 Мур, Маріанна 167, 173
 Набоков Володимир 66
 Навуходоносор 330
 Найдич, Лариса 293
 Наливайко, Дмитро 7, 214, 240
 Наум, Джелу 140, 168, 193, 194, 198
 Науменко, Анатолій 7
 Негеле, Райнер 155, 156
 Нерваль, Жерар де 167, 210, 211
 Никифоров, Володимир 7
 Ніцше, Фрідріх 65, 71, 185
 Новаліс (Фрідріх Гарденберг)
 9, 64, 68, 69, 70, 120, 121, 166, 179,
 185, 370
 Новикова, Марина 7
 Нойбауер, Рудольф 163
 Нойман, Гергарт 216
 Нойман, Петер Горст 95, 283,
 341, 345, 362, 363
 Нусбаум, Анна 165
 Обріст, Йоганн Георг 163
 Овідій, Публій Назон 166, 279
 Одоєвцева, Ірина 281
 Ольшнер, Леонгард 7, 298, 299,
 311, 318
 Орлов, Володимир 322
 Отто, Рудольф 44, 351
 Павлова, Ніна 7
 Паррі, Крістоф 43
 Паскаль, Блез 209, 211, 231
 Пастернак, Борис 166, 272, 274, 332
 Пастіор, Оскар 338
 Пастору, Анрі 167, 198, 210
 Паустовський, Костянтин 324, 328
 Пауш, Гольгер 215
 Пегі, Шарль 208
 Пере, Бенжамен 167, 198, 210
 Пессоа, Фернандо 9, 167
 Петро I, цар 279
 Петрарка, Франческо 37, 166,
 273, 281, 300, 301
 Пеун, Пауль 193
 Пікассо, Пабло 110, 166, 167, 169,
 210
 Пікон, Гастан 264
 Піндар 88, 166, 291
 Пінтус, Курт 135
 Платон 166
 По, Едгар Аллан 191
 Поліцер, Ганс 144
 Потєбня, Олександр 317
 Правер, Зігберт 35, 354
 Пруст, Марсель 231
 Псевдо-Ареопагіт (Псевдо-
 Діонісій Ареопагіт) 361
 Пуччіні, Джакомо 166
 Пушкін, Олександр 37, 188, 274,
 301, 305
 Пьоггелер, Отто 7, 56, 80, 87,
 103, 135, 217, 234, 344, 359
 Рабле, Франсуа 28, 166, 210
 Райніг, Кріста 323
 Райс, Еммануель 170, 271, 281,
 322, 323
 Райх Раніцкі, Марсель 340
 Райхерт, Стефан 12
 Расін, Жан 64
 Рексрот, Франц фон 227
 Рембо, Артюр 9, 64, 66, 135, 167,
 170, 191, 210, 211, 219, 224, 226-231,
 232, 271, 373

