

Рихло П.В.

Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича

РЕЦЕПЦІЯ ТВОРЧОСТІ ГЕНРІХА ГАЙНЕ В НІМЕЦЬКОМОВНІЙ ПОЕЗІЇ БУКОВИНИ

Серед класиків німецької літератури, твори яких належали до усталеного культурного канону чернівецького бюргерства міжвоєнного часу, слід назвати насамперед Генріха Гайне. Поряд із Гете і Шиллером, він завжди був невід'ємним складником культурної свідомості освічених кіл чернівецького суспільства. Це зумовлено багатьма чинниками – відкритістю й доступністю його віршів, їх близькістю до народної поезії, “наївною” манерою викладу, демократичністю змісту й простотою форм, дотепністю, своєрідним “іронічним шармом” і – не в останню чергу – єврейським походженням поета, що для багатонаціональних Чернівців, де до Другої світової війни євреї становили найчисленнішу етнічну групу, відіграло важливу роль.

Пропонована стаття має на меті дослідити шляхи і форми рецепції художньої спадщини Г.Гайне в духовному просторі Буковини міжвоєнного часу, а також виявити її вплив на творчість представників німецькомовної поезії Буковини в діаспорі. В такому розрізі означена проблема вперше ставиться у вітчизняному літературознавстві.

У своєму есе “Чернівці, Гайне та наслідки” (1972), назва якого підхоплює заголовок відомої статті Карла Крауса “Гайне та наслідки”, Роза Ауслендер (1901-1988) згадує про культурний ентузіазм молододіа генерации тодішніх чернівчан, яка полум'яно й пристрасно сповідувала найрізноманітніші політичні, філософські чи мистецькі ідеї та програми, витворюючи собі культ того чи іншого кумира. “Культу Гайне в Чернівцях не було ніколи, – зазначає вона, – однак Гайне належав до освітнього репертуару міста. Він був поетом, якого постійно читали. Це стосувалося насамперед покоління моїх батьків. Хоча Гайне, як вважав мій батько, не є універсальним духом і генієм, подібно до Гете, однак він – видатний сатирик, а яко поет він не поступається Гете [...] Гете, Шиллер і Гайне, наставляли нас наші вчителі, є три найбільші німецькі поети. На найвищому постаменті – Гете, на щабель нижче – Шиллер, а ще нижче – Гайне. Але дехто дотримувався й іншої думки: мовляв, саме єврей Гайне є найсправжнішим серед німецьких ліриків, творцем пісень у народному дусі й великим сатириком. Інші ж відхиляли Гайне через його в'їдливу іронію, казали, що він роздвоєний, цинічний. Більшість сприймала тільки Гайне-лірика, прозора проза Гайне та його критичні праці читалися “елітою”, а не масою” [7, S.97].

Як бачимо, Р.Ауслендер засвідчує тут не тільки активну рецепцію творчості Г.Гайне в Чернівцях першої третини ХХ ст., але й вказує на її суперечливість і труднощі, викликані неоднозначним ставленням чернівецької читацької публіки до феномена Гайне. Інакше кажучи, мова йде про його вельми диференційоване й полемічне засвоєння, при якому рецептори поділяються на різні табори й угруповання за

національно-етнічним, соціальним чи естетичним принципом. З одного боку, Гайне беззастережно приймають, вважають його народним поетом, пишуться його єврейським корінням, з іншого – виставляють до нього низку претензій – “в’їдливі”, “роздвоєні”, “цинічні”, а в прозі ще й “елітарні”. Зрештою, в цьому немає нічого дивного, якщо взяти до уваги тодішній духовний потенціал цього міста, його інтелектуальну атмосферу, яка формувалася десятками різномовних газет і журналів, виставами блискучих театральних труп, концертами Музичного товариства, розгалуженою системою освіти, включаючи низку класичних гімназій, ліцеїв та університет. До того ж, критичний дух, культивований упродовж століть інтенсивним читанням і тлумаченням священних книг, був віддавна притаманний єврейським громадам – скажімо, подібну оцінку німецьких класиків виніс зі свого рідного Заболотова, розташованого за п’ятдесят кілометрів від буковинської столиці, і Манес Шпербер, коли він окреслює ту ж рецептивну констеляцію в межах свого невеличкого хасидського містечка, де панували значно строгіші моральні засади, ніж у ліберальних Чернівцях: “Найбільше в нас шанували Шиллера, – читаємо в “Господніх водоносах”, – він був витонченим поетом ідеалів; нерідко називали Гете, проте не без певного зняковіння – через його сумнівне любовне життя; нарешті, часто згадували Гайне, з гордістю, але здебільшого і з відчутною іронією. Він був вихрестом, цього йому не простили, про це ніколи не забували” [27, S.17].

Та попри всю гаму суперечливих почуттів у ставленні до німецького поета, його авторитет і популярність серед чернівецьких інтелектуалів тривалий час залишалися непохитними. Любов до поезії Гайне, виплекану в Чернівцях, буковинські літератори несли в широкі світи, куди їх нерідко закидала доля, і ця любов знаходила відтак найнесподіваніші форми вияву.

Так, наприклад, німецькомовна поетеса соціалістської орієнтації Клара Блум (1904-1971), уродженка Чернівців, яка в 30-ті рр. активно друкувалася в австрійській соціалістській пресі та в радянських антифашистських виданнях (в т.ч. в московських журналах „Das Wort“, „Internationale Literatur: Deutsche Blätter“), опинилася напередодні Другої світової війни в СРСР, а по війні переселилася до Китаю. Там вона, продовжуючи творити німецькою мовою, написала низку творів на матеріалі китайської дійсності. Однак навіть у них присутні гайнівські ремінісценції, як, скажімо, в романі „Пастух і ткаля“ (1951). В одному з епізодів цього роману його героїня Ганна Білкес, автобіографічний образ і alter ego письменниці, зустрічається з двома китайськими професорами-германістами, і один із них розповідає їй про неабияку популярність Гайне серед китайських студентів: „Наші студенти, шановна пані, – полум’яні політики, і революційна лірика для них – справжня вітха. Нещодавно я читав з молодими людьми „Лорелею“ Гайне і „Дона Раміро“, і „Сілезьких ткачів“ і зажадав від них, щоб вони один з цих творів вивчили напам’ять. І що, Ви гадаєте, вони вибрали, шановна пані? Всі, як один? – Звичайно ж, „Сілезьких ткачів“ [10, S.159].

Безперечно, що тут промовляють політичні погляди К.Блум, якій важливо акцентувати увагу на тому, що китайські студенти, охоплені революційним ентузіазмом, зупиняють свій вибір саме на соціально-

політичних мотивах поезії Гайне – бо ж ледве чи можна знайти у творчості поета гостріший соціальний твір, який би так пристрасно закликав до відкритої революційної боротьби, ніж „Сілезькі ткачі“. Але в даному випадку нас цікавить сам рецептивний механізм перенесення культурного коду, закладеного в Чернівцях, на ґрунт чужої, вельми далекої культури. Поетичний кумир юності письменниці не втрачає своєї притягальної сили навіть під китайським небом..

