

Пауль Целани Осип
Мандельштам: поэзия
в условиях критики
языка

Котелевская, Вера
Пауль Целани Осип Мандельштам: поэзия в условиях
критики языка

Literatūra, vol. 62, núm. 2, 2020

Vilniaus Universitetas, Lituania

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=695174477002>

DOI: <https://doi.org/10.15388/Litera.2020.2.2>



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional.

Пауль Целан и Осип Мандельштам: поэзия в условиях критики языка

Paul Celan and Osip Mandelstam: Poetry under the Critique
of Language

Paulis Celanas ir Osipas Mandelštam: poezija kalbos kritikos
sąlygomis

Вера Котелевская vvkotelevskaya@sfedu.ru
*Кафедра теории и истории мировой литературы, Federación de
Rusia*

Literatūra, vol. 62, núm. 2, 2020

Vilniaus Universitetas, Lituania

Recepción: 27 Julio 2020

Aprobación: 28 Agosto 2020

DOI: [https://doi.org/10.15388/
Litera.2020.2.2](https://doi.org/10.15388/Litera.2020.2.2)

Redalyc: [https://www.redalyc.org/
articulo.oa?id=695174477002](https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=695174477002)

Резюме: Диалог Пауля Целана – читателя и переводчика – с поэзией и всем комплексом поэтологических воззрений Осипа Мандельштама демонстрирует важное общее условие: оба поэта творили в контексте модернистского кризиса и критики языка. Мандельштам решал задачу создания чистого языка поэзии в борьбе с символистским «шифром», в «воскрешении» слов (В. Шкловский) с помощью острого смешения значений и контекстов, в преднамеренном семантическом беспамятстве и, в том числе, погружаясь в чужие языки («Чужая речь мне будет оболочкой»). Творчество Пауля Целана в условиях «поэзии после Освенцима» (Т. Адорно), нацеленное на очищение немецкой речи от ужаса истории, подверглось, помимо прочего, влиянию его стратегии по созданию беспредметной, герметичной речи, сопоставимой с так называемой «абсолютной музыкой» (К. Дальхаус). В статье выявляются общие поэтологические мотивы Целана и Мандельштама, а также индивидуальные пути выхода из кризиса языка.

Ключевые слова: Мандельштам, Целан, критика языка, модернистская поэзия, поэтология, компаративистика.

Abstract: The dialogue of Paul Celan, a reader and translator, with the poetry and the whole complex poetic views of Osip Mandelstam demonstrates an important general condition: both poets worked in the context of the modernist language crisis and language critique. Mandelstam takes on the task of creating a pure language of poetry in the struggle against the symbolist “code,” in the “resurrection” of words (V. Shklovsky) by means of a “defamiliarized” intermixture of meanings and contexts, in intentional semantic oblivion and, among other things, by immersing himself in foreign languages (“An alien speech will be my warming ear husk”). Paul Celan’s work, under the conditions of “poetry after Auschwitz” (T. Adorno), aiming at clearing up the German language of the terror of history, was influenced, among other things, by his strategy of creating a non-figurative, hermetic poetry language comparable to the so-called “absolute music” (K. Dahlhaus). This paper identifies the common poetic motifs in the works of Celan and Mandelstam, as well as individual solutions for overcoming the lingual crisis. **Keywords:** Mandelstam, Celan, language critique, modernist poetry, poetology, comparative poetics.

Keywords: Mandelstam, Celan, language critique, modernist poetry, poetology, comparative poetics.

