

УДК 821.112.2-1Целан09

*Петро Рихло***„Я СПІВАЮ ПЕРЕД ЧУЖИМИ”: ПАУЛЬ ЦЕЛАН І МУЗИКА**

*Продемонстровано глибокі й багатогранні зв'язки життя і творчості Пауля Целана з музикою в найширшому розумінні цього культурно-мистецького феномену. Типологічно виділено кілька видів, або рівнів, рецептивних зв'язків: **біографічний** (роль музики у формуванні й становленні індивідуальної та поетичної особистості); **тематичний** (мотив співу як втілення творчого натхнення, поезії загалом та релятивізація цієї місії, образне тлумачення у віршах поета музичних тем, мотивів, музичної термінології); **інтермедіальний** (використання в поетичній творчості таких форм інтермедіальних зв'язків, як музичні ремінісценції, асоціації, алюзії, цитати); **структурно-референційний** (відтворення засобами поезії формальних, структурних та жанрових особливостей музичних творів).*

***Ключові слова:** Целан, музика, інтермедіальність, інтерпретація, референції, ремінісценції, алюзії, цитати.*

Пауль Целан не належить до тих поетів, для яких сфера музики була універсальною стихією, котра за своєю релевантністю не поступалася б їхнім суто літературним зацікавленням. Так само й вірші поета не можна, з суто евфонічного погляду, віднести до надто мелодійних витворів, особливо його пізні поезії, позначені граничним редукаціонізмом і свідомим запереченням всякого натяку на милозвучність. І все ж музика супроводжувала його упродовж усього життя, що зафіксовано в наявних біографіях поета, спогадах про нього, листуванні з численними кореспондентами, як, зрештою, і в багатьох поетичних текстах, які тією чи іншою мірою пов'язані зі світом музики і часом демонструють „звукові фігури, алітерації, асонанси, себто такі звучання, котрі інколи разом із надто розмашистим чи більш стриманим ритмом розчиняють ці вірші в лоні чистої музики” [16, с.82].

Вже дитячі роки поета наснажені музичними враженнями – співанням обрядових єврейських пісень у родинному колі, що належало до давньої традиції східноєвропейських євреїв. Так, біограф Целана І. Халфен змальовує сцени родинного шабату, під час яких нерідко звучали сакральні єврейські мелодії: „У дідуся Шрагера традиційно святкувалися суботні вечори. Пісня „Гавдала”, яка була покликана відділяти святу суботу від профанних буднів, діти співали разом зі старшими. Традиційна мелодія давала Паулеві рідкісну нагоду продемонструвати свій добрий слух і гарний співочий голос. Часом суботніми вечорами вони йшли також до дідусевого брата, Ізраеля Шрагера, де до хору долучалася і його внучка, маленька Зельма Меербаум-Айзінгер” [6, с. 41–42]. Цілком можливо, що саме під час цих релігійно-ритуальних співів у матері Пауля й народилася

честолюбна думка про те, щоб дати своєму синові музичну освіту. „Бабуся Зельми, – продовжує І. Халфен, – акомпонувала юним співакам на роялі. Музикування у Шрагерів пробудило у матері Пауля спомин про давню дитячу мрію, яка ніколи так і не стала дійсністю. Отож тепер слід було принаймні підтримати музичне обдарування її сина, і позаяк рояль був непосильним фінансовим тягарем, то вирішили придбати дешевший інструмент. Ось так у домі з'явилася дитяча скрипочка й було запрошено домашнього вчителя музики, що мешкав по сусідству. Нотний пульта упродовж багатьох місяців стояв на невеличкому вільному п'ятачку в тісній кімнатці, що виконувала роль спальні й вітальні. Проте читання нот не приносило Паулеві відчутної втіхи, й незважаючи на добрий слух, він не демонстрував, ніяких успіхів у навчанні. Гра на скрипці також виявилася примусом! На велике розчарування матері, від навчання музики довелося відмовитися” [6, с. 42–43].

Звісно, це не означало, що його музичне виховання на цьому завершилося. Існувало чимало інших форм знайомства з музикою, однією з яких були концерти класичної музики в залі Музичного товариства (нині філармонія). Тут Чернівці мали давні й багаті традиції, які старанно плекалися мешканцями, – свого часу в місті гастролювали такі видатні виконавці світового рівня, як Ференц Ліст, Артур Рубінштейн, Енріко Карузо, Федір Шаляпін та ін. Неодноразово у міжвоєнний час на сцені Музичного товариства виступав знаменитий буковинський тенор, який завдяки берлінському радіо став усесвітньо відомим співаком, „німецький Карузо” Йозеф Шмідт. Як згадує подруга дитячих літ поета Мальця Фішман-Каве, в Чернівцях у той час гастролювали чимало інших відомих музикантів, як-от, Джордже Енеску, Жак Тібо, Жанетт Нізет та ін., на концерти яких вона ходила разом з Паулем [1, с. 204].