Інша німецькомовна поетеса з Чернівців – Ельзе Керен (1924-1995), подруга Зельми Меербаум-Айзінґер і Пауля Целана, яка емігрувала після війни до Ізраїлю і видала там у 1983 р. книгу віршів „...dann ging ich über den Pont des Arts“, присвячує Гайне поетичний шкід „Матросський комірець і „Книга пісень“ Гайне“. Йдеться тут про дві багатостраждальні реліквії, пов'язані з родинними спогадами, які – цілком випадково – вдалося пронести в наплічному мішку через численні державні кордони: матросський комірець батька поетеси, вихованця школи кадетів, а згодом унтер-офіцера на військовому кораблі „Зріні“, що належав австрійському військово-морському флоту на Адріатиці, і читану-перечитану збірку поезій Г.Гайне: „Матросський комірець старий, „Книга пісень“, у червоній палітурці, злегка діткнута цвіллю і пахне весняним шафраном [...] Малесенька, зеленувата наклейка на внутрішньому боці палітурки засвідчує, де її було придбано. Я вже не пам'ятаю цієї книгарні, книгу було куплено дуже давно. Мій батько подарував її своїй нареченій. Як тільки я беру до рук цю книгу і починаю гортати її, вона відкривається на улюбленому вірші моєї матері. Це „Донна Клара“, дочка алькальда:

Ich Senora Eur Geliebter,
Bin der Sohn des vielgelobten,
Großen Schriftgelehrten Rabbi
Israel von Saragossa.

І мені здається, що я чую голос моєї матері, який, як завжди, читає саме ці строфи” [22, S.19-20].

Ледве чи випадковий той факт, що найбільшими пропагандистами творчості Гайне в українській літературі в першій половині ХХ століття виявилися колишні випускники чернівецьких гімназій Дмитро Загул (1890-1944) і Володимир Кобиліньський (1895-1919). Вже в 1918-19 рр. вони переклали й видали в Києві його „Книгу пісень“ (тт. 1-2), відтак у перекладі Д.Загула з'явилися збірка „Сатира та інші політичні поезії“ (К.-Х., 1923), а згодом і чотирьохтомне видання „Вибраних творів“ Г.Гайне (К.-Х., 1930-33).

Однак десь приблизно від середини 20-х рр. ореол навколо імені Гайне в Чернівцях, як відзначає Р.Ауспендер, почав поступово бліднути, позаяк туди докотилася хвиля літературної модерні, і у свідомість молодих чернівецьких інтелектуалів увійшли неоромантики, символісти, експресіоністи – Р.М.Рільке, С.ґеорґе, Ґ.Гайм, Е.Ласкер-Шюлер, Ґ.Траґль, Ф.Кафка, Ґ.Бенн, Б.Бреґт. Безпосереднім приводом до цього диверсійного „підкопу“ під авторитет Гайне стала вже згадана стаття К.Крауса у віденському журналі „Факел“ „Гайне та наслідки“, яка породила в колах чернівецької молоді гострі дискусії й суперечки. В ній

знаменитий віденський сатирик у властивій йому провокативній манері не тільки поставив під сумнів історико-літературне значення творчості Гайне, але й стверджував, що об'єктивно вона завдала німецькій літературі великої шкоди, оскільки викликала до життя велику кількість бездарних епігонів і борзописців, які почали з неймовірною легкістю плодити вірші в "розкріпаченій" манері Гайне, нехтуючи досить неприступними до нього, технічно складними законами версифікації, час від часу збиваючись на плаский, безкрилий журналізм. Йшлося тут, зрештою, не стільки про Гайне, як радше про сутність мови, літературної творчості взагалі. Люта боротьба, яка розгорнулася між "синами" – молодими краузіанцями – і "батьками" – їх старшим наставниками, привела до чіткого розмежування позицій. На цьому тлі Гайне цілком несподівано для обидвох таборів став символом старих, заскорузлих поглядів, виразником консервативних ідей. "Як завжди у Чернівцях, – пише Р.Ауслендер, – переміг Краус. Гайне було побито. Він, мовляв, другорядний, третьосортний літератор, а не поет, всього-на-всього вдатний на дотепи журналіст, – а наслідки його творів просто катастрофічні!" [7, S.99].

У цих запеклих інтелектуальних сутичках Р.Ауслендер намагалася примирити ворогуючі позиції, згладжуючи несправедливі закиди на адресу Гайне, доводячи їх логічну неспроможність. Серед її аргументів був і такий: якщо ти чи іншу особу звинувачувати за наслідки її діяльності, яких вона аж ніяк не прагнула, то з тим же успіхом можна було б навіть самого Христа зробити відповідальним за інквізицію, хрестові походи, тортури, вогнища, погроми і т.п. [7, S.98-99]. Водночас вона, як і всі інші представники молодшого покоління, була захоплена блискуче сформульованими, стилістично відточеними фразами К.Крауса, не приймаючи, однак, його надто радикальних висновків. Для себе особисто, як пише поетеса, вона знайшла форму компромісу та зберігала пізніше "абстрактну вірність" як іронічному поетові Гайне, так і видатному стилістові К.Краусу.

Молодим чернівецьким бунтарям не вдалося скинути Гайне з п'єдесталу. "У шкільних підручниках, міських і домашніх бібліотеках "триєдине сузір'я" Гете-Шиллер-Гайне продовжувало промінитися лагідним сяйвом. Визначене йому нашими батьками і вчителями місце в поетичній ієрархії збереглося за Гайне аж до початку війни" [7, S.99]. Коли ж війна докотилася, нарешті, до Чернівців, то всілякі інтелектуально-літературні дискусії втратили свій сенс, оскільки на карту було поставлено саме життя.

У своєму есе Р.Ауслендер добре передала дух і атмосферу напруженого інтелектуального життя в міжвоєнних Чернівцях. Суперечки про Гайне мусили, однак, мати ще один, набагато конкретніший, власне літературний "наслідок", який би засвідчував, що активна рецепція творчості великого німецького поета відбувалася не тільки в усних словесних баталіях, але й виливалася у форму літературних творів чернівецьких авторів. Саме на цьому аспекті сприйняття й засвоєння творчої спадщини Гайне ми зупинимось трохи докладніше.

Вплив Гайне на німецькомовних літераторів Буковини формувався в руслі засвоєння традицій єдиної німецької культури, він усвідомлювався

як глибинний та органічний. Важко назвати когось із німецькомовних поетів краю, хто б хоч якимось чином не всотав у себе флюїдів, які йшли від його віршів чи прози – інколи навіть підсвідомо, зі щільників пам'яті, зі спонтанних рефлексій почутого або прочитаного в дитинстві чи в юності.

