

## ПАУЛЬ ЦЕЛАН І ФРАНЦУЗЬКИЙ СИМВОЛІЗМ

*Пропонована стаття присвячена проблемам рецепції поезії її естетики французького символізму в творчості одного з найвидатніших німецькомовних ліриків 2-ї половини ХХ століття Пауля Целана. Ця рецепція, яка сягає від раннього зацікавлення Полем Верленом до конфронтації з естетичними постулатами Стефана Малларме, свідчить про діалектичний процес одночасного засвоєння й полеміки. Найближче до нього стояв при цьому Шарль Бодлер, найдалше — Стефан Малларме. Важливим чинником інтертекстуальних зв'язків Целана з поезією французького символізму були його взірцеві переклади епохальних творів Артюра Рембо ("П'яний корабель") і Поля Валері ("Юна парка").*

**Ключові слова:** рецепція, інтертекстуальність, діалог, традиція, інтерпретація, переклад, трансформація.

При розгляді інтертекстуальних зв'язків творчості Пауля Целана з різними національними літературами в працях західних дослідників нерідко спливають імена відомих французьких авторів. Часом можна натрапити на зіставлення окремих естетичних, поетологічних чи текстуальних моментів, проте вони мають, як правило, доволі спорадичний характер. У пропонованій статті вперше робиться спроба системного аналізу цих зв'язків на основі рецепції Целаном поезії французького символізму.

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. У 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» [5, 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 абсолютний 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» [7, S. 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 гестусів: обидва є спробами зображувати такий досвід, який перевертає всі доступні системи співвідношень і логічних пояснень» [7, S. 7]. Очевидно, що лише завдяки такому шокуючому ефекту витримана в строгих класичних формах поезія Бодлера (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 виразився тільки на тлі травматичного переживання Голокосту.

Експліцитно ім'я Бодлера рідко артикулювалося Целаном серед його пріоритетних естетичних чи поетологічних орієнтирів. Проте значення французького поета завжди усвідомлювалося ним у сфері безкомпромисного протистояння дійсності та віднайдення для неї адекватного художнього вираження. «Бодлер віддавав перевагу романтичній експресивній естетиці, де елемент вираження превалює над елементом зображення», — зауважує Д.Наливайко [6, S. 27]. Цим Бодлер був близький раннім німецьким експресіоністам — скажімо, Георгу Гайму чи Георгу Траклію, які багато чому в нього навчилися. Целан, як відомо, перейшов — ще у свій чернівецький період — через коротку фазу захоплення експресіонізмом, особливо творчістю Г.Траклія, отож домінуючий 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 de pauvres»), що належить до циклу «Смерть» з книги «Квіти зла». Цей переклад було здійснено в розпал «афери Клер Голь» 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 сїйна облямівка, на неї ти покладаєшся» — [16, S. 820-821], що трохи затемнює (в буквальному й переносному сенсі) прозорий зміст бодлерівського рядка — не тільки завдяки тій нездоланній перешкоді, що в німецькій мові слово «смерть» чоловічого роду, але й завдяки дещо преціозному інверсійному формулюванню. 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. До певної описовості вдається Целан і в перекладі рядка «C'est un Ange qui tient dans ses doigts magnétique» («Це Ангел, який торкає [нас] своїми магнетичними пальцями»), що передається ним як «Er ist der Schlummerengel, sein Finger zieht und bannt» («Він — ангел сну, його пальці

притягують і зваблюють»). Епітет «doigts magnétique» — суто бодлерівський образ, який тісно пов'язаний з епохою великих революційних відкриттів у природничих науках, тому з його заміною описовим тавтологічним виразом зникає якийсь невловимий, але дуже суттєвий смисловий і стилістичний відтінок.