Очевидно, що подальшій музичній освіті підлітка сприяли й уроки музики в румунському ліцеї. Як свідчать гімназійні матрикули Пауля Ангеля, що зберігаються в Державному архіві Чернівецької області, Паулеві оцінки з музики мають доволі широкий діапазон і коливаються за десятибальною шкалою від 5 до 10 пунктів. Скажімо, у перших трьох класах ліцею вони цілком пристойні (задовільні, добрі й дуже добрі). Найнижчі показники (5 пунктів) припадають на четвертий і п'ятий класи (13–15 років), себто на вікову фазу, коли у підлітка ламається голос. У шостому й сьомому класах вони знову значно поліпшуються (8 і 7,33), у випускному (восьмому) класі цей предмет уже відсутній, однак тенденція до зростання абсолютного цифрового вираження тут, за всіма ознаками, повинна була б зберегтися [2, с. 26–33].

Прищеплена Паулеві в дитячі роки любов до музики не втратила своєї притягальної сили й під час його навчання в 1938–39 рр. у французькому Турі, де музика, поряд з інтенсивним читанням сучасних французьких авторів, заповнювала години дозвілля чутливого до естетичної сфери юнака. „У Турі Пауль і його новий друг Ельяху Пінтер відвідували разом також концерти, які давав місцевий ансамбль. При

цьому другові Пауля впали у вічі його музикальна ерудиція та здатність вчуватися у музичні твори” [6, с. 83–84], – зазначає І. Халфен. Можливо, молодий Целан намагався інтуїтивно протиставити гармонію звуків тому хаосові навальних політичних подій кінця 1930-х рр., які сколихнули стару Європу й ознаменували початок нечуваних трагедій і катастроф планетарного масштабу. Повернувшись влітку 1939 р. з Тура до Чернівців на канікули, поет потрапив у їхній бурхливий водокрут – адже невдовзі спалахнула друга світова війна, політичну карту Європи було свавільно перекроєно, рідне місто поета раптом опинилося в межах сталінської імперії, почалися масові арешти й депортації буковинців до Сибіру. У цей час непевності й загальної депресії коло молодих чернівецьких інтелектуалів, до якого належав Целан, також прагнуло знайти розраду в музиці. „Вечорами, коли прогулянки були неможливі, молоді люди сиділи над своїми книжками й зошитами або ж почергово збиралися в помешканнях окремих друзів. Там вони слухали фортепіанні п’єси у виконанні Іммануеля Вайсгласа, гри на скрипці Мануеля Зінгера або ж грамплатівки в Едіт Горовіц – у період російської окупації існував великий голод за класичною музикою, позаяк у публічних концертах тоді пропонувалася тільки народна музика. Пауль особливо любив Моцарта, Шуберта, Брамса й Мендельсона” [6, с. 110-111], – свідчить біограф поета.

Кілька цікавих штрихів про значення музики в житті Целана залишила у своїх спогадах про поета вже згадана подруга його юності Едіт Горовіц (Зільберман). Так, вона розповідає про систему умовних музичних паролів, яку практикував Целан-ліцеїст у спілкуванні з близькими друзями: коли він хотів викликати з дому свого товариша Густава Хомеда (Густль), то насвистував при цьому перші такти французької народної пісні „*Au clair de la lune*” („При світлі місяця”) або ж лейтмотив з Восьмої симфонії Шуберта („Незакінчена”) [15, с. 45]. (До речі, шубертівським паролем він користувався згодом і в Парижі, при зустрічах зі своєю „таємною коханою” Брігіттою Айзенрайх, яка видала нещодавно свою книгу спогадів про поета) [9, с. 39–41]. Коли наприкінці 1930-х рр. до влади в Румунії прийшов профашистський уряд Гоги-Кузи, єврейська молодь, відчуваючи в його політичних гаслах та буденній практиці реальну загрозу для себе, почала жваво цікавитися соціалістичними ідеями й таємно зустрічатися для читання й обговорення нелегальної літератури, до якої належали „Капітал” Маркса, „Комуністичний маніфест”, праці Рози Люксембург, Карла Каутського, Густава Ландауера, Петра Кропоткіна та ін. На цих зібраннях нерідко співали також революційних пісень, таких як „Браття, до сонця й свободи” чи „Пісня солідарності” Брехта / Вайля, знамениту „Варшав’янку”, „Партизанську пісню” Червоної Армії, троцькістський гімн „Ціммервальд”, пісні громадянської війни в Іспанії („*Oviedo*”) або ж т. зв. пісні ландскнехтів – „*Vom Barette weht die Feder*” („Над беретом віють пера”) чи „*Flandern in Not*” („Фландрія в біді”), а інколи, коли панував веселий настрій, навіть пускалися в запальний гопак [15, с. 52-53]. У таких випадках музика виражала психологічний і душевний

стан єврейської молоді, була для них своєрідною терапією в умовах духовної несвободи.