Не оминули гайнівські впливи і ранню творчість Альфреда Кіттнера (1906-1991) – поета, глибоко закоріненого в літературних традиціях минулих епох. Серед віршів, образність і ритмічна структура яких виникла у фарватері Гайне, П.Мотцан називає такі поезії, як „Erinnerung“, „Der Deserteur“, „In sternenhellen Nächten“ (сюди ж можна віднести і „Spielmannslied“), написані під час війни у „трудових“ таборах Трансїстрії [25, S.144]. Поет об'єднав їх у цикл „Im Volkston“, і своїми тематичними й метричними параметрами вони настільки близькі до поезій “Книги пісень” Гайне, що викликають враження поетичних стилізацій. Ось характерний приклад з вірша “Спомин” („Erinnerung“):

Beim ersten Hahnenrufe
Lief ich zum Tor hinaus
Und stand bald auf der Stufe
Zu meiner Liebsten Haus [23, S.172]

Народно-пісенні витоки лірики Гайне простежуються тут у кожному рядку – ними визначається і образна специфіка, і характерний мотив пристрасного очікування любовного побачення, і ритмічна каденція. Або ж інший уривок із “Пісні трубадура”, в якому також звучать типові для Гайне лексеми, фривольно-грайливий тон із легким іронічним відтінком – ба навіть улюблений ним анжамбеман (3-4 рядки):

Die Glieder schlank, die Herzen jung,
Sie wissen süsse Spiele,
Die Lieb und die Erinnerung
Sind ständige Gefühle [23, S.184]

Так само перегукується з Гайне – у даному випадку з його поемою “Німеччина. Зимова казка” – і вірш А.Кіттнера “Geträumte Heimkehr. Des verlorenen Sohnes Geisterstimme”, на що звертає увагу румунська дослідниця Маріанне Шора [23, S.15]. Обидва твори пов'язані тематично – це мотив повернення на батьківщину після тривалої розлуки – але, можливо, ще більше впадає у вічі їхня стилістична спорідненість, аналогічна строфіка, тип римування, однаковий віршований розмір (чергування чотирьох- та трьохстопного амфібрахію, що нерідко переходить в улюблений Гайне дольник) тощо:

Die Straßen sind fern, durch die ich geirrt,
Verdurstend, mit wunden Füßen:
Ein gütiger Stern hat nach Haus mich geführt,
Meine alte Heimat zu grüßen [23, S.126]

„Абстрактна вірність” Генріху Гайне, що її намагалася зберегти упродовж свого життя Р.Ауслендер, не була вже й такою абстрактною. Гайне супроводжував її майже від коліски, і поетеса згадує, як батько ще в ранньому дитинстві читав їй прозовий фрагмент “Бахерахський раббі” [7, S.97]. З поетичних творів Гайне найглибший слід в її душі залишила, очевидно, балада “Лорелея” – ремінісценції, пов’язані з нею, раз по раз спалахують у віршах поетеси на різних етапах її творчості.

Невмирущий образ білявої красуні, яка сидить на одній із скель Рейну і в сьайві призахідного сонця розчісує свою золотисту косу, співаючи при цьому неземну мелодію і зваблюючи довірливих рибалок, належить до вершинних злетів поетичної фантазії Гайне [21, S.56-57]. Своє перше літературне втілення цей образ знайшов у баладі німецького романтика Клеменса Брентано “В Бахараху на Рейні” (1801), де Лорелай, зраджена колись своїм коханим, здатна приворожувати до себе всіх чоловіків, однак вона проклинає свою диявольську красу і по дорозі в монастир, куди її відправляє єпископ, кидається з високої скелі в Рейн [11, S.7-10]. Пізніше до цього сюжету зверталися поети Йозеф Айхендорф, Отто Генріх фон Льобен, Емануель Гайбель, Юліус Вольф, композитори Ф.Мендельсон-Бартольдї, М.Брух, Р.Шуманн, Ф.Ліст та ін. [Докладніше див. 1, С.27-51]. “Лорелея” Гайне (“Не знаю, що стало зо мною...”, 1824), яка, вірогідно, виникла на основі оповідання О.Г.фон Льобена “Лорелай, рейнська легенда” (1821), була покладена на музику композитором Фр.Зільхером і незабаром стала народною піснею [18, S.442-444].

До ранніх спроб поетичного втілення цього популярного образу німецької поезії належить вірш Р.Ауслендер із англійським заголовком “Age of Anxiety” (“Вік тривоги”), написаний у перший період її творчості (1927-1947) і віднайдений у спадщині поетеси. Він втілює протест проти майбутнього спустошення світу, його надмірної, бездумної технізації, коли живу органіку повністю замінюють мертві, бездушні об’єкти й машини:

Verlassene Strecken behüteter Worte.
Die Welt kocht synthetisch in der Retorte.

Veilchen aus Stein. Falter: Metall.
Radio, schalt ein deine Nachtigall.

Rauschende Rösche: vorbei Madame.
Die Lorelei verlor ihren Kamm.

Angstzeit, wir fliegen mit den Atomen
in deinen Raum aus rauchenden Omen [6, S.78].

Рядок „Лорелея згубила свій гребінець”, який є трансформацією гайнівського образу, немовби узагальнює цей процес очуження й омертвіння всього живого, внаслідок якого звичні атрибути романтичного уявлення про світ і поезію перетворюються на свою протилежність: кам’яні фіалки й металеві метелики, механічний голос солов’я, що лине тільки з радіо, синтетичний світ у реторті. Очевидно, що приводом для

написання цього вірша стала звістка про розщеплення атомного ядра (на це прямо натякає остання строфа), що поетеса сприймає як смертельну загрозу для людства. Втрата Лорелеєю свого гребінця символізує водночас втрату вічних цінностей, безповоротну руйнацію духовного простору людини, в тому числі й несвободу (себто також занепад, руйнацію) слова („покинуті штреки патрульованих слів“).

Дещо інший комплекс думок розгортає Р.Ауслендер у вірші під заголовком „Генріх Гайне“, створеному вже в 70-ті роки (цикл „Без візи“). Хоча й тут магістральним образом залишається Лорелея, однак головна увага поетеси зосереджена на біографічному елементі, на трагічному розриві між Гайне – німецьким поетом і Гайне-емігрантом, який змушений був жити поза межами своєї улюбленої німецької землі:

Er war ein Lied
seines Landes

jener Hexe
mit goldenem Haar

die sein Vaterlandswort
verwandelte
in einen Fluch [9, S.41]

Тут акцентовано насамперед відьмацьке начало золотокосої феї, яка є уособленням і джерелом зла – все найчистіше, найшляхетніше вона перетворює на темне, підступне, фатальне. Як народна пісня, „Лорелея“ Гайне стала духовним набутком кожного німця, своєрідним паролем і синонімом німецької ідентичності („Vaterlandswort“), однак вона не змогла захистити поета від політичних переслідувань і вигнання, зробилася для нього прокляттям: Гайне помер на чужині, в Парижі, а його ім'я і твори опинилися на батьківщині в період нацизму під забороною. Все це наявне тільки в підтексті вірша Р.Ауслендер, проте його сугестивний характер дає змогу „реконструювати“ невисловлене й відтворити трагічні колізії поетової долі.