- Рембрандт ван Рейн 166, 281
 Ресне, Ален 167, 210
 Рихнер, Макс 66
 Рільке, Крістоф 96
 Рільке, Райнер Марія 9, 29, 64, 65, 67, 70-72, 91-95, 97-115, 135, 137, 150, 166, 179, 185, 187, 188, 212, 231, 232, 245, 267, 322, 370, 371
 Ріффатер, Майкл 25
 Родзевич, Костянтин 328
 Рождественський, Роберт 322
 Розанов, Василь 274, 289
 Розенкранц, Мозес 164
 Рокеа, Давід 9, 167
 Ронсар, П'єр 210
 Рубінер, Людвіг 164
 Рудольф II 152
 Саакянц, Анна 323
 Саба, Умберто 188
 Сакс, Ганс 145
 Сартр Жан Поль 29
 Свенцицький, Вацлав 278
 Себастьян, св. 75
 Сезанн, Поль 281
 Сезар, Еме 167, 198, 210
 Селан, Поль (Целан, Пауль) 180
 Сендберг, Карл 188
 Сервантес, Мігель де 28, 166, 188
 Седакова, Ольга 6, 7
 Симонов, Костянтин 178, 269
 Сігов, Костянтин 7
 Сілезіус, Ангелус 361
 Сіменон, Жорж 172, 210
 Сімігінович-Штауфе, Людвіг Адольф 163
 Соловей, Елеонора 7
 Соловійов, Володимир 274
 Соломон, цар 89, 349
 Соломон, Петре 139, 140, 147, 175, 178, 184, 186-193, 195, 206, 240, 241, 303, 373
 Сонді, Петер 9, 34
 Соссюр, Фердинанд де 209
 Софокл 82, 89
 Спіноза, Барух 65, 166
 Степанов, Микола 313
 Старобінські, Жан 25
 Стендаль (Марі-Анрі Бейль) 231
 Струве, Глеб 171, 271, 282, 322, 323
 Супо, Філіп 239
 Сюперв'єль, Жюль 9, 167, 210, 211
 Теодореску, Вірджіл 168, 193
 Террас, Віктор 290, 296
 Тодд, Дж. Д. 12
 Топоров, Віктор 7
 Тракль, Георг 9, 64, 65, 70, 75, 76, 93, 103, 114-118, 120-135, 166, 214, 370, 371
 Тріоле, Ельза 240, 323
 Трост, Дольфі (Дімітріє) 193
 Троцький, Лев 276
 Тун-Гогенштайн, Пауль 227
 Тургенєв, Іван 275
 Тцара, Трістан 193, 194
 Умлауф фон Франквель, Віктор 163
 Унгаретті, Джузеппе 9, 167, 172
 Урбан, Петер 313, 315
 Урмуз (Деметреску-Бузеу, Деметру) 193
 Федермайр, Леопольд 21
 Федерман, Райнгард 134, 145, 146
 Фелстайнер, Джон 7, 85, 107, 134, 259, 329
 Фельденкрайз, Моше 363
 Фікер, Людвіг фон 124, 132, 133

- Філіппіде, Александру 178, 179, 188, 373
 Фіргес, Жан 7, 100, 109, 116, 155, 345, 348, 361
 Фічіно, Марсіліо 166
 Флінкер, Мартін 42, 53, 66
 Флобер, Гюстав 231
 Фондан, Бенжамен 66
 Фонтане, Теодор
 Форет, Луї-Рене 264
 Франк, Анна 334
 Франциск Асізький 166
 Француз, Карл Еміль 55, 163, 223
 Фринта, Емануель 144
 Фройд, Зигмунд 65, 154, 155-157, 158, 166
 Фройнд, Гельмут 302, 305
 Фрост, Роберт 168
 Фуко, Мішель 7, 26
 Халфен, Ізраель 64, 68, 195, 208, 268
 Хлебников, Велимир 167, 271, 272, 277, 289, 311-321, 337, 374
 Хомед, Густав 302
 Христос, Ісус 85, 275, 276, 306, 347, 352, 353, 354, 360
 Цвайг, Арнольд 225
 Цветаєва, Марина 166, 271, 272, 321-325, 328-331, 339, 374
 Целан, Ерік 212
 Целан, Пауль (ім'я фігурує надто часто, тому нумерація сторінок не вказується)
 Целан-Лестранж, Жизель 86, 133, 143, 159, 204, 206, 212, 242, 250, 266, 324
 Цех, Пауль 227
 Ціммер, Ернст 82
 Чаадаєв, Петро 289
 Червінська, Ольга 291
 Чехов, Антон 178, 269, 270, 373
 Чівіков, Жерміналь 324
 Чоран, Еміль 185, 206, 210
 Шагалл, Марк 166, 341, 363, 364
 Шар, Рене 9, 167, 170, 210, 247-255, 373
 Шваб, Густав
 Шваб, Крістоф Теодор 64, 84
 Шварц, Петер Пауль 43
 Шверін, Крістоф 257
 Шевченко, Тарас 37, 164
 Шекспір, Вільям 9, 166, 167, 169, 171, 171, 273
 Шеллі, Персі Біші 191
 Шеллінг, Фрідріх Вільгельм Йозеф 185
 Шершеневич, Вадим 304
 Шестов, Лев 166, 274
 Шиллер, Фрідріх 64, 68, 69, 185
 Шіва, Ісаак 118
 Шіфферлі, Петер 169
 Шлезак, Дітер 174, 185, 195, 364
 Шльоссер, Манфред 366
 Шмід, Віланд 116, 118
 Шмідт, Арно 166
 Шмідт-Денглер, Венделін 10
 Шміц-Еманс, Моніка 7
 Шмуєлі, Ілана 74, 88
 Шнайдер, Жан-Клод 260
 Шодем, Гершом 9, 354, 355, 358-360, 365, 367, 374
 Шопенгауер, Артур 65
 Шостакович, Дмитро 333
 Шпайер, Ганс Міхаель 12
 Шпенглер, Освальд 185
 Шпербер, Манес 341