Однак «магнетичний» аспект Бодлерового сонета згодом несподівано зринає як інтертекстуальний спалах у вірші Целана «Hüttenfenster» з книги «Die Niemandsgrose» (1963), присвяченому пам'яті жертв Голокосту: «...die / Schwebenden, die / Menschen-und-Juden, / das Volk-vom-Gewölk, magnetisch / ziehts, mit Herzfingern, an / dir, Erde: / du kommst, du kommst, / wohnen werden wir, wohnen...» [15, S. 157-158]. Поет ще раз підхоплює мотиви своєї ранньої лірики, зокрема деякі пасажі «Фуґи смерті» («dann habt ihr ein Grab in den Wolken da liegt man nicht eng» [15, S. 40], як і певні кліше та уявлення, що протягом століть супроводжували образ східноєвропейського єврейства («Luftmenschen»), і конфронтує їх з естетичним досвідом поета, котрий стояв біля витоків модерного поетичного мислення. «Таким чином, — пише У.Бер, — Целан подає своє поетичне свідчення катастрофи «народу-з-над-хмар» у словах, які він запозичує в першого поета Модерни <...> Коли Целан вдається до Бодлера, щоб знайти мовне вираження Голокосту, то це повернення до попередника відбувається у вигляді ущільнення, відкладення і зміщення — у всякому разі зовсім не в такий спосіб, як зазвичай уявляють собі рецепцію літературної традиції та інтертекстуальний вплив методом хронологічного ряду» [7, S. 17].

Вже згадувався вірш «A la pointe acérée», заголовок якого запозичений з Бодлерової поезії у прозі «Le Confiteur de l'artiste»: «... il n'est pas de pointe plus acérée que celle de l'Infini» («Немає гострішого вістря, ніж вістря безконечності»). Целан натрапив на цю цитату в «Щоденниках» Гофманстала [27, S. 209]. Однак окремі інтертекстуальні перегуки свідчать про те, що він інтенсивно займався і самим Бодлером. На думку О.Пьогтелера, «коли Бодлер назвав свої щоденники «Mon coer mis à nu» («Моє оголене серце»), то вірш Целана «A la pointe acérée», підхоплює це формулювання, коли мовить про оголені руди, кристали і друзі; «осерцєвлення» («Herzgewordenes»), до якого Целан веде нас у своєму вірші, насправді є не тільки «його» оголеним серцем, але й тим, що відбувається поміж Ти і Я, поміж мертвими й живими» [32, S. 306]. Транспонуючи тілесну метафору Бодлера у сферу геології, Целан водночас об'єктивізує її. Бодлерівські образи, приховані в щільниках його пам'яті, несподівано оживають і набувають у контексті онтологічної проблематики Голокосту універсального звучання.

Коли у своїй Бюхнерівській промові «Меридіан» Целан риторично запитував, чи потрібно сучасному поетові «послідовно додумувати до кінця Малларме», то він мав на увазі ту «темну зону», в яку Малларме, властиво, не наважувався увійти. Парадокс полягає у 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 У.Бера, «прагнення Целана «послідовно 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» [7, S. 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. Проте насправді їх більше розділяє, аніж єднає. Поезія Малларме, як пише Гуго Фрідріх, «забороняє собі будь-яке втручання в сьогоднішня. Вона нейтралізує читача й відмовляє собі в праві бути людиною» [22, S. 139]. М. Янц також вбачає у віршах Целана «абсолютну поезію», яка, щоправда, політично заангажована [25, S. 186 і далі]. Проте навіть у своїй політичній заангажованості вона «зберігає за собою ту інтенцію абсолютної свободи, яку Малларме більше черпав з філософської традиції німецького ідеалізму та романтизму» [32, S. 113].

Целан дуже уважно читав 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 прагнув писати, «виходячи з життя і повертаючись до життя» [32, S. 122]. «Абсолютно-метафорична» сфера, в яку його намагалися втиснути деякі дослідники, викликала в нього неабиякий спротив [31, S. 240]. Отож, у даному випадкові, доречніше було б говорити про інтенсивну негативну рецепцію, засновану на принципі заперечення і відштовхування. Як згадує Гергарт Бауманн, Целан різко протестував проти всяких спроб зіставлення своїх віршів з поезією Малларме. «Малларме — ото ще фетиш!», — сказав він якимсь під час однієї розмови [9, S. 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» [29, S. 188-225]. Всяке порівняння з Малларме, навіть якщо воно мало форму «розмежування», Целан відкидав як посягання на свою творчу суверенність. Целан, можливо, розділяв думку Рудольфа Каснера, який твердив, що «світ Малларме від початку до кінця був світом, у якому не слово ставало щільно, а навпаки — плоть ставала словом <...> У своїй найглибшій суті Малларме залишився тим, чого він так боявся: раціоналістом. В цьому полягає трагізм його шляхетної фігури» [9, S. 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 й у перекладі:

*Lieder, willig, schicken kein  
Lächeln, sprühen uns kein Licht,  
Willst du's, solls die Liebe sein,  
Du, dein Mund, wir sagens nicht* [16, S. 817]

Женучись за «чистими ідеями речі», Малларме ставив перед собою завдання не так називати предмет, як радше «навіювати його образ» (суєстивний ефект), все більше відходячи від емпіричних вражень, прямуючи до якоїсь «імперсональної інтелектуальної реальності» й піднімаючи своє мистецтво до рівня «поетичного конструювання» [6, S. 10-11]. Натомість Целанові завжди правгнув, 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.Пьогелер, — потрапив 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» [32, S. 120, 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 розімкнуто 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 ескізному втіленні вони мисляться діалогічно...» [8, S. 287] — в цій характеристиці І.Баумана дуже чітко показано особливості поетологічних гестусів Малларме і Целана, які, по суті, розводять їх на майже протилежні ідейно-естетичні полюси.

«Негативна» рецепція Малларме виявляє себе і в окремих поезіях Целана, зокрема, в такому часто інтерпретованому вірші, як «Keine Sandkunst mehr» зі збірки «Atemwende» (1967), полемічне вістря якого спрямоване проти Стефана 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. [15, S. 183-184]*

«Мистецтво», «книга», «майстер» — це слова, які парафразують поетичний світ Малларме, як і «жеребкування» з другої строфи (власне, його заперечення — «Нічим випав жереб»), що є ремінісценцією поеми Малларме «Кинутий жереб ніколи не скасує випадку» [11, S. 132; 32, S. 122]. «Випадок» уособлює для Малларме стихію, хаос, зрештою, реальну дійсність, а кинутий жереб — груз 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 відмовляється 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, білим аркушем» [22, S.

90; 28, S. 177]. «Ідеальне» число сімнадцять (сім і десять) пов'язане насамперед з традиціями єврейської містики, але водночас воно є сходинкою то 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» [2, с. 201]. Однак наступне запитання — «Твій спів, що він знає?» — залишається без відповіді, вірніше замість відповіді маємо лише якесь далеке, затихаюче відлуння: «Всевснїгу, / Евнїгу, / Е — і — у». Цей логограф також можна сприймати як трагічну (або гротескную) реалізацію поетологічної програми Малларме, можливо, як її гіпотетичну структурну читату, яка демонструє процес умовкання. «Редукція слова до звукового комплексу «Е — і — у» відтворює рух від комунікації до абсолютної тиші» [23, S. 143].

Не такою проблематичною, хоча також доволі суперечливою, виявляється рецепція творчості двох інших «великих 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 чернівцьких друзів гімназійного періоду вірші Верлена були «пробним каменем», насамперед їхній образний, музикальний лад [17, S. 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 стосуються 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 [36, S. 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.Відеманн 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 Galanter» («Галантні свята») [26, S. 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... [14, S. 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, які і зілялят в поцілункові уста <...> — всі ці елементи вірша належать до типового лексику молодого Целана буковинського періоду» [36, S. 280]. Водночас цим заключним віршем книги «Fêtes Galantes» Целан відтворює «важливу іронічну коду попереднього настрою та поетичні форми другої збірки Верлена» [21, S. 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 [12, S. 13-14].

Надзвичайно густе плетиво інтертекстуальних зв'язків, насамперед з Верленом, зринає в одному з найскладніших поетичних текстів Целана — вірші «Nuhediblu» з книги «Niemandrose». Це гостро полемічний твір, який має досить широке й багатовекторне спрямування. Його стріли націлені на такі загрозливі суспільні явища, як брутальна маніпуляція літературним процесом, антисемітизм та активізація неонацизму в ФРН. Однак пафос вірша зовсім не публіцистичний, оскільки його проблематика пропущена крізь призму особистих роздумів та переживань, пов'язаних з т.зв. «аферою Клер Гольц», як і взагалі з реваншистськими настроями в культурному житті Німеччини та Франції, до яких Целан тою чи іншою мірою був причетний. Вірш наснажений численними іронічними й саркастичними випадками проти означених явищ і є прикладом непримиренності поета, уділілого після Голокосту, до суспільства, що відверто потурає вчорашнім злочинцям. Однак, як підкреслює Б.Відеман, «саме верленівська варіація відіграє в цьому полемічному творі, який присвячений писанню і рецепції віршів, центральну роль» [36, S. 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?* [15, S. 156-157]