Нарешті, втретє Р.Ауслендер звертається до безсмертного гейнівського образу вже на початку 80-х років у вірші „Лорелея“ з циклу „Südlich wartet ein wärmeres Land“:

Unter dem Rhein
singt die Lorelei

Fische
verschweigen das Lied

Ein hellhöriger Angler
fängt es heraus
schenkt es

uns allen [8, S.39]

Якщо в попередньому вірші наголошувалося на відчуженні автора й читача від образу легендарної Лорелеї, то тут немовби відбувається зворотний процес наближення до нього, дедалі чіткішого контурування його обрисів. Та й сам ліричний розвиток розгортається за принципом сюжетної інверсії: пісня Лорелеї не має згубного характеру, вона лунає вже під водою, риби, від природи безмовні, виразняють її своїм мовчанням, рибалка, наділений тонким слухом, виловлює її й дарує тим, для кого вона первинно й призначалася – тобто всім нам, реальним і потенційним читачам поезії Гайне. Пісня Лорелеї ототожнюється, таким чином, зі співом самого поета.

Зовсім в іншому ключі витримана „Лорелея“ молодшого сучасника Р.Ауслендер Іммануеля Вайсгласа (1920-1979). Автор планував включити даний вірш до своєї другої збірки „Der Nobiskrug“ (1972), але в остаточному підсумку твір залишився поза збіркою і вперше був опублікований німецьким літературознавцем Тео Буком у посмертно виданій книзі поета „Die Aschenzeit“ (1994).

„Лорелея“ І.Вайсгласа так само нав'язана баладою Г.Гайне, однак у ній присутні й інші складники – наприклад елементи середньовічної шванкової традиції або німецьких народних книг про веселого дотепника й пересмішника Тіля Ойленшпіґеля. На останнє вказує введення в тканину вірша імені популярного народного героя, як і взагалі вся ґротескно-іронічна ситуація взаємостосунків між обома персонажами, різке зниження традиційних уявлень про підступну рейнську красуню, зрештою, вульгаризована мова, вкладає в уста протагоністів. Все це дає підстави припустити, що в даному випадку маємо справу з пародією на „Лорелею“ Гайне:

– Was soll es, dass ich traurig bin, bedeuten?
Zur Tiefe lockt mich deine Fratze, Tyll!
Am Felsen sing ich, gleich verlassnen Bräuten,
Und harr des Schelms, den ich verderben will.

– Ich krähe zu dir, Schmachende am Steine,
Vergebens strahlt der Wind dein regnicht Haar;
Tönt auch dein Girren gleisnerisch am Rheine,
Mich lockt daheim die Anne warm und wahr [29, S.115]

Вибрана автором форма побутового діалогу між Лорелеєю й Тілем дозволяє кардинально модифікувати стилістичне забарвлення традиційної романтичної балади й замінити трагічну розв'язку типовим обивательським умиротворенням, втіленим у затишній домівці з „теплою й чесною Анною“, котра є своєрідною альтернативою Лорелеї. Слід відзначити, що це досить несподівана змістова й стилістична трансформація твору Г.Гайне, як і самої легенди взагалі, що свідчить про неабияку інноваційну сміливість автора.

У ранній період своєї творчості І.Вайсглас, як зазначають дослідники, зазнав відчутного впливу Г.Гайне. Характеризуючи першу книгу поета „Käfiger am Bug“ („Каменоломня на Бузі“, 1947), Барбара Відеманн-Вольф підкреслює, що „іронія, у всіх нюансах, аж до найгіркішого

сарказму і найчорнішого гумору, наклала на цю збірку суттєвий відбиток. При цьому не можна не помітити школи Гайне, його іронії, яка виражається навіть у римі" [30, S.47]. Домінування в ранніх віршах І.Вайсгласа катрена з перехресним римуванням дослідниця також схильна пояснювати впливом Гайне [30, S.49].

Дотичний до Гайне й заключний вірш уже згадуваної книги І.Вайсгласа „Der Nobiskrug“, що має заголовок „Erdepitaph“ (“Земна епітафія”). Поет, який завжди відзначався у творчості граничним лаконізмом, вміщує тут у чотирьох рядках своєрідний іронічний підсумок свого життя. Проте І.Вайсгласа єднає з його великим попередником не тільки знаменита гайнівська іронія, так яскраво виражена в багатьох творах німецького сатирика, в тому числі і в такому тематично й жанрово спорідненому вірші Гайне, як „Vermächtnis“ (“Заповіт”), але й цілком явні запозичення, які не залишають сумніву в тому, що йдеться тут про свідому орієнтацію на конкретний твір. Отож, коли ми читаємо в І.Вайсгласа:

Ein Mann des Friedens, führt ich ewig Krieg
Mit Krügen Weins und einer Welt voll Toren:
Und unbesiegt, seht her, doch ohne Sieg
Ging ich im Niemandsland des Lieds verloren [29, S.94], –

то й мілітантний дух ліричного героя, який веде самотню, але безкінечну й безкомпромісну війну з „ворогами“, і ситуація непевної перемоги (начебто й перемога, але водночас і поразка, бо герой гине), і навіть той самий віршований розмір – п'ятистопний ямб – вказують нам на літературний взірець, який став імпульсом до даного катрену І.Вайсгласа – широко знаний вірш Гайне „Entfant perdu“:

Verlorner Posten in dem Freiheitskriege,
Hielt ich seit dreißig Jahren treulich aus.
Ich kämpfte ohne Hoffnung, daß ich siege,
Ich wußte, nie komm ich gesund nach Haus.
[...]
Ein Posten ist vakant! – Die Wunden klaffen –
Der eine fällt, die andern rücken nach –
Doch fall ich unbesiegt, und meine Waffen
Sind nicht gebrochen – Nur mein Herze brach [21, S.290]

Як справедливо зауважує французька дослідниця Гельґа Абре, поетичні рядки Вайсгласа „нагадують „Entfant perdu“ Гайне, хоча трагіка позиції борця мимоволі і резиньяція поета, який відає про марність своїх віршів, висловлені Іммануелем Вайсгласом ще лаконічніше і промовистіше“ [4, S.295].

Образи й мотиви поезії Г.Гайне відіграють важливу роль у творчості Пауля Целана (1920-1970). Целанові Гайне був близький, так би мовити, за сценарієм своєї долі – як „німецькомовний поет у паризькому вигнанні, почуття якого до вітчизни мали амбівалентний характер“ [17, S.65]. Паралелей тут існує чимало, і деякі з них напрошуються вже тоді, коли молодий випускник чернівецького румунського ліцею П.Анчель вперше

вирушив у далеку дорогу, кінцевою метою якої мали стати студії медицини у французькому місті Тур. Він прибув у Берлін 10 листопада 1938 р., на другий день після т.зв. „кришталевієї ночі“, коли в Німеччині були вчинені перші масові антиєврейські погроми. „Über Krakau / bist du gekommen, am Anhalter / Bahnhof / floß deinen Blicken ein Rauch zu, / der war schon von morgen“, – напише він згодом у поезії „La Contrescarpe“ („Die Niemandrose“ – [13, S.161]). Подальша поїдка нагадувала вже втечу з Німеччини – саме так вона закарбувалася в його свідомості. „За вірець йому правила не стільки антифашистська еміграція 30-х рр., як радше еміграція Гайне з його паризьким вибором“, – зазначає румунський дослідник А.Корб'я-Гойсі [14, S.187-188]. „Паризький вибір“ Гайне стане згодом і життєвим вибором поета з Буковини.