Але часом музика могла бути для Целана й засобом вираження індивідуального політичного протесту. Наприклад, Е. Зільберманн згадує один промовистий епізод, що відноситься до останнього передвоєнного року, коли до Чернівців увійшли радянські війська, які відразу почали наводити тут свої деспотичні порядки. „Якось у т. зв. російський рік, 1940/41, коли навіть віруючі люди – як євреї, так і християни – не наважувалися відверто демонструвати свої релігійні почуття, лише зрідка й боязко заглядаючи до синагоги чи церкви, пізно ввечері, після концерту, Пауль раптом укліяк перед Вірменською церквою на коліна, почав горланити якісь хорали, бити себе в груди й так голосно молитися, що люди із прилеглих будинків повідчиняли вікна й грозилися викликати міліцію” [15, с. 45]. Вся ця надзвичайно рельєфна, пластична сцена з двадцятилітнім Целаном, який, стоячи навколішки, б'є себе в груди й голосно співає при цьому церковні хорали, виглядає, на перший погляд, доволі дивною – вона не дуже в'яжеться з образом поета, вірші якого малюють нам радше тип людини тихої, замкнутої, заглибленої в себе. Часом навіть закрадається підозра, чи історія ця, бува, не є плодом чистої вигадки. Однак таке враження помилкове, воно не враховує тої обставини, що, попри всю свою замкнутість, Целан, принаймні у першій половині свого життя, був людиною доволі ексцентричною і непередбачуваною, і в цій ексцентричності нерідко вдавався до всіляких трюків, у тому числі й музичних. Це підтверджує, зокрема, й приятель Целана бухарестських часів, румунський письменник Овід Кромельничяну, коли описує свою першу зустріч з поетом на квартирі спільних знайомих у Бухаресті: „В якийсь момент він почав раптом співати глибоким голосом, намагаючись при цьому зійти до найнижчих нот. Спершу я майже не розумів слів, оскільки вони були німецькими, але з часом вони таки дійшли до мене: „Flandern in Not... / In Flandern reitet der Tod...” Я вперше чув цю старовинну німецьку – як я пізніше довідався – глибоко народну пісню. У ній ідеться про смерть, яка їде верхи на коні і, подібно до лицарів, веде до танцю дівчину. Пісня викликала в моїй уяві середньовічну графіку, інспіровану християнською сентенцією „pulvis es(t)” (прах еси). Образу смерті в різних іпостасях не бракує в жодному зображенні людини, своєю невідворотною присутністю вона затінює все наше буття. Пауль співав „Flandern in Not...”, закликаючи часи, в які, ймовірно, Нідерланди спустошувала чума. Після кожної строфи він ударяв кулаком по підлозі й декламував ще нижчим голосом рефрен: „Ge-Stor-Ben”. Отож у моїх найдавніших спогадах Пауль постає актором у ролі такого собі „beau ténébreux” (похмурий красень)” [8, с. 213].

Цінною інформацією про музичні смаки Целана, його улюблених композиторів та часто слухані ним твори завдячуємо також уже згадуваній Брігітті Айзенрайх. Їхні таємні зустрічі, що відбувалися в тісній паризькій мансарді, нерідко супроводжувала музика, записана на грамплатівках, яка лунала зі старенького програвача. Переважно це були