Summary: Paulio Celano – skaitytojo ir vertėjo – dialogas su Osipo Mandelstamo poezija ir poetologinėmis pažiūromis rodo svarbią bendrą situaciją: abu poetai dirbo modernistinės kalbos krizės ir kalbos kritikos sąlygomis. Mandelštamą grynios poezijos kalbos sukūrimo problemą sprendė kovodamas su simbolistiniu „šifru“, „prikeldamas“ žodžius (V. Šklovskis) reikšmių ir kontekstų sukeistintu maišymu, sąmoningoje semantinėje užmarštyje, be kita ko, pasinerdamas į svetimas kalbas. Celano kūrybai,

kuria „poezijos po Aušvico“ (T. Adorno) sąlygomis buvo siekiama išvalyti vokiečių kalbą nuo istorijos siaubo, turėjo įtakos jo speciali beobjektė, hermetiškos kalbos, kurią galima būtų sugretinti su „absoliučia muzika“ (C. Dahlhaus), kūrimo strategija. Straipsnyje atskleidžiami bendri Celano ir Mandelštamo poetologiniai motyvai, taip pat individualūs kalbos krizės įveikimo būdai. озу».

Из русских поэтов, которых переводил Пауль Целан (1920–1970) на немецкий, а среди них были Александр Блок, Сергей Есенин, Велимир Хлебников, Евгений Евтушенко ¹, очевидно, именно Осип Мандельштам оказался его «провиденциальным собеседником» ². (Мандельштам 1993, 186), с его стихами Целан ощутил «глубинное избирательное сродство» (Найдич 2015, 99). В 1957 г., после интенсивного чтения и обсуждения лирики Мандельштама с Эммануэлем Райсом ³, Целан приобрел томик его стихотворений, а уже в 1959 г. издательство «Фишер» выпустило книгу, в которую вошли 40 переводов из мандельштамовской лирики.

В небольшом вступлении к сборнику Целан намечает смысловые линии, в которых ясно прочитывается самоистолкование: это и причисление Мандельштама к поколению, «растратившему своих поэтов» ⁴, и положение изгоя (по политическому и национальному признаку), и неоправданное забвение и равнодушие к наследию трагически погибшего поэта (Celan 2000, 623–624). Мандельштам, пишет Целан, еще «не открыт» – ни на родине, ни в Германии. Целан становится для немецкого читателя 1960-х **вергилием** по поэтическим ландшафтам Мандельштама. Но, пожалуй, главное **сродство**, которое обнаруживает Целан в Мандельштаме, это представление о природе поэтического слова, жеста. Его он кратко формулирует в первом абзаце вступления:

Как вряд ли у кого-либо еще из поэтических собратьев по эпохе и судьбе [...], стихотворение у Мандельштама является местом, где воспринимаемое и достигаемое посредством языка сосредоточивается вокруг того центра, из которого извлекаются образ и истина: к нему стянуты час, принадлежащий индивиду и миру, стук сердца и эон вопрошающего бытия этой личности. (Celan 2000, 623).

И здесь, и в других поэтологических высказываниях, не только вдохновленных Мандельштамом или перекликающихся с его «мандельштамовскими» текстами («Поэзия Осипа Мандельштама», «Разговор в горах», «Меридиан. Речь при вручении премии им. Г. Бюхнера»), но и в более ранних ⁵, Целан придерживается платонической точки зрения на поэтическое искусство. Оно предстает выражением некоего «трансцендентального означаемого» (Деррида), извлекаемого поэтом из потусторонней немоты, темноты, переправляющего его с помощью речи сюда, где «местом» его становится стихотворение. «Стихотворение непременно притязает на бесконечность» (Целан 2013, 364). Это пространственное представление о мета-физическом

местонахождении истины связывает Целана, как и других немецкоязычных послевоенных авторов – Ингеборг Бахман, Томаса Бернхарда, Петера Хандке, Макса Фриша, Фридриха Дюрренматта – с модернистской идеей кризиса и критики языка. Язык по-прежнему сохраняет функцию постижения и выражения истины, но связь с трансцендентным нарушена: коллективный «ужас перед историей» (Элиаде), массмедийное «болото фраз» (Краус), наконец, хрупкость человеческого существа как вместилища поэтического дара ставят под сомнение саму возможность этой медиации.

Эту затрудненность медиации между пространством эйдосов, требующих для постижения перевода, перемещения (*Über-tragung, Über-setzung*) через границу эмпирического / трансцендентного (и обратно) Мандельштам выразил в известном стихотворении «Ласточка» (1920). Обратим внимание на эстетические аспекты этой медиации: именно в них, а не в поэтологических идеях как таковых пролегает различие между двумя поэтами.