Поезія Целана також демонструє інтенсивні креативні контакти з творчістю Гайне. Ремінісценції з „Лорелеї“ присутні вже у Целановій „Фузі смерті“. „Коли комендант табору воздає хвалу „золотому волоссю“ своєї коханої, – пише американський літературознавець Дж.Фелстайнер, – то він вдається до цього на кшталт романтичного німецького вірша *par excellence*, себто „Лорелеї“ Г.Гайне [...] Нацистськими комісарами від культури вірш Гайне було оголошено „народною піснею“ невідомого автора, і Целан, який знав про цю підміну, врешті-решт ідентифікував себе з Генріхом Гайне“ [17, S.65]. Тут автор має на увазі лист поета до свого старшого друга і наставника А.Марґул-Шпербера від 8.02.1962, в якому Целан скаржиться на розгорнуту проти нього у зв'язку з т.зв. „аферою Клер Голль“ наклепницьку кампанію в пресі, яка мала на меті обмовити і принизити його в очах літературної громадськості тодішньої ФРН. Целан пов'язує ці шалені атаки на себе передусім зі своїм єврейським походженням і порівнює їх із намаганнями нацистів витравити з історії німецької літератури ім'я Г.Гайне. Одним із найбрутальніших поборників тих ганебних антигайнівських акцій і вірним провідником нацистської культурної політики був тодішній редактор літературного часопису „Die Neue Literatur“ Віль Веспер, який проголосив „Лорелею“ Гайне твором „суто народним“, а значить, позбавленим конкретного авторства. Отож, Целан запитує А.Марґул-Шпербера: „Ви пам'ятаєте Віля Веспера? Анонімна Лорелея“ [12, S.57]. А в листі до свого віденського друга Райнгарда Федермана від 14.03.1962 він знову співвідносить свою ситуацію зі становищем паризького вигнанця: „Гаррі Гайне – адже він почував себе тоді трохи краще, ніж нижчепідписаний Анчель і ашкеназ“ [16, S.21].

„Золоте волосся“ Лорелеї стало після балади Г.Гайне немовби символом німецької жіночності, невід'ємною ціхою національного типу. У своїх маніакальних расових теоріях нацисти довели це кліше до абсурду. Целан прагне зруйнувати його ідеологічний зміст. „Щоб за допомогою смертельної музики „Фуги смерті“ підірвати білявий нордичний ідеал, – пише Дж.Фелстайнер, – Целан „запозичує“ у Лорелеї оту словесну перлину, її „золоте волосся“, яке не може не спокусити німецьких читачів – навіть тих, кого при читанні цього вірша охоплює гнів“ [17, S.65].

Але не тільки „золоте волосся“ Лорелеї вказує у „Фузі смерті“ на спорідненість із поетичним світом Г.Гайне – часом навіть окремі

інтонації, фігури поетичного синтаксису, заклінальні форми повторів мають тут свої паралелі. Скажімо, дослідники проводять цікаву аналогію між целанівським „Wir trinken und trinken“ і відомим рефреном політичного вірша Гайне „Сілезькі ткачі“ – „Wir weben und weben!“, вбачаючи в обох випадках одну й ту ж поетичну каденцію: „Ми тчемо, ми тчемо“ – через сто років у „Фузі смерті“ це звучить як „Ми п’ємо і п’ємо“: зухвале відлуння. Проблема в тому, що промовці у Целана п’ють свою власну долю, а не прагнуть ввіткати у саван долю своїх гнобителів. І, зрештою, навіть сілезьких ткачів примушують змовкнути – неподалік від Освенціма, котрий по-німецьки зветься Аушвіцем“ [17, S.65].

Інша паралель Целанової „Фуги смерті“ пов’язана з поезією Гайне „Das Sklavenschiff“ („Корабель рабів“), основний мотив якої має абсолютно саркастичний характер – це примус полонених на кораблі негрів до екстатичних танців з метою „підняття“ їхнього духу, щоб у такий спосіб запобігти під час тривалого плавання їх вимиранню від епідемій та голоду, позаяк нещасні розглядаються захланим „експедитором“ лише як живий товар, втрата якого принесе йому великі збитки:

Musik! Musik! Die Schwarzen solln
Hier auf dem Verdecke tanzen.
Und wer sich beim Hopsen nicht amüsiert,
Den soll die Peitsche kuranzen.
[...]
Wohl hundert Neger, Männer und Frau,
Sie jauchzen und hopsen und kreisen
Wie toll herum: bei jedem Sprung
Taktmäßig klirren die Eisen. [21, S.349-350]

Фабульна колізія цього дивного епізоду немовби префігурує картину танцюючих євреїв у „Фузі смерті“, хоча мотиваційні імпульси тут прями-таки протилежні – у Гайне негрів змушують танцювати, щоби зберегти їх як робочу силу для продажу на работорговому аукціоні, тоді як у Целана танці приречених на смерть євреїв повинні звеселяти есесівських садистів і бути, так би мовити, елементом блюзнірської, варварської вистави, покликаної дещо „естетизувати“ bestialne дійство масового знищення.

Ще одним прикладом продуктивного творчого діалогу з німецьким романтиком є вірш П.Целана з незвично довгою, майже бароковою назвою „Шахрайська і злодійська балада, співана у Парижі, біля Понтуаза, Паулем Целаном з Чернівців, біля Садагури“. Вірш, насичений численними реаліями, історичними, біблійними, літературними ремінісценціями й алюзіями, є, з одного боку, найбільш біографічним твором Целана, який містить цілком конкретні топографічні вказівки й дати з життя поета, з іншого ж боку, йому притаманні високий рівень типізації, так що по суті перед нами взірцевий твір про єврейську долю з вельми масштабним хронотопом. Заголовок інспірований відомим катреном середньовічного французького поета Франсуа Війона (1431-1463):

Je suis François dont ce me poise
 Né de Paris emprés Pontoise,
 Qui d'une corde d'une toise
 Sçaura mon col que mon cul poise [28, p.175]

Іронічна перестановка полюсів – Париж, світова столиця, посту- пається своїм значенням на користь маленького, непримітного містечка Понтуаза (нині передмістя Парижа), яке відтісняє метрополію на периферію, а само претендує на роль центру – дублюється в такому ж гротескному співвідношенні Чернівців і Садаґури, які є топографічними знаками буковинського походження поета. Причому, з точки зору світоглядних засад єврейського буття, саме невеличкий штетль Садаґура як один із центрів хасидизму вважається в духовному плані значно важливішим від розташованого поблизу великого світського міста. Баладний жанр також продиктований війонівськими ремінісценціями, адже саме цей поет утвердив дану форму у французькій літературі, а означення „шахрайська“ і „злодійська“ знову ж таки відносяться як до способу життя самого Війона, так і до гендлярського профілю Садаґури, де колись влаштувалися великі ярмарки худоби зі звичними у цьому проміслі циганськими аферами, обманами, ошуканством тощо.