Як і в розглянутій вище поезії «Keine Sandkunst mehr», важливе місце тут відведено ономатопеї. 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 «Huhediblu» 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, але за життя поета не публікувався. Останній рядок цього Верленового сонета звучить: «Ah, quand refleuriront les roses de septembre!» («Ах, коли зацвітуть вересневі троянди»), що Целан передає як «Wann blühen wieder die Septemberrosen?» [36, S. 289]. У своєму вірші Целан вдається до різних варіацій цього рядка, які через проміжні наслідувальні форми породжують заголовок «Huhediblu», що є еліптичним та анаграмним стягненням Целанового варіанта перекладу.

Проте заключний рядок Верлена «Ah, quand refleuriront 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 — [33, S. 75]. Щоправда, навіть у своєму ранньому перекладі Целан дещо видозмінив цей рядок — в ньому відсутнє емоційно наснажене зітхання «Ах» (сонет Верлена був написаний у в'язниці після того, як він стріляв у Рембо й виражав, очевидно, 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» [21, S. 198], яке отримує «цілком чітке власне спрямування, що дозволяє побачити в ньому особливий ангажемент, ба



навіть ураженість особистості» [36, S. 289]. Заклинально повторюване «wann» ще більше підсилює марність всіляких сподівань, а його звукові асоціації з «Wannsee» (зустріч нацистських вождів у Берлін-Ванзее ухвалила, як відомо, «остаточне вирішення єврейського питання») та «Wahn» (божевільня) скеровують 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 Трансністрії загинули батьки Целана. Тут, як і в багатьох інших поезіях Целана, ми знову маємо справу з «датами», які «вписуються» в його вірші. Заключний рядок другої строфи — «Datum des Nimmermenschtags im September» (описово це можна передати як «Вересневий день небуття людей», оскільки композиційно «Nimmermenschtag» є майже неперекладним авторським неологізмом) — також кореспондує з цим нестямним «wann», як і єдиний рядок четвертої строфи — «Hüh — on tue... Ja wann?», де німецький вигук, яким підганяють худобу («Hüh»), римується з французьким «on tue» («убивають»). Нарешті, заключний рядок вірша радикально видозмінює наведену вище французьку цитату з Верлена: «О коли ж, троянди, ваші вересні розквітнуть?» — запитує Целан, 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» [36, S. 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» [19, S. 85], поетик притаманна йому парадоксальність, що імпліцитно приховує в собі злочини недавньої історії, виводить його за межі людського глузду.

Розглянутий верленівський аспект вірша «Huhediblu» — це тільки одна з граней цього багатозарового, 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 spurt» — 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 із 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 «Усльшать ось земную, ось земную» з вірша «Вооруженный зреньем узких ос»), Данте Аліг'єрі («Dis- / parates», де «Dis» провокує звукові аналогії з назвою пекельного міста в «Божественній комедії»), Гійом Аполлінер (ремінісценції вірша «Schinderhannes» зі збірки «Алкоголі»), Ганс Магнус 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, 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» [10, S. 111]. Проте з творчістю Рембо Целана пов'язують насамперед переклади поезії 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» [13, S. 70]. Целан, який також часто перебував у подібній психологічній диспозиції, сприйняв 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» [21, S. 256]. Приступаючи до перекладу, Целан ознайомився з кількома вже існуючими версіями, яких загалом у німецькій літературі налічується з десяток — адже твір Рембо свого часу перекладали Карл Людвіг Аммер (1907), Пауль Цех (1914), Теодор Дойблер (1919), Франц фон Рекрот (1925), Пауль Тун-Гогештайн (1925), Альфред Волькенштайн (1930), Вальтер Кюхлер (1946), Вільгельм Гаузенштайн (1950) та ін. [13, S. 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 «Сутінків 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 кораблетроші, катастрофи» [21, S. 253].