камерні твори Шуберта й Гайдна, кантати Баха „Ich will den Kreuzstab tragen” та „Ich habe genug”, „Пісні про мертвих дітей” Густава Малера чи навіть зонги з „Тригрошової опери” Берта Брехта й Курта Вайля, насамперед знаменита „Пісня пірати Женні” про „корабель з вісьмома вітрилами”, яку Целан також охоче співав. „До мого невеличкого зібрання грамплатівок, – згадує Б. Айзенрайх, – належала також опера Альбана Берга „Воцтек” за твором Георга Бюхнера, але чи ми слухали її разом, як фортепіанні п’єси Шенберга й Веберна, я вже не пригадую” [9, с. 148–149]. Зате вона чітко пригадує, що в 1958 або 1959 рр. вони дуже часто слухали разом „Тужливу пісню” („Complaine”) середньовічного французького поета Рютбефа у виконанні знаменитого шансоньє Лео Ферре, у якій ішлося про невірних друзів, яких доля розсіяла по світу [9, с. 148]. Очевидно, що слова цієї пісні наскільки відповідали тодішньому станові душі Целана, що він навіть переклав фрагмент її тексту німецькою: „Was sind sie, die mir nah, geworden / die Freunde hier und mancherorten, / so nah, so lieb? / Nicht dicht gesät sind sie gewesen / und schlechte Saat ist es gewesen / nichts, das da blieb” („Що стало з вами, милі друзі, / з якими був я у союзі / багато літ? / Посіяли вас неглибоко, / й посів поганий був, до строку / пропав ваш цвіт”) [12, с. 809–810]. Крізь призму т. зв. „афери Голль”, яка завдала Целанові стільки прикрощів, ці слова Рютбефа набували для нього глибоко символічного сенсу.

Взагалі прослуховування музики на грамплатівках було для Целана важливим каналом розширення музичного світогляду. Скажімо, з листування поета зі своєю дружиною Жізель Летранж довідуємося, що одним з улюблених музичних творів подружжя вважався фортепіанний концерт Моцарта (KV 466), який вони часто слухали в інтерпретації відомої піаністки Клари Гаскіль та Віденського симфонічного оркестру під керуванням Б. Паумгартнера – „як удень, так і вночі!” [14, т. I, с. 122, т. II, с. 131]. До речі, грою Клари Гаскіль, яка походила з бухарестської єврейської родини, Целан захоплювався віддавна й багато розповідав про неї також Брігітті Айзенрайх, котра дуже чітко зберегла розповіді про цю піаністку в своїй пам’яті – „про те, що вона була маленькою і горбатою, зовсім сивою і взагалі геть непримітною, але відтак і про те, як вона виходила на сцену, щоб грати Моцарта, – так, як це не робив ніхто до неї і, мабуть, не зробить після неї: диво? Так, диво краси і ясності, яке прийшло звідти, де знаходилися також і його витoki, із єврейського світу його юності” [9, с. 148].

Музичні грамзаписи відіграють також важливу роль у листуванні поета з другом юності Еріхом Айнгорном, який під час війни став офіцером Радянської армії, а після її завершення оселився у Москві. Айнгорн був пристрасним меломаном і колекціонером грамплатівок, отож в одному з листів він просить Целана надіслати йому записи „чудового виконавця пісень [Дітріха] Фішер-Діскау (можливо, пісні Гуго Вольфа на слова Мьоріке, особливо вражаючого „Огненного вершника”, або Шуберта, чи кантати Баха або Брамса, крім „Пісень Магелони”, які я вже маю” [13, с. 5]. У відповідь Целан повідомляє йому, що знає співака особисто й охоче надішле йому бажані платівки.

Сам Фішер-Діскау описує це спонтанне знайомство з поетом такими словами: „Так, я доволі ясно пригадую собі знайомство – щоправда, вельми побіжне – з Паулем Целаном у Парижі. Це відбулося після мого виступу в залі Плейель, програма якого включала в себе самі лише пісні Гуго Вольфа на слова Мьоріке ... Після закінчення концерту мені впав у вічі чоловік невисокого зросту, який наполегливо протискувався крізь натовп бажаючих одержати автограф. Він кинувся мені на шию і – в стані якоїсь протрації – пробурмотів: „Ах, цей вірш – пісня Вейли – як чудово – як неказанно чудово!”, після чого він так само раптово й несподівано зник, у той час як мені встигли шепнути на вухо, що це був Пауль Целан” [13, с. 29].

Як бачимо, вже в суто біографічному сенсі музика відігравала у житті Целана помітну роль і була його незмінним супутником як на етапі становлення особистості, так і в зрілі роки, коли на повну силу розгорнулося його поетичне обдарування. Проте не менш виразною присутністю цього виду мистецтва характеризується і поетична творчість поета, яка демонструє чимало переконливих дотичностей зі сферою музики на різних рівнях його поетичних текстів. Як підрахував німецький дослідник Петер Горст Нойман, статистично музичні референції наявні у кожному восьмому вірші Целана [5, с. 271].