Однак поміж заголовком і текстом балади міститься надзвичайно важливий епіграф, запозичений із вірша Г.Гайне „До Едома“, який є поетичним заспівом до повісті „Бахерахський раббі“: „Manchmal nur, in dunklen Zeiten“. Цей саркастичний вірш про „добросусідські“ стосунки любові-ненависті двох народів різної віри (читай іудеїв і християн) має біблійне підґрунтя: Едом (червоний) – перше ім'я старозавітного Ісава, за біблійною традицією – лютого ворога євреїв (Буття, 25, 30). У мовному житку східноєвропейських євреїв Ісав (або ж Едом) є також збірним поняттям для означення їхнього християнського оточення загалом:

Ein Jahrtausend schon und länger,
 Dulden wir uns brüderlich,
 Du, du duldest, daß ich atme,
 Daß du rasest, dulde Ich.

Manchmal nur, in dunklen Zeiten,
 ward dir wunderbarlich zu Mut,
 Und die liebefrommen Tätzchen
 Färbtest du mit meinem Blut!

Jetzt wird unsre Freundschaft fester,
 Und noch täglich nimmt sie zu;
 Denn ich selbst begann zu rasen,
 Und ich werde fast wie Du [20, S.17].

Ця поезія Гайне, вбивча іронія якої присутня в Целана завдяки короткому епіграфові більшою мірою лише в підтексті, є смисловим та ідейним ключем до вірша буковинського поета. „Заголовок та посвята цього вірша, – зауважує Т.Шпар, – містять ніби аббревіатуру його головної

теми та мотивів: це зображення переслідування євреїв у картинах шибениці, єврейського знака (зірки Давида – П.Р.) та горбатого носа" [3, с.133-134]. Целан свідомо вдається тут до цих затертих кліше і штампів, якими упродовж століть характеризували євреїв їхні недруги:

Damals, als es noch Galgen gab,
da, nicht wahr, gab es
ein Oben.

Wo bleibt mein Bart, Wind, wo
mein Judenfleck, wo
mein Bart, den du raufst?

Krumm war der Weg, den ich ging,
krumm war er, ja,
denn, ja,
er war gerade.

Heia.

Krumm, so wird meine Nase...[13, S.135]

По суті, увесь вірш зіткано з алюзій та цитат – це звичний для Целана структурний принцип. Тут немає змоги докладніше зупинитися на інших запозиченнях – вони віддаляють нас від Г.Гайне. Зазначимо тільки, що, крім вказаних семантичних, образних і формальних аналогій, у вірші наявні й інші ремінісценції з Біблії та єврейської містики („Криве стане рівним“ – Ісаїя, 40, 4), збірки „Нових німецьких пісень“ поета і фольклориста XVI ст. Георга Форстера („Ми подалися в Фріулі“), казки братів Грімм “Про ялівець” („Von dem Machandelboom“) та ін. [Див.: 3, с.134-135].

Вірш завершується характерною для вйонівських балад „приспівкою“ („Envoi“), яка виражає в Целана принцип нескореності в боротьбі проти багатовікової традиції упослідження й геттоїзування євреїв як нації. Мигдалеве дерево, один із символів відродження й розквіту єврейського етносу, також “змагає супроти чуми”. Зауважмо, з якою невтомною виртуозністю поет грає фонетичними й семантичними можливостями символічних шифрів цього поняття, починаючи від Mandelbaum (мигдаль) до Chandelbaum (прикрашене свічками дерево, субститут менори). Чума – це страхітливе середньовічне лихо, за яке тоді зазвичай робили винними євреїв, що призводило до масових погромів, ще раз співвідноситься зі словами гайнівського епіграфа про “похмуру пору” [3, с.136], але вже в оптимістичному звучанні:

Aber,
aber er bäumt sich, der Baum. Er,
auch er
steht gegen
die Pest [13, S.136]

Разом із тим чума наснажена тут і новітніми політичними конотаціями, які наявні не тільки у знівельованій від частого вживання ідеологічній метафорі („коричнева чума фашизму“), але й, скажімо, в однойменному романі А.Камю.

У листі до Р.Федермана від 15.03.1962 р., написаному в контексті „афери Клер Голь“, Целан, крім уже згаданого гайнівського вірша „До Едома“, наводить також його поезію „Der Ex-Lebendige“ [25, S.564-566]. Заголовок цього вірша він асоціює із назвою оповідання „Gibt es mich überhaupt?“ („Чи існую я насправді?“), що було надруковане у грудневому числі журналу „Der Monat“ за 1960 р. і підписане іменем „R.C.Phelan“. Целан вважав це оповідання спрямованим проти себе памфлетом, а його американського автора фіктивною особою [15, S.116], хоча, як зазначає Б.Відеман-Вольф, реальних підстав для такого ототожнення не було [25, S.458-459]. В оповіданні йдеться про одного техаського фермера, який неждано-негадано стає знаменитим письменником, однак невдовзі з'ясовується, що твори, які він видає за свої власні, насправді сконструйовані машиною, прообразом сучасного комп'ютера, тобто автора як такого просто не існує. Звідси й запитання, винесене в заголовок, яке крізь призму звинувачень Целана у плагіаті звучало для нього особливо образливо (не останню роль зіграла тут інтерпретація імені автора, яке Целан також вважав підступно вигаданим задля співзвучності з його власним псевдонімом і виводив, окрім того, від французького слова *félon* – зрадник, ошуканець). У смисловому сенсі заголовок вірша Гайне „Der Ex-Lebendige“ перегукувався для нього з назвою вищезгаданого оповідання, і цей зв'язок він саркастично констатує в листі до свого друга.

Целанові були близькі різні сторони поетичного таланту й трагічної долі поета-емігранта, життєві обставини якого змусили його назавжди покинути рідний край. Як і Гайне, він не раз гостро відчував душевний дискомфорт і муки самотності, на які постійно приречений вигнанець. Гайне нерідко проектував ці свої почуття на ближчу чи віддаленішу перспективу, яка вимальовувалася йому в похмурих тонах, особливо з огляду на його відрубність від єврейської громади, з якою він давно втратив безпосередній зв'язок. Вельми промовистим є в цьому відношенні початок його вірша „Gedächtnisfeier“:

Keine Messe wird man singen,
Keinen Kadosch wird man sagen,
Nichts gesagt und nichts gesungen
Wird an meinen Sterbetagen. [21, S.285]

„Рідко коли хтось із поетів виражав свою душевну муку й свою релігійну бездомність так проникливо, як це зробив Генріх Гайне“, – пише з цього приводу австрійський ідишист Якоб Аллергранд [5, S.267]. У вірші П.Целана „Psalm“ звучить така ж песимістична зневіра, щоправда, екстрапольована крізь призму Голокосту вже не тільки на свою власну долю, а на долю єврейського народу в цілому: „Niemand knetet uns wieder aus Erde und Lehm, / niemand bespricht unsern Staub. / Niemand.“ [13, S.132]. І хоча між створенням цих рядків пролягло понад століття, вони тематизують,

по суті, одну й ту ж проблему – проблему дискримінації євреїв як етносу, яка в різні епохи здійснювалася різними засобами і в різних масштабах, проте незмінно базувалася на принципах національного упослідження. Щоправда, у Гайне вона набуває в подальшому розгортанні вірша характерного для цього поета індивідуального й іронічно-грайливого тону, у Целана ж визначальним є колективістське начало, а трагічне відчуття увесь час наростає.