Для Целана, рання творчість якого демонструє інтенсивні контакти з поезією 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 1857 р. він не без гордості пише: «Я думаю, що мені вдалося здійснити «прорив»: перекласти «Bateau ivre». Це були два пам'ятні дні — а на третій з'явилася заключна строфа. Відправляю до тебе цей корабель — скажи мені, що ти думаєш про нього. Будь об'єктивним!» [21, S. 256-257]. Двадцять п'ять строф шестистопового ямба з цезурою після шостого складу (злегка модифікований александрійський вірш у формі катренів з перехресним римуванням) бездоганно витримано проягом всього перекладу. Вірш Рембо

вважається пробним каменем поетичної модерні, на початку 70-х рр. XIX ст. він відкрив нові обрії поетичного мислення, і Целан, який майже через століття стоїть перед аналогічною проблемою, сприймає свій переклад «П'яного корабля» як крок у 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 робом Целан остаточно здобув собі доступ до модерної світової літератури», — вважає Т.Бук [13, S. 68].

Про це свідчать й особисті зізнання поета при спілкуванні з друзями. Цікаві деталі, пов'язані з цим перекладом, повідомляє Роза Ауслендер, яка в 1957 р. відвідала Целана в Парижі. «Тоді він прочитав мені майже половину віршів, які з'явилися пізніше в книзі «Sprachgitter», а відтак прочитав переклад «П'яного корабля» Рембо, сказавши при цьому: «Це я написав у трансі». Я гадаю, що багато своїх віршів він писав у трансі», — стверджує буковинська поетеса [30, S. 165]. А в листі від 17 лютого 1958 р. до Петре Соломона Целан сповіщає: «Я написав низку віршів, які певним чином відрізняються від опублікованих раніше, переклав — окрім кількох малозначущих речей, до перекладу яких мене змусили обставини, — низку французьких віршів, серед них і «П'яний корабель» (перша справжня німецька версія) [34, S. 74]. Підкресливши в листі слово «справжня», Целан дає зрозуміти, що він не тільки розглядає свій переклад у контексті попередніх версій, але й чітко усвідомлює його переваги над ними. У творі Рембо він бачить рубіжне явище новітньої літератури, а тому прагне, щоб його було поширено якомога більшим накладом. «П'яний корабель», як Ви знаєте, — пише він видавцеві Зіґфріду Узельду 8 лютого 1966 р. — вже давно розпроданий (двомовне видання). Це один з найвидатніших документів світової літератури, і я буду радий, якщо — як видавництво «Інзель» вже раніше пропонувало — переклад разом з оригіналом знову з'явиться у вигляді дешевої брошури» [21, S. 264]. При цьому він думає насамперед про студентське коло читачів, де така брошура знайшла б жвавий відгук. Проте за життя поета нове видання з різних причин так і не було здійснене.

Що стосується власне перекладознавчого аспекту, то це окрема сфера, яка, до того ж, уже добре досліджена [30, S. 164-179; 24, S. 55-78; 13, S. 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 [24, S. 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»), бо в ньому наявні як елементи протистояння, так і близькості з оригіналом [24, S. 76].

Проте «П'яний корабель» має й конкретнішу дотичність до творчості Целана. Навряд чи правомірно було б говорити тут про особливу спорідненість обох поетів — їхні естетичні та поетологічні принципи досить відмінні. Але

навіть тут існують певні сфери, які надаються до зіставлення, скажімо, тематичний аспект твору Рембо, який має паралелі в поезії Целана, де часто (надто в ранніх збірках) присутня символіка моря й стихія води: «Dein Haar überm Meer» [15, S. 30], «Der Stein aus dem Meer» [15, S. 34], «Lob der Ferne» [15, S. 37], «Brandung» [15, S. 49], «Wasser und Feuer» [15, S. 52], «Seelied» [15, S. 57-58], «Festland» [15, S. 58] — ці вірші періоду збірок «Der Sand aus den Urnen» та «Mohr und Gedächtnis» зайвий раз підтверджують це.

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'. [16, S. 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 «поємою 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 втілювало для Рембо водночас і поетичну стихію, автор пропонує у фіналі свого твору нову алегорію творчості [24, S. 76]. І саме цей переломний момент привертає увагу Целана. У своєму поетичному циклі «Stimmen», який створювався майже водночас із перекладом «П'яного корабля» і згодом увійшов до книги «Sprachgitter», він запозичує у Рембо символічний образ дитини з корабликом, як і деякі загальні особливості образної атмосфери, 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. [15, S. 92].*

Транспонований у кардинально відмінний контекст образ набуває тут нових якостей. Целанові рядки евокують картину геноциду — з охриплими голосами («Stimmen, kehlig»), серед звітного чи розтовченого каміння («im Grus»), де «безкінечне лопатить, / (сердечно-) / слизистий ручай». Далі маємо імператив: «Пусти-но кораблики туг, дитино, / які я заповнив гребцями:». 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 зазедве зберігає риси свого генетичного походження.