Найочевидніші зв'язки постають тут насамперед на *тематичному* рівні. Це можуть бути окремі поезії, що містять музичні асоціації, – скажімо, низку жанрових різновидів співу: пісня, шансон, ноктюрн, колискова, застільна, псалом тощо (Lied, Gesang, Air, Chanson, Aubade, Notturmo, Schlaflied, Trinklied, Psalm, Kanon, Arioso). Вони втілені у заголовках таких віршів, як „Пісня чужих братів”, „Пісня життя”, „Любовна пісня”, „Степова пісня”, „Морська пісня”, „Пісня в пустелі”, „Зоряна пісня”, „Коліскова”, „Інша колискова”, „Ноктюрн”, „Вечірня пісня”, „Вранішня серенада”, „Шансон однієї дами в затінку”, „Псалом”, „Застільна пісня” тощо). Сюди ж можна додати ще такі жанрові означення, як балада, котра пов'язана в Целана здебільшого з ранньою формою свого побутування у вигляді „танцювальної пісні” (ранні поезії „Балада”, „Балада про згаслий світ”, „Балада про похід трьох”) або плач (ламентация, скарга – „Klage”). Крім того, це поезії, в яких зустрічаються музичні поняття або назви музичних інструментів (ліра, скрипки, арфи, фанфари, барабани, туба, орган). Музичні конотації присутні й у заголовках таких віршів, як „Гра струн”, „До ліри”, „Гармонь”).

Відтак це сама метафора співу, яка має у Целана різне смислове й образне наповнення – спів як поетична діяльність загалом, як висока місія поета та її релятивізація, позначена скептицизмом, зневірою, неможливістю співати, загрозою умовкання – „Ich singe vor Fremden” (*Я співаю перед чужими* – „Nachtstrahl”) [4, с. 36]; „Rauch von Brunnengesängen” (*Дим колодязних співів* – „Weißgrau”) [4, с. 177]; „In dieses Holzlied / beißt du dich fest mit den Zähnen. // Du bist der liedfeste / Wimpel” (*В цю дерев'яну пісню / ти вгризаєшся міцно зубами. // Ти – пісенно карбований / вимпел* – „Mit erdwärts gesungenen Masten”) [4,

с. 177]; „Es sind / noch Lieder zu singen jenseits / der Menschen” (*Є ще / пісні, котрі можна співати потойбіч / людей – „Fadensonnen”*) [4, с. 179]; „Dein Gesang, was weiß er?” (*Твій спів, що він знає? – „Keine Sandkunst mehr”*) [4, с. 183]; „der unendliche Keinerlei-Kanon” (*Безкінечний канон нікому – „Spasmen”*) [4, с. 225]; „Huf- / schläge des Vorgetiers zum / Hefen-Arioso” (*Копито- / удари первісного звіра у такт / з дріжджовим аріозо – „Ausgerollt”*) [4, с. 250]; „Notgesang der Gedanken” (*Паличний спів думок – „Notgesang”*) [4, с. 490]. Ці й подібні образні конструкції вже ставлять під сумнів гармонійність музичних асоціацій поета, спів перетворюється тут на свою протилежність – на спів із замуrowаним горлом, вже не адресований нікому, на шум, какофонію, рик. „Тут, – підкреслює Єнс Фінк, – виражається не тільки поступальна поетологічна позиція Целана, але й дедалі більший скепсис стосовно утопічного та метафізичного виміру співу й музики [...] Так, у збірці „Диктат світла” (1970) спів очужений до технічного шуму, коли йдеться про „спів носового колеса” („Freigegeben”) чи про „пісню загороджувальних бочок” („Sperrtonnensprache”). Ця тенденція простежується і в „хорах сміттековчачів” („Müllschluckerchöre”) зі збірки „Волокна сонць” [5, с. 272].

Проте загалом це ще доволі прозорі моменти інтермедіальних зв'язків поезії Целана з музикою. Значно складнішими є, однак, ті рецептивні форми, які містять приховані відсилання або алюзії на конкретні музичні твори. Єнс Фінк називає такі випадки „інтермедіальною одиничною референцією” й розуміє під нею „ремінісценції, цитати й т. п., які стосуються до тих музичних творів, які можна ідентифікувати” [5, с. 272]. Скажімо, ранній вірш Целана „An den Wassern Babels” („На ріках вавилонських”), що в першому варіанті ще звався „Chanson juive” („Єврейська пісня”), відсилає нас до 137-го псалма Старого Заповіту („Над річками Вавилонськими, – там ми сиділи та й плакали, коли згадували про Сіона!” – Пс. 137, 1), а інший вірш – „Die feste Burg” („Міцна твердиня”) – є натяком на знамениту протестантську пісню Мартіна Лютера „Ein feste Burg ist unser Gott” („Міцна твердиня – наш Господь”). Часом цитата може бути прихована у метричній структурі твору – як, наприклад, у вірші „So bist du denn geworden”, який, за спостереженням Вінфріда Меннінгауза, являє собою метричну цитату („метричний пастіш”) протестантської духовної пісні Пауля Гергардта „O Haupt voll Blut und Wunden” [11, с. 172].