За поэтическим словом признается почти магическая власть – дар оживлять «слепую» ласточку с «незримым» крыльями, то есть бесплотную субстанцию, эйдос ласточки, так сказать. Однако власть эта не абсолютная: «Я слово позабыл, что я хотел сказать...», «беспамятствует слово», «и мысль бесплотная в чертог теней вернется», «Но я забыл, что я хотел сказать», «Все не о том прозрачная твердит». Ласточка, бьющая «прозрачными» крыльями на границе материального и идеально-воображаемого мира, олицетворяет само странствование, непокой поэтической мысли, ищущей нужные слова (ср. у Целана в программном стихотворении «Говори и ты»: образ звезды, воплотившейся благодаря слову/самопожертвованию поэта и кочующей вверх-вниз «в зыби странствующих слов»: «in der Dünung wandernder Worte») (Целан 2013, 70).

Мнемоническая, по Платону, природа знания и творчества⁶ обрисована здесь предельно ясно, равно как и несовершенство припоминающего медиума: не в силах облечь в словесную плоть идею ласточки, поэт возвращает ее «чертогу теней». Не состоявшийся поэтический акт (воскресения) описывается «эллином» Мандельштамом в предметно-пластической парадигме: аполлонические добродетели – зрение, пластическая явленность, осязаемость – противопоставлены дионисической бесформенности, тьме, «туману, звону и зиянию». Несбывшееся творение характеризуется в апофатических категориях – это отсутствие зрения, звука, тактильности, формы, памяти. «Зиянию» бессловесности и беспамятства («В сухой реке пустой челнок плывет») противопоставлена полнота бытия («О, если бы вернуть и зрячих пальцев стыд, / И выпуклую радость узнаванья.»). Ср. в связанном с этим текстом стихотворении «Когда Психея-жизнь спускается к теням...» (1920, 1937): «И лес безлиственный прозрачных голосов / Сухие жалобы кропят, как дождик мелкий».

Обратим внимание на инструментализацию слова у Платона: в «Кратиле», ключевом для модернистской критики языка диалоге, слово – это «инструмент» (*organon*) для именования (подобно тому как сверло – инструмент для сверления) (Strätling 2017, 286). Неоклассику Мандельштаму древнегреческое отношение к поэзии как к *techné* близко, отсюда выдвижение ремесленного жеста, архитектурная и скульптурная «материальность» тропов. Вполне целановским в «Ласточке» видится мотив «стыда», хотя у Мандельштама он едва проскальзывает («О, если бы вернуть и зрячих пальцев стыд»): познающий и созидаящий совершает грехопадение, виновен и обречен на стыд, для Целана речевой акт всегда сопряжен со стыдом причастности к «столетиям старых лживых измышлений» (Целан 2013, 338). Вероятно, со стыдом сопряжена в универсуме Целана и всякая «радость» как вина перед погибшими.

Между тем поэтологический парадокс «Ласточки» заключается в том, что признание в творческом бессилии воплощено в столь совершенной форме, что и незримая ласточка, и «прозрачные» табуны, и беззвучный призрачный мир оживают, становятся наглядными и звучат – и читатель обретает искомую «радость узнавания». С подобной «радостью» описываются Мандельштамом в «*Silentium*» и обратная метаморфоза речи в музыку, свою (платоновско-пифагорейскую) «первооснову», отказ от воплощения морской «пены» в пластический образ Афродиты. Так описание феноменов как будто подменяется самописанием языка творения. Реализм подменяется номинализмом, и доницшеанская модель «истины» как находящейся «вовне» (Рорти 1996, 24) вытесняется идеей истины как «армии движущихся метафор» (Ницше), локализованной непосредственно в «предложении», языке (языках), а не в «мире». Здесь остается всего шаг до «случайности языков»: «языки делаются, а не находятся» (Рорти 1996, 27). Но этого шага ни Мандельштам, ни Целан не делают, сохраняя и романтическую память о «трансцендентальной поэзии» (Ф. Шлегель), и все богатство топик невыразимости.