Окрім «П'яного корабля», Целан переклав ще чотири поезії Рембо — «Le Dormeur du val» («Der Schläfer im Tal»), «L'etuale a pleure rose» («Der Stern, blassrot hat er geweint»), «Larme» («Gräne») та «Elle est retrouvée!» («Wiedergefunden!»), проте тільки останній з цих перекладів був опублікований ним за життя в альманасі видавництва «Fischer Verlag» за 1960 р. (поряд з перекладом «П'яного корабля» він згодом увійшов до четвертого тому зібрання творів поета) [16, S. 111]. 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 зірниця» (існує 9 целанівських інтерпретацій цього чотиривірша!) [21, S. 258]. Загалом же переклади Целана з Рембо ще чекають своєї критичної публікації.

До французького символізму певною мірою примикала творчість Поля Валері, якого можна вважати пізнім adeptом цього літературного напрямку («Album de vers anciens» — Альбом старих віршів», 1920), Наприкінці ХХ 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, Гьоте, 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» [20, S. 298]. Його творчістю захоплювався Рільке, який переклав збірку «Чари» (1927), що містила, зокрема, й знаменитий «Le cimetière marin» («Морський 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'єкта чи навіть враження герметизму. Сам Валері стверджував, що «неможливо бути точним, не будучи темним, якщо хочеш звести до мінімуму кількість слів і фраз» [3, 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 [18, S. 207]. Творчість Валері Целан вважав «однією з абсолютних

вершин, від якої здатні відгалужуватися нові паростки», й називав її певним «вихідним пунктом» для власної поезії — на відміну від таких авторів, як Жан Кокто чи Жак Превєр, до яких він залишався байдужим [35, S. 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 [21, S. 274].

Коли в кін. 50-х рр. видавництво «Insel Verlag», яке планувало випустити німецьке видання Валері, звернулося до Целана з пропозицією про співпрацю, він згодився, проте спершу мав намір перекласти щось із есеїстичних текстів. В цей час він був цілковито поглинутий перекладами віршів Мандельштама і очевидно не хотів, щоб сюди домішували 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 найсмівливіших 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» [21, S. 266]. Отож, на відміну від «П'яного корабля» Рембо, до якого звергалося багато перекладачів, тут Целан не має конкурентів — його переклад «Юної парки» 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 видавництва Ф. Арнольд 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» [21, S. 275]. Захоплення цілком обґрунтоване: відтворити німецькою мовою більше, ніж півтисячі римованих александрійських віршів, формальна викінченість яких 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 шестистопового 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. При цьому він посилався на якусь вищу силу, в якій зазвичай вбачають поетичний дар, творче натхнення. «Вірші — це подарунки, — пише він 26 березня 1960 р. культурному оглядачеві газети «Neue Zürcher Zeitung» Вернеру Веберу. — Мені ще й сьогодні видається неймовірним, що ця поема потрапила до мене; якби мені ще два роки тому довелося відповідати на запитання, чи вважаю я «Юну

парку» перекладною, я б заперечив це. <...> Зважте, любий пане докторе Вернер Вебер, на багатоскладовість, важкоскладовість німецької мови в порівнянні з французькою! І те, що мені за допомогою одного-єдиного складу вдалося подолати ці труднощі, себо ще раз актуалізувати те, що було втілене у французькому слові — цим я — вибачте мене за емпфу — завдячую ... богам» [21, S. 397].