Так само, коли ми в ранньому вірші „Schwarze Flocken” („Чорна сніговиця”) читаємо: „під копитами розпласталася / пісня про кедр”, то це – алюзія на відому сіоністську пісню Й. Фельда з виданого 1930 р. в Берліні „Єврейського пісенника”, яка починається словами: „Там, де кедр цілує небовись, де Йордану хвилі обнялись, де над предками трави покров, де лилася Маккавеїв кров, де морського берега розмай, там мій отчий, серцю милий край” [4, с. 589]. Іншу єврейську народну пісню, що виникла наприкінці XVI ст. у Празі, Целан цитує як епіграф у своєму вірші з латинським заголовком „Benedicta” (Благословенна): „Zu ken

men arojŝgejn in himel arajn / Un fregn baj got zu's darf asoj sajn?" („А можна і вище до неба сягнуть / Й спитати у Бога, чи так має бути?“), наводячи відтак її фрагмент, що є відповіддю на поставлене в епіграфі риторичне питання, і в самому тексті вірша – „'s mus asoj sajn“ („так мусить бути“) [4, с. 145].

Проте свої сліди в поезії Целана залишили не тільки єврейські народні пісні, але й мелос інших народів, наприклад, румунська дойна. Едіт Зільберманн переконливо доводить, що ранній вірш поета „Espanbaum“ („Осокорє“) витриманий у ритмі й стилістиці дойни – ліричної народної пісні елегійного характеру, яка ґрунтується на своєрідному природному паралелізмі – вона зазвичай починається звертанням до певного дерева чи рослини (найчастіше це вирази типу „Лист зелений...“ з конкретизацією ботанічного виду – винограду, конюшини і т. д.), до якого відтак долучається скарга ліричного героя, його душевна чи психологічна рана: „Осокорє, ти в п'їтьмі сивієш. / Моя мати сивини не знала. // Зелено кульбабо, на Вкраїні. / Моя світла мати не вернулаь“ [15, с. 28].

Подібні алюзії зустрічаються у Целана й на класичні твори музичного мистецтва. Так, у вірші „Anabasis“ („Анабазис“) поет, виходячи з суто звукового комплексу, що імітує дзвони („dum-, dun-, un-“), цитує латинську фразу „unde suspirat cor“, яка завершує сольний мотет Моцарта „Exsultate, jubilate“ (KV 158 a=165). Її повний текст гласить: „Tu virginum corona, / tu nobis pacem dona, / tu consolare affectus, / unde suspirat cor“ (Ти, короно поміж дів, пошли нам мир, приборкай пристрасті, через які зітхає серце“) [4, с. 694]. А заголовок вірша „Cello-Einsatz“ („Віолончельний вступ“) натякає на соло віолончелі у повільній частині (Adagio ma non troppo) концерту для віолончелі сі-мінор, ор. 104, чеського композитора Антоніна Дворжака [4, с. 739].

Проте крім т. зв. одиничної інтермедіальної референції в поезії Целана присутня ще й „системна референція“, сутність якої полягає в „перенесенні специфічних музикальних форм на структуру відповідного літературного тексту“ [5, с. 279]. Референція такого роду притаманна насамперед таким відомим творам Целана, як „Фуга смерті“ чи „Стретта“. Окрім того, що ці обидва вірші насичені великою кількістю „одиничних референцій“, запозичених зі сфери музики (для „Фуґи смерті“ це „Мистецтво фуґи“ Баха, „Нюрнберзькі майстерзінґери“ Ваґнера, арія з опери Джакомо Пуччіні „Тоска“ („E lucevan le stelle“), популярний шляґер „Вітчизно, твої зорі“, для „Стретти“ – „Німецький реквієм“ Брамса, „Уцілілий з Варшави“ Шенберґа тощо) [5, с. 273], вони є водночас неперевершеними взірцями „системної референції“. Скажімо, у „Фузі смерті“ використано поліфонічну техніку контрапункту – паралельного проведення кількох лейтмотивів та їхніх варіацій, що притаманне жанрові музикальної фуґи, розквіт якої знаменує собою творчість Й.-С. Баха. Лейтмотив вірша „чорне молоко світання“ проведений тут через чотири строфеми твору, теми яких структуровані за принципом антитез (жертви проти нацистських катів, культура проти варварства) і розгортаються за законами контрапункту.