Г.Гайне був одним із поетичних ідеалів юності П.Целана, але для автора „Фуги смерті“ зоря цього великого іронічного духу і з роками не гасла, тобто свідомо чи підсвідомо він постійно був присутній у його пам'яті. Коли, наприклад, у червні 1960 р. до Парижа прибула Неллі Закс, яка тоді гостювала в нього, Целан повів її передусім на могилу Гайне на Монмартрі, де вони, поклавши квіти на надгробок, довго мовчали [17, S.211] – можливо, асоціюючи з ним свою власну долю, – двоє видатних німецькомовних поетів, що змушені були, як і Гайне, жити і вмерти в еміграції. В одному з останніх листів до А.Мар'юл-Шпербера від 12.09.1962 р. Целан, запевняючи свого старшого друга в тому, що за роки тривалої розлуки в їхніх стосунках нічого не змінилося, не без болісного внутрішнього щему пише: „...я все ще той, якого Ви знаєте, якому Ви відкрили так багато віршів – а значить і світів [...] я зовсім недалеко від Ваших книг, які залишилися для мене дорогими, всі, серед них і добрий Гайне – у Франкфурті-на-Майні його ще часом називають „раною“ [12, S.60]. Целан має тут на увазі статтю Т.Адорно „Die Wunde Heine“, що була написана до сторіччя з дня смерті поета і спершу прозвучала в 1956 р. по радіо („Westdeutscher Rundfunk“), а відтак з'явилася друком у журналі „Texte und Zeichen“ (1956, Н.3, S.291-295). „Раною“ для національної свідомості повоєнної Німеччини, що знову відчувала приплив реваншистських настроїв, вважався поет, який виражав у своїх творах не тільки любов до своєї вітчизни, але й з непримиренністю справжнього патріота бичував у ній все відстале й консервативне. Свого часу нацисти навіть намагалися звинуватити Гайне в тому, що начебто він, живучи в Парижі, за французькі гроші паплюжив Німеччину [17, S.228]. Отож, Целан, який сам на початку 60-х рр. зазнав безпідставних цькувань із боку реваншистських німецьких кіл, як ніхто інший розумів природу страждань свого великого попередника. І хто зна, чи не відчував він, згадуючи у своїй „Бременській промові“ (1958) Буковину як „місцевість, в якій жили люди і книги“ [2, S.169], трагічної іронії в пророчих словах Гайне з його драми „Альманзор“: „Там, де сплячуть книги, сплячуть врешті-решт і людей“ [17, S.228].

Подібно до Р.Ауслендер, Целан – хоча значно пізніше й поза межами Чернівців – також висловив свою позицію у вже згадуваній вище суперечці К.Крауса з Гайне. Але якщо Р.Ауслендер, зважаючи на високий авторитет К.Крауса як „мовного майстра“ в інтелектуальних чернівецьких колах, ще вагалася й не могла остаточно визначитися зі своїми преференціями, то для Целана немає вже ніяких сумнівів у тому, що авторитет Гайне непохитний, і всі зусилля Крауса принизити його значення в історії німецької літератури приречені на невдачу. Документальне підтвердження цієї позиції Целана знаходимо в спогаді його колишньої студентки Женев'єв Руссель. Під час одного з академічних

семінарів в *École Normale Supérieure* у 1965 р. Целан, який збирався говорити про Стефана Георґе, раптом спонтанно переключився на К.Крауса. "Заглиблений у свої трагічні пошуки очищеної від будь-якої декоративності справжньої німецької мови, Целан виголосив монолог, в якому доценту розбив памфлет "Гайне і наслідки". Прокляття поета-емігранта на голову фейлетоніста Крауса, в якого він відкриває щонайменші хиби та раз у раз наштовхується на пентаметр і гекзаметр, які в прозі тільки заважають, так і сипляться з його уст. Він нейтралізує й розмиває аргументи Крауса проти Гайне, який, за Краусом, буцімто був поетом ненависті до Німеччини й імпортованого з Франції – цієї країни епіграм, цинізму й вітрогонства – легкодумства" [26, S.161-162]. У такий спосіб Целан намагався захистити Гайне від нападів Крауса й відновити його добре ім'я, котре було потоптане й зневажене "фейлетоністом".

Гайнівська іронія, саркастичні інтонації його стилю виявилися вельми суголосними поетичній манері Альфреда Ґонґа (1920-1981). Поезія Гайне була для нього своєрідним камертоном, на який він настроював свої власні вірші, в яких можна часом помітити і сліди літературного учнівства, й елементи стилізованої гри, і спроби зухвалого поетичного змагання з визнаним метром. Відвертою пародією на одну з найвідоміших романтичних балад Гайне можна вважати вірш Ґонґа "Гренадери", який за життя автора не публікувався і вперше побачив світ тільки в американському виданні ранньої лірики поета, здійсненому Джеррі Ґленном, Йоахімом Германом та Ребекою С.Роджерс [19, S.121].

Одноійменна балада Гайне виникла, як відомо, під впливом захоплення поета ідеалами Французької революції й постаттю Наполеона Бонапарта: два французькі гренадери, що повертаються з російського полону, дістають звістку про те, що Францію розгромлено, а імператора схоплено й відправлено на заслання. Ця звістка вражає їх у саме серце, після неї їм немилий вже ні рідний дім, ні жінка, ні діти – краще смерть, ніж така ганьба. Але навіть у могилі вони воліють залишатися на бойовому посту, чекаючи сигналу свого імператора, щоб знову стати під його звитяжні знамена [21, S.14-16].

А.Ґонґ трансформує цей гайнівський мотив у душі брехтівської "Легенди про мертвого солдата", екстраполюючи його на хронотоп повоєнної Німеччини й проблематику літератури "втраченого покоління", яка також конфронтувала з такими явищами, як злидні, інфляція, моральна деградація тощо:

In die Heimat kamen die Grenadier
Aus Krieg und Gefangenschaft.
Sie fanden sehr verdünnt das Bier,
Das Leben ohne Saft.

Sie fanden Babies weinen laut –
Wer wohl der Vater war?
Und keine Jungfer mehr die Braut,
Tiziangefärbt ihr Haar.

Die Kirchen waren Haufen Schutt,
Ein Ei stand 'ne Million,
Und so zum Spaß nirgends ein Jud,
Im Zuchthaus mancher Sohn.

Und weil sie angekotzt dies Bild
Aufs Rathaus einer stieg
Und hängte 'raus ein farb'ges Schild:
Wir wollen wieder Krieg! [19, S.121]

Гротесковість “Гренадерів” Гонґа очевидна. Гайнівський пафос вояцької вірності тут знижено до зображення економічної руїни, потоптаних звичаїв та реваншистських настроїв із націоналістичним, антисемітським відтінком, невід’ємним складником яких були, як правило, єврейські погроми („Und so zum Spaß nirgends ein Jud“). Побачивши, який жакхливий занепад настав у ріднім краї за час його “мирного” тилового життя, гренадери знову волюють війни.