Але, 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, що ви прокидаєтесь посеред ночі, і що все життя оживає і промовляє, звертаючись до себе самого... Чуттевість, 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» [4, с. 164]. 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 надто естетизованим, й у перекладі він прагне дещо розбалансувати монотонність авторського викладу, ввести дисонансні елементи в класичну гладкість 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 про мистецтва» [32, S. 121]. Така позиція перегукується з постулатами його промови «Меридіан», концепція якої формувалася у цей період і в якій поет прагнув дистанціюватися від маріонеткового в мистецтві. Вельми промовистою з цього погляду була одна з рецензій на переклад, автор якої закидав Целанові відхід від художньої парадигми першотвору, зазначаючи, що «ритм, рима, звучання і образи, метафори й міфи — все має слугувати тому, щоб зробити думку прозорою, відчутною на дотик і вести її вперед аж до її кінцевої мети. Тому головне, ба навіть єдине завдання перекладача полягає в тому, щоб відтворити, по можливості, те ж саме німецькою мовою <...> Чи вдалося це? У віршах Валері відчувається легіт вітру, у віршах Целана — суцільне спотикання <...> Як співають французькі рядки, як скриплять німецькі!» [21, S. 282-283]. Ця оцінка аж ніяк не свідчить про неспроможність Целана-перекладача — радше вже про неспроможність критики, адже кожна епоха має право на своє прочитання великих творів світової літератури. Не треба забувати, що між створенням «Юної парки» та її німецьким перекладом лежить така жорстока історична цезура, як Друга світова війна, яка своїми варварськими методами поставила під сумнів не тільки основні моральні засади, вироблені людством упродовж багатьох століть, але й саму сутність гуманізму. Отож, як у випадку з Рембо, це була також прихована полеміка з автором: перекладаючи «Юну парку», Целан прагнув запропонувати читачам не її механічну копію, а власну інтерпретацію.

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 Целана Бодлер, найпроблематичнішим — Малларме. Вже 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» [21, S. 390]. Це відмежування було покликане не тільки виявити певні домінанти поетичної еволюції однієї з найплідніших новаторських епох в історії світової лірики, але й виразити власні поетологічні принципи.

1. *Андреев Л.Г.* Феномен Рембо // Рембо А. Поэтические произведения в стихах и прозе. — М., 1988. — С.5-45.
2. *Малларме С.* Вірші та проза. — К., 2001.
3. *Моруа А.* Поль Валери // Три Дюма. Литературные портреты. — Кишинев, 1976. — С.564-581.
4. *Москаленко М.* Поезія Поля Валері // Всесвіт. — 2005. — №3-4. — С.159-165.
5. *Наливайко Д.* Шарль Бодлер і його "Квіти зла" // Бодлер Ш. Поезії — К., 1999. — С.241-253.
6. *Наливайко Д.* Шарль Бодлер — поет скорботи і протесту // Бодлер Ш. Поезії. К., 1989. — С.5-30.
7. *Baer U.* Traumadeutung. Die Erfahrung der Moderne bei Charles Baudelaire und Paul Celan. Aus dem Amerikanischen von Johanna Bodenstab. — Frankfurt a. M., 2002.
8. *Baumann G.* "... durchgründet vom Nichts..." In: Études Germaniques 25 (1970) — S. 277-290.
9. *Baumann G.* Erinnerungen an Paul Celan. — Frankfurt a. M., 1986.
10. *Bollack J.* Paul Celan. Poetik der Fremdheit- Aus dem Amerikanischen von Werner Wögerbauer. — Wien, 2000.
11. *Bollack J.* Paul Celan sur sa langue. In: Argumentum e Silentio: International Paul Celan Symposium. — Berlin; NY, 1987. — P. 113-153.
12. *Buck Th.* Celan und Frankreich. Darstellung mit Interpretationen. Celan Studien V. — Aachen, 2002.
13. *Buck Th.* "Sonnenflechten" und "azurner Schleim" — Celan übersetzt Rimbaud. In: Paul Celan. Text + Kritik, H.53/54. 3. Auflage: Neufassung (November 2002) — S.66-98.
14. *Celan P.* Das Frühwerk. Hrsg. von Barbara Wiedeman. — Frankfurt a. M., 1998.
15. *Celan P.* Die Gedichte. Kommentierte Gesamtausgabe in einem Band. Hrsg. u. komment. von Barbara Wiedemann. — Frankfurt a. M., 2003.
16. *Celan P.* Gesammelte Werke. Hrsg. von Beda Allemann u. Stefan Reichert unter Mitw. von Rudolf Bücher. Vierter Band: Übertragungen I. Zweisprachig. — Frankfurt a. M., 1992.
17. *Chalfen I.* Paul Celan. Eine Biographie seiner Jugend. — Frankfurt a. M., 1983.
18. *Corbea-Hoisie A.* Czernowitzer Geschichten. Über eine städtische Kultur in Mittel (Ost)-Europa. — Wien; Köln; Weimar, 2003.
19. *Derrida J.* Schibboleth. Für Paul Celan. Hrsg. von Peter Engelmann. Aus dem Franz. von Wolfgang Baur. Wien, 2002.
20. *Forst-Battaglia O.* Französische Literatur der Gegenwart (seit 1870) — Wiesbaden, 1928.
21. "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. (Marbacher Kataloge 50. Hrsg. Von Ulrich Ott u. Friedrich Pfäfflin)