„В той час як ближче до закінчення вірша (р. 27–34) центральні мотиви дедалі щільніше навалюються один на одного, виникає ефект музикальної стретти: стреттою називають завершальну частину фуги, в якій задля більшого увиразнення тема вступає у наступному голосі ще до того, як вона закінчується в попередньому” [5, с. 274]. У розлоговому вірші „Стретта” цей прийом особливо оголений – там кожен новий фрагмент починається своєрідним повтором, що є мовби відлунням попередніх рядків: „...die Nacht / braucht keine Sterne, nirgends / fragt es nach dir. // Nirgends / fragt es nach dir –” („...ніч / не потребує зірок, ніде / не спитають про тебе. // Ніде / не спитають про тебе” – „Engführung”) [4, с. 113] Водночас поняття стретти, що в буквальному перекладі з італійської означає „ущільнення”, „стискання”, є для пізнього Целана засадничим поетологічним концептом, який полягає у пошуках „сірішої мови”, позбавленої аксесуарів зовнішньої „красивості” (себто квітчастих метафор, епітетів і т.п.) – це „мова, яка, крім всього іншого, прагне оселити свою „музикальність” у такому місці, де вона не має більше нічого спільного з тою „благозвучністю”, яка більш-менш безтурботно лунає разом і поряд із найжахливішим” [3, с. 21–22].

Таким чином, зміна поетологічних векторів у зрілого Целана приводить до кардинальної ревізії його поглядів на роль музичного елемента в поезії. Починаючи зі збірки „Мовні грати” (1959), поет відмовляється від евфонічності як засобу ліричної сугестії, він ущільнює свою манеру письма до щільності кристалічної структури. Дуже чітко про ці нові орієнтири своєї творчості він заявив у розмові з австрійським поетом Гуго Гуппертом. „Я не працюю зі штихелем, навіть у переносному сенсі. Я також більше не музикую, як у часи багатостраждальної „Фуги смерті”, яку вже замолотили до хрестоматійного рівня. Тепер я строго розрізняю лірику та музичне мистецтво” [10, с. 320–321]. Ці нові тенденції знайшли своє переконливе втілення у пізніх збірках поета, які відзначаються граничною лаконічністю і відсутністю будь-яких спроб загравання з тим, що прийнято називати гармонійним звучанням.

1. *Пауль Целан / Пауль Анчель* в Чернівцях. Текст Акселя Гельгауза ; пер. Петра Рихла. – Paul Antschel / Paul Celan in Czernowitz. Bearbeitet von Axel Gellhaus. – Marbach : Deutsche Schiller-Gesellschaft, 2001. – 160 S. [Marbacher Magazin. Sonderheft, 90/2000].
2. Целан Пауль. Матеріали, дослідження, воспоминання / составитель и редактор Лариса Найдич. – Т. 1. – Диалоги и переклички. – М. : Мосты культуры ; Иерусалим : Гешарим, 2004. – 335 с.
3. *Celan Paul. Der Meridian und andere Prosa / Paul Celan.* – Frankfurt a. M. : Suhrkamp, 1990. – 71 S.
4. *Celan Paul. Die Gedichte / Paul Celan // Kommentierte Gesamtausgabe in einem Band.* Hrsg. und kommentiert von Barbara Wiedemann. – Frankfurt a. M. : Suhrkamp, 2003. – 1000 S.