Звертання німецькомовних поетів Буковини до художньої спадщини Гайне було, як бачимо, не тільки засобом активної „реанімації” класичної традиції, але й нерідко спонукало до літературної полеміки з ідейно-естетичним змістом його творів і сприяло новаторській трансформації гайнівських мотівів та образів у відповідності з новими історичними та соціально-політичними контекстами й реаліями ХХ ст. Творчість Гайне, насажена споконвічними гуманістичними цінностями, але водночас і духом іронії та скепсису, виявилася на диво співзвучною злободенним суспільним проблемам та художнім пошукам німецько-єврейських ліриків Буковини, які відкрили у віршах і прозі свого великого попередника продуктивні рецептивні моделі діахронних літературних контактів та інтертекстуальних зв’язків.

1. *Науменко А.М.* (ред.) Нові підходи до вивчення й викладання філології у вищій школі: Наукова монографія. – Запоріжжя, 1998. – Т.3. – 138 с.
2. *Целан Пауль.* Бременська промова // *Дух і Літера.* – 1999. – № 5-6. – С.169-170.
3. *Шпар Томас.* До питання про топографію походження у ліриці Пауля Целана // *Дух і Літера.* – 1999. – № 5-6. – С.131-137.
4. *Abret Helga.* Zum Tod von Immanuel Weißglas. Südostdeutsche Vierteljahresblätter Jg. 28, 1979, Folge 4, S.294-295.
5. *Allerhand Jacob.* Bibel und Hawdala: Der Beitrag der Judaistik zum Verständnis des Werkes von Paul Celan. // *Unverloren. Trotz allem: Paul Celan-Symposium, Wien 2000/ Hrsg. von Hubert Gaisbauer, Bernhard Hain, Erika Schuster.* Wien: Mandelbaum-Verlag, 2000. – S.265-286.
6. *Ausländer Rose.* Denn wo ist Heimat? Gedichte. – Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch Verlag, 1994. – 145 S.
7. *Ausländer Rose.* Die Nacht hat zahllose Augen. Prosa. – Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch Verlag, 1995. – 191 S.
8. *Ausländer Rose.* Und nenne dich Glück. Gedichte. – Fischer Taschenbuch Verlag, 1994. – 207 S.
9. *Ausländer Rose.* Wir wohnen in Babylon. Gedichte. – Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch Verlag, 1992. – 179 S.

10. *Blum Klara*. Kommentierte Auswahl-Edition / Hrsg. von Zhidong Yang. – Wien; Köln; Weimar: Böhlau Verlag, 2001. – 652 S.
11. *Brentano Clemens / Arnim Ludwig Achim* von. Werke in einem Band. Berlin und Weimar: Aufbau Verlag, 1973. – 363 S.
12. *Celan Paul*. Briefe an Alfred Margul-Sperber. In: Neue Literatur (Bukarest). 26. Jg., 1975, H.7. – S.50-63.
13. *Celan Paul*. Die Gedichte. Kommentierte Gesamtausgabe. Hrsg. u. komment. von Barbara Wiedemann. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 2003. – 1000 S.
14. *Corbea-Hoisie Andrei*. Celan, der Emigrant. // Ders. Czernowitzer Geschichten. Über eine städtische Kultur in Mittel(Ost)-Europa. Wien; Köln; Weimar: Böhlau-Verlag, 2003. – S.185-198.
15. *Emmerich Wolfgang*. Paul Celan. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1999. – 192 S.
16. *Federmann Reinhard*. In memoriam Paul Celan // Die Pestsäule 1 (September 1972). – S.17-21.
17. *Felstiner John*. Paul Celan. Eine Biographie. Deutsch von Holger Fließbach. München: Verlag C.H.Beck, 1997. – 432 S.
18. *Frenzel Elisabeth*. Stoffe der Weltliteratur: Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 1983. – 886 S.
19. *Gong Alfred*. Early Poems. A Selection from the Years 1941-1945. Ed. by Jerry Glenn, Joachim Herrmann, Rebecca S.Rodgers, Columbia, South Carolina: Camden House, 1987. – 151 p.
20. *Heine Heinrich*. Neue Melodien spiel ich. Gedichte. Ausgewählt u. herausgegeben von Klaus Briegleb. Frankfurt am Main; Leipzig: Insel Verlag, 1997. – 123 S.
21. *Heine Heinrich*. Werke in 5 Bden. Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag, 1968. – B.1. – 481 S.
22. *Keren Else*. „...dann ging ich über den Pont des Arts“. Tel Aviv: Printed bei Carmy Printers, 1983. – 88 S.
23. *Kittner Alfred*. Gedichte. Geleitwort von Marianne Şora. Bukarest: Albatros Verlag, 1973. – 277 S.
24. *Motzan Peter*. Alfred Kittner. „Die Wege führen kreuz und quer“: Zu dem Gedichtband „Flaschenpost“. In: REFLEXE: Kritische Beiträge zur rumäniendeutschen Gegenwartsliteratur / Hrsg. von Emmerich Reichrath. Bukarest: Kriterion Verlag, 1977. – S.144-146.
25. Paul Celan – Die Goll-Affäre. Dokumente zu einer „Infamie“. Zusammenge stellt, herausgegeben u. kommentiert von Barbara Wiedemann. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, 2000. – 926 S.
26. Paul Celan – Gisele Celan-Lestrangé. Briefwechsel. Mit einer Auswahl von Briefen Paul Celans an seinen Sohn Eric. Aus dem Französischen von Eugen Helmlé. Herausgegeben u. kommentiert von Bertrand Badiou in Verbindung mit Eric Celan. Anmerkungen übersetzt u. für die deutsche Ausgabe eingerichtet von Barbara Wiedemann. Erster Band. Die Briefe. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, 2001. – 590 S.; Zweiter Band. Kommentar, 614 S.
27. *Sperber Manes*. Die Wasserträger Gottes. All das Vergangene... München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1987. – 188 S.
28. *Villon François*. Poésies. Préface de Ch.M.des Granges. Paris: Librairie Gründ, 1987. – 198 p.
29. *Weißglas Immanuel*. Aschenzeit. Gesammelte Gedichte. Nachwort von Theo Buck. Aachen: Rimbaud Verlag, 1994. – 160 S.
30. *Wiedemann-Wolf Barbara*. Antschel Paul – Paul Celan. Studien zum Frühwerk. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1985. – 289 S.

Zusammenfassung

Der Aufsatz widmet sich den Rezeptionsproblemen des dichterischen Werkes Heinrich Heines in der deutschsprachigen Dichtung der Bukowina, insbesondere in der Lyrik von Rose Ausländer, Alfred Kittner, Immanuel Weißglas, Paul Celan, Alfred Gong. Die Aneignung des Heineschen literarischen Erbes wird nicht nur als intensive Reanimierung der klassischen Tradition, sondern vor allem als literarische Polemik mit Ideengehalt und ästhetischer Eigenartigkeit seiner Gedichte und Prosa betrachtet, welche für die Bukowiner Autoren produktive Rezeptionsmodelle diachronischer Literaturkontakte und intertextueller Beziehungen bildeten.

Стаття надійшла до редколегії 21.06.2004

© П.В.РИХЛО, 2004