Самописание поэтического акта, являющееся одним из основных инструментов преодоления кризиса языка в модернистской поэзии, довольно подробно разработано и у Мандельштама, и у Целана. Между тем образный язык двух поэтов, сближающихся в платонической топике (поэт как медиум между трансцендентальным и земным, неоплатоническая герменевтика тьмы и света, метемпсихоз, метаморфоза призрачно-бесплотных праобразов в образы стихотворения и т. д.), существенно разнится. Мандельштам тяготеет к созданию завершенной, пластически-гармоничной формы – это выражается в силлаботонической регулярности, синтаксисе, отлаживающем нарративные «связи», когда стихотворение может представлять собой плотную цепочку развернутых, нарративизированных метафор, ассоциаций, в

предпочтении целостного «слова-предмета» («О природе слова») фрагментированным, мозаичным штрихам. Целан, напротив, особенно с середины 1950-х гг., создает пунктирную, фрагментарную форму, композиционно разомкнутую и семантически герметичную. Его верлибры, чаще всего без знаков препинания, построены таким образом, что целостность и прозрачность предложения как единой конструкции нарушается: синтагма дробится на неравные части, иногда эта дробность усиливается спорадическими запятыми, каждая стиховая единица тяготеет к изолированному, самодостаточному существованию. Для стихов, посвященных поэтологическим мотивам, это особенно характерно.

Так, в знаменитом стихотворении «Говори и ты» («Sprich auch du») из сборника «От порога к порогу» (Von Schwelle zu Schwelle, 1955) появляется образ тени. Смысл ее здесь восходит к фольклорным истокам и романтическим вариациям в духе истории Петера Шлемиля, где отсутствие тени свидетельствует о потусторонности, смерти, а наличие – о живом, одушевленном бытии. Императив «Говори и ты», открывающий стихотворение, возвращает речи ее магический, ритуально-поэтический статус:

*Sprich auch du, sprich als letzter, sag deinen
Spruch.
Sprich – Doch scheide das Nein nicht vom
Ja. Gib deinem Spruch auch den Sinn: gib
ihm den Schatten.
Gib ihm Schatten genug, gib ihm so viel,
als du um dich verteilt weißt zwischen
Mittnacht und Mittag und Mittnacht.⁷*

Fuente: (Целан 2013, 70)

*Говори и ты, говори, как последний,
скажи твое слово.
Говори – но Нет не отделяй от Да,
придай слову своему смысл: дай ему тень.
Дай ему вдоволь тени, дай ему столько,
сколько ты знаешь вокруг тебя поделено
меж полночью, полднем и полночью.*

Fuente: (Целан 2013, 71)

Здесь можно усмотреть типологическую связь с мандельштамовской «Ласточкой» – сюжетом оживления неодушевленного. И там, и здесь логос – слово-смысл – воплощается в осязаемом мире. Здесь знаком живого является светотень («меж полночью, полднем и полночью»). Чудо воплощенного слова у Целана описывается со свойственными ему минимализмом и тематической простотой (у Мандельштама в «Ласточке», напротив, даже неудача творческого акта, не(до)воплощенность становится живой, динамичной, наглядной картиной):

Blicke umher:

*sieh, wie's lebendig wird rings –
Beim Tode! Lebendig!
Wahr spricht, wer Schatten spricht.*

Fuente: (Целан 2013, 70)

*Оглянись вокруг:
Смотри, как оживает все –
в смерти! Оживает!
Правдиво слово того, кто говорит
теньями.*

Fuente: (Целан 2013, 71)

Последняя часть верлибра описывает грядущую метаморфозу говорящего: «оголенный тенью», он станет «тоньше», будет все менее «узнаваемым», вознесется вверх, станет «нитью», по которой будет спускаться звезда, чтобы мерцать «внизу», «в зыби странствующих слов». Таким образом, здесь поэтический акт, увенчавшись созданием пластического бытия, где предметы отбрасывают тени, завершается гибелью поэта, хотя эта гибель описана как нечто визионерски-сновидческое.