Іменний покажчик

Штейнбарг, Еліезер 173
Штілер, Генріх 190, 201
Шульце, Йоахім 7, 354, 361
Шьоне, Альбрехт 360
Юнг, Карл Густав 36
Юнгер, Георг Фрідріх 120
Якоб, Міхаель 17
Якобсен, Йенс Петер 166

Якобсон, Роман 272, 313
Ян, Ганс Генні 166
Янко, Марсель 193

Ancel Paul 192, 269
Antschel Paul 145, 270
Amschel 145
Aurel Pavel 270

Більше про Пауля Целана читайте тут:

Рихло Петро. Пауль Целан.
Референції. Наукові студії, статті, есеї. – К.: ДУХ І ЛІТЕРА,
2020. – 464 с. (Серія «Постаті культури»).

ISBN 978-966-378-794-7

Книга містить статті та есеї про творчість видатного німецькомовного поета ХХ століття, уродженця Чернівців Пауля Целана, у яких простежується його буковинське коріння, досліджують маловідомі сторінки біографії, зв'язки зі слов'янським та єврейським світом, особисті й творчі контакти з такими авторами, як Альфред Маргул-Шпербер, Інґеборґ Бахман, Бертольт Брехт, а також роль і значення в його творчості музики. Книга виходить до 100-річчя від дня народження та 50-річчя від дня смерті поета. Видання розраховане на літературознавців, філософів, культурологів та всіх, хто цікавиться закономірностями розвитку німецької лірики минулого століття.

Науково-популярне видання

Петро Рихло

Поетика діалогу.

Творчість Пауля Целана як інтертекст

Усі права застережені. Передруки і переклади
дозволяються тільки за згодою редакції

Видавці: *Леонід Фінберг, Костянтин Сігов*
Відповідальна за випуск: *Анастасія Негруцька*
Верстка: *Надія Грекович*
Дизайн обкладинки: *Світлана Невдащенко*

Підписано до друку 25.03.2021. Формат 84х108/32
Гарнітура Constantia, будь ласка. 22,26 ум. друк. арк.

ТОВ «Часопис «Дух і Літера»
Свідоцтво про реєстрацію ДК No 224 від 19.10.2000 р.

Видавництво «Дух і Літера»
Телефони: +38 (044) 425-60-20,
+38 (073) 425-60-20 (Lifecell)
+38 (097) 425-60-20 (Kyivstar)
+38 (050) 425-60-20 (Vodafone)
E-mail: duh-i-litera@ukr.net – відділ продажу
Сайт та інтернет-книгарня: www.duh-i-litera.com
Надаємо послуги «Книга-поштою»

ТОВ «ДРУКАРНЯ «РУТА»
32300, Хмельницька обл., м. Кам'янець-Подільський,
вул. Руслана Коношенка, буд. 1.