22. *Friedrich H.* Struktur der modernen Lyrik. Erweiterte achte Auflage. — Reinbek bei Hamburg, 1977.
23. *Glenn J.* Paul Celan. — NY, 1973.
24. *Harbusch U.* Etwas die Tropen Durchkruzendes: Paul Celans "Trunkenes Schiff". In: Poetik der Transformation. Paul Celan — Übersetzer und übersetzt. Hrsg. von Alfred Bodenheimer u. Shimon Sandbank. — Tübingen, 1999. — S.55-78.
25. *Janz M.* Vom Engagement absoluter Poesie. Zur Lyrik und Ästhetik Paul Celans. — Frankfurt a. M., 1976.
26. *Kraft R.* Paul Celan und Paul Verlaine. In: Celan-Jahrbuch 4 (1991) Hrsg. von Hans-Michael Speier. — Heidelberg, 1992. — S.201-202.
27. *Lehmann J.* (Hrsg.) unter Mitw. von Christine Ivanović. Kommentar zu Paul Celans "Die Niemandrose". — Heidelberg, 2003.
28. *Mayer P.* Paul Celan als jüdischer Dichter. — Landau (Pfalz), 1969.
29. *Neumann G.* Die "absolute" Metapher. Ein Abgrenzungsversuch am Beispiel Stéphane Mallarmes und Paul Celans. In: Poetica (München) 3 (1970) — Nr. 1/2. — S.188-225.
30. *Olschner L.M.* Der feste Buchstab. Erläuterungen zu Paul Celans Gedichtübertragungen. — Göttingen; Zürich, 1985.
31. *Paul C. / Franz Wurm.* Briefwechsel. Hrsg. von Barbara Wiedemann in Verbindung mit Franz Wurm. Frankfurt a. M., 1995.
32. *Pöggeler O.* Spur des Worts. Zur Lyrik Paul Celans. — Freiburg; München, 1986.
33. *Silbermann E.* Begegnung mit Paul Celan. Erinnerung und Interpretation — Aachen, 1993.
34. *Solomon P.* Briefwechsel mit Paul Celan 1957-1962. In: Neue Literatur. 32.Jg., 1981, H.11. — S.60-80.
35. *Tira J.* Ein Gespräch mit Paul Celan. In: Paul Celan / Ilana Shmueli. Briefwechsel. — Frankfurt a. M., 2004. — S.144-148.
36. *Wiedemann B.* Im alten Garten — Septemberrosen. Noch einmal zu Paul Celan und Paul Verlaine. In: Celan-Jahrbuch 5 (1993). Hrsg. von Hans-Michael Speier. — Heidelberg, 1993. — S.279-292.

### Summary

Der vorliegende Aufsatz widmet sich den Rezeptionsfragen der Dichtung und Ästhetik des französischen Symbolismus durch den bedeutendsten deutschsprachigen Lyriker der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts Paul Celan. Diese Rezeption, die einen Bogen von der frühen Beschäftigung mit Paul Verlaine bis zur Auseinandersetzung mit den ästhetischen Postulaten Stéphane Mallarmes schlägt, zeugt von dem dialektischen Prozess einer gleichzeitigen Aneignung und Polemik. Am nächsten stand ihm dabei Charles Baudelaire, am fernsten — Stéphane Mallarme. Ein wichtiger Faktor intertextueller Beziehungen Celans mit der Dichtung des französischen Symbolismus waren seine exemplarischen Übersetzungen der großen Gedichte von Arthur Rimbaud ("Das trunkene Schiff") und Paul Valéry ("Die junge Parze").

**Key words:** Rezeption, Intertextuelle Beziehungen, Dialog, Tradition, Interpretation, Übersetzung, Transformation.

*Стаття надійшла до редакції 5.12.2005*