Отметим разницу в образном языке двух стихотворений, содержащих описание поэтического акта: аполлоническое формосозидание Мандельштама, тяготеющего к классической соразмерности и завершенности формы, наглядности и «повествовательной» связности, с одной стороны, и графически-пунктирное, разбитое на изолированные синтагмы, минималистичное описание Целана.

Эти разрывы, обнажающие монтажность текста, а содержательно – разорванность, травмированность поэтического сознания, проявляются у Целана, хотя и не столь явно и последовательно, как в оригинальной лирике, в его переводах Мандельштама. В сравнении с его собственной стилиевой манерой мандельштамовские приемы версификации и образный язык представляли определенный вызов. Если воспользоваться известной метафорой Юрия Тынянова, то «теснота стихового ряда» у Мандельштама ощутимее, чем в «разреженном» воздухе целановского верлибра. Кроме того, лирическое мышление русского поэта очевидно **сюжетно** (настолько же, насколько бессюжетна, «орнаментальна» его проза): в большинстве случаев он создает цельную, динамичную миниатюру, «новеллу», в которой даже самые невообразимые метафоры увязаны в плотную сеть связей, метаморфоз, а в композиции угадывается драматургия с завязкой, кульминацией, пуантом и, наконец, развязкой. Не последнюю роль в организации лирического сюжета играет синтаксис: каждый стих, как правило, содержит одно простое или сложное предложение или часть предложения, которое вполне «симметрично» разбивается на два (реже – более) стиха; у Мандельштама, особенно до 1930-х гг., редко встретишь анжамбеманы. Все эти черты не согласуются со стилем Целана после 1950-х гг., когда в верлибрах он виртуозно оттачивает технику

парадокса, логического обрыва, нарративного эллипсиса и паузы, монтирует, а не соединяет синтагмы и их части.

Стратегии и приемы Целана-переводчика, в том числе переводчика Мандельштама, уже разбирались (Glazova 2008; Naiditch 2015; Timoschkova 2015). Здесь мы лишь коснемся приема дробления синтагмы (в основном за счет инверсий, трансформации предложения, грамматических трансформаций). Он позволяет увидеть разницу двух поэтических стратегий – оцельняющей у Мандельштама и фрагментарно-аналитической у Целана. При этом речь не идет о принципиальной невозможности, в силу разницы языковых систем, сохранить синтаксический рисунок и грамматическую структуру оригинала – речь о повторяющемся у Целана-переводчика из текста в текст намерении (или непреднамеренном жесте) усложнить конструкцию и словно бы придать довольно плавному, ритмичному течению речи оригинала некоторую шероховатость, дробность, возможно, более осязаемую акустическую фактурность. На наш взгляд, это связано с указанной выше разностью двух типов лирического мышления, а структурно – с тяготением Целана к ритмической и композиционной парадоксальности, более сложному порядку верлибра, в сравнении с которым силлабо-тонический стих и лирическая нарративность Мандельштама создают эффект слишком гладкого, «хорошо сделанного» текста.

Так, при переводе «Ласточки» («Я слово позабыл, что я хотел сказать...») Целан привносит легкий интонационно-ритмический, синтаксический сбой в симметричную конструкцию 1-го и 2-го катрена, словно добавляя штрихи в безупречный рисунок и придавая певучему стиху разговорной живости.

1. Я слово позабыл, что я хотел сказать.
2. Слепая ласточка в чертог теней
вернется,
3. На крыльях срезанных, с прозрачными
играть.
4. В беспмятстве ночная песнь поется.
1. Das Wort bleibt ungesagt, ich finds nicht
wieder,
2. Die blinde Schwalbe flog ins
Schattenheim,
3. zum Spiel, das sie dort spielen. (Zersägt
war ihr Gefieder.)
4. Tief in der Ohnmacht, nächtlich, singt
ein Reim.