5. Celan-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Hrsg. von Markus May, Peter Goßens, Jürgen Lehmann. – Stuttgart ; Weimar : Verlag J.B. Metzler, 2008. – 399 S.
6. *Chalfen I.* Paul Celan. Eine Biographie seiner Jugend / Israel Chalfen. – Frankfurt a. M. : Suhrkamp, 1983. – 189 S.
7. *Colin A.-D.* Paul Celan – Edith Silbermann. Zeugnisse einer Freundschaft. Gedichte, Briefwechsel, Erinnerungen / Amy-Diana Colin, Edith Silbermann (Hrsg.). – München : Wilhelm Fink Verlag, 2010. – 366 S.
8. *Crohmălniceanu Ovid S.* Bruchstücke einer Erinnerung / S. Ovid Crohmălniceanu // Zeitschrift für Kulturaustausch. – 1982/3. – S. 213–214 [Texte zum frühen Celan. Bukarester Celan-Colloquium 1981].
9. *Eisenreich B.* Celans Kreidenstern. Ein Bericht. Mit Briefen und anderen unveröffentlichten Dokumenten. Unter Mitwirkung von Bertrand Badiou / Brigitta Eisenreich. – Frankfurt a. M. : Suhrkamp Verlag, 2010. – 266 S.
10. *Huppert H.* „Spirituell“. Ein Gespräch mit Paul Celan / Hugo Huppert // Paul Celan. Hrsg. von W. Hamacher und W. Menninghaus. – S. 319–324.
11. *Menninghaus W.* Zum Problem des Zitats bei Celan und in der Celan-Philologie / Winfried Menninghaus // Paul Celan. Hrsg. von Werner Hamacher und Winfried Menninghaus. – Frankfurt a. M. : Suhrkamp, 1988. – S. 170–190.
12. Paul Celan – Die Gollaffäre. Dokumente zu einer „Infamie“. Zusammengefasst, herausgegeben und kommentiert von Barbara Wiedemann. – Frankfurt a. M. : Suhrkamp, 2000. – 926 S.
13. Paul Celan – Erich Einhorn. „Einhorn: du weißt um die Steine...“ Briefwechsel / Herausgegeben und kommentiert von Marina Dmitrieva-Einhorn. – Berlin : Friedenauer Presse, 1999. – 32 S.
14. Paul Celan – Gisèle Celan-Lestrange. Briefwechsel. Mit einer Auswahl von Briefen Paul Celans an seinen Sohn Eric. Aus dem Französischen von Eugen Helmlé. Hg. u. kommentiert von Bertrand Badiou in Verbindung mit Eric Celan. Anmerkungen übersetzt und für die deutsche Ausgabe eingerichtet von Barbara Wiedemann. – Frankfurt a. M. : Suhrkamp Verlag, 2001. – Bd. 1. : Die Briefe. – 590 S.; Bd. 2. : Kommentar. – 614 S.
15. *Silbermann E.* Begegnung mit Paul Celan / Edith Silbermann. – Aachen : Rimbaud, 1993. – 95 S.
16. *Zenck M.* Celan und Mandelstam in der Musik / Martin Zenck // Neue Zürcher Zeitung. – Nr. 48, 27./28. Februar 1999. – S. 82.

Аннотация

*Продemonстрированы глубокие и многообразные связи жизни и творчества Пауля Целана с музыкой в самом широком смысле этого культурного феномена. Типологически выделены несколько видов, или уровней, рецептивных связей: **биографический** (роль музыки в формировании индивидуальной и поэтической личности); **тематический** (мотив пения как воплощение творческой инспирации, поэзии как релятивизации этой миссии, образной интерпретации в стихотворениях музыкальных тем, мотивов и понятий); **интермедиаальный** (использование в поэтическом творчестве таких форм интермедиаальных связей, как музыкальные реминисценции, аллюзии, ассоциации, цитаты); **структурно-***

референціальний (воссоздание в поэзии формальных, структурных и жанровых свойств музыкальных произведений).

Ключевые слова: Целан, музыка, интермедальность, интерпретация, референция, аллюзии, цитаты.

Summary

Deep and multifaceted connections of Paul Celan's life and works with the music in the broadest sense of the cultural and artistic phenomenon are demonstrated. Typologically several types or levels receptive links are highlighted: biographical (the role of music in individual and poetic personality shaping and establishing), thematic (theme of a song as the ultimate inspiration, poetry in general and relativization of this mission, the figurative interpretation of verses of the poet's musical themes, motifs, musical terminology), intermedial (usage in poetry of such forms of intermedial ties as musical reminiscences, associations, allusions, quotations), structural and referential (reproduction of the formal, structural and genre features of the musical compositions by the means of poetry).

Key words: Celan, music, intermediality, interpretation, references, reminiscences, allusions, quotations.

Zusammenfassung

Das Leben und Werk Paul Celans zeigen tiefe und mannigfaltige Beziehungen mit der Musik im breitesten Sinne dieses kulturellen Phänomens auf. Typologisch kann man hier einige Arten oder Niveaus von Rezeptionsbeziehungen feststellen: die *biographische* (Rolle der Musik bei der Herausbildung der individuellen und dichterischen Persönlichkeit); die *thematische* (Motiv des Singens als Verkörperung der schöpferischen Inspiration, der Dichtung schlechthin und die Relativierung dieser Mission, bildliche Interpretation in den Gedichten musikalischer Themen, Motive und Begriffe); die *intermediale* (Verwendung im dichterischen Werk solcher Formen intermedialer Beziehungen wie musikalische Reminiszenzen, Anspielungen, Assoziationen, Zitate); die *strukturell-referenzielle* (Wiedergabe in der Dichtung formaler, struktureller und gattungsbezogener Eigenschaften musikalischer Werke).

Schlüsselworte: Celan, Musik, Intermedialität, Interpretation, Referenzen, Anspielungen, Zitate.

Стаття надійшла до редколегії 30.09.2011 р.