В первом стихе Целан меняет модель предложения: в оригинале оба простых предложения в составе сложноподчиненного содержат «я» субъекта речи, т. е. подлежащее не меняется, обеспечивая структуре зеркальность и связность. У Целана в предложении два разных субъекта: «Слово остается невысказанным, я не нахожу его снова», в итоге логика и структура иная. Рассыпается «симметрия» и в 3-м стихе: два прилагательных с контекстуально антонимичной

семантикой («срезанные» – «прозрачные») трансформируются грамматически (одно слово из пары – «прозрачные» – вовсе пропадает), меняется конструкция предложения – из простого («Ласточка вернется на крыльях срезанных с прозрачными играть») в осложненное вводным предложением («Ласточка улетела в чертог теней / играть в игру, в которую она там играла (Ее крыло срезано)').

Некоторые изменения внесены также в следующих стихах:

7. В сухой реке пустой челнок плывет,
8. Среди кузнециков беспмятствует слово.
7. Ein Kahn treibt, leer, es trägt ihn keine Welle. Челнок дрейфует, пустой, волна не несет его.
8. Das Wort: umschwärmt von Grillen, unerwacht. Слово: облепленное кузничиками, беспробудное.

Ощутимо, как текст из «нарративного» трансформируется в описательный, сосредоточенный на состояниях. Похожие трансформации конструкций, замедляющие темп, придающие речи больше разговорной «фактурности», можно найти почти в каждом переведенном стихотворении. Например:

Что зубами мыши точат
Жизни тоненькое дно.
Lebensboden, dünn, durchbrochen
Schon vom feinen Mäusezahn.
«Что поют часы-кузничик...»
Душный сумрак кроет ложе,
Напряженно дышит грудь
Bett, aus schwülen Finsternissen,
Lasten, auf die Brust gelegt.
«Душный сумрак кроет ложе...»
Как кони медленно ступают,
Как мало в фонарях огня!
Der Schritt der Pferde, sacht, gemessen.
Laternelicht – nicht viel.
«Как кони медленно ступают...».

Таким образом, Целан в некоторых местах нарушает гладкий ритмико-интонационный ход мандельштамовского стиха, как бы разрыхляя синтагму, трансформируя грамматические формы (например, субстантивируя глаголы оригинала), меняя синтаксическую конструкцию, как видится, следуя собственному стиливому импульсу.

С конца 1950-х гг. в поэзии Целана усиливается герметическая тенденция: его стихотворения одновременно «выражают смысл» и «скрывают» его, семантическая «темнота становится доминирующим принципом» (Hermann 1989, 46). Его поэзия указывает на «границы языка», тематизируя «молчание, немоту, даже косноязычие и заикание» (Hermann 1989, 52), невольно сближаясь с поэтикой Семюэля Беккета, Томаса Бернхарда, Герта

Йонке. Симптоматичны в этом плане такие стихотворения, как «Argumentum e Silentio», тексты лирического цикла «Eingedunkelt», сборников «Sprachgitter», «Die Niemandrose», «Atemwende».

К неизбежной травме существования «после Освенцима» добавляется затянувшаяся история с «делом Голля» – обвинением Целана вдовой поэта Клэр Голль в плагиате (Wiedemann 2000)⁹. Этот растянувшийся на годы «процесс» ставил под сомнение экзистенциальную и поэтическую аутентичность Целана, ввергнув его в депрессию и заставив провести в лечебницах немало времени. Учитывая значимость бытия-в-языке для Целана, неудивительно, что его поздние тексты становились все герметичнее. Переводы с других языков были для него поиском своего рода «провиденциального собеседника». Возможно, поздний Целан был наиболее близок Мандельштаму конца 1920-х – 1930-х гг., с его желанием «уйти из нашей речи» («К немецкой речи», 1932):

*... Чужая речь мне будет оболочкой,
И много прежде, чем я смел родиться,
Я буквой был, был виноградной
строчкой,
Я книгой был, которая вам снится.
Когда я спал без облика и склада,
Я дружбой был, как выстрелом,
разбужен.
Бог Нахтигаль, дай мне судьбу Пилада
Иль вырви мне язык — он мне не нужен...*

Омри Ронен, размышляя об этом бегстве Мандельштама в «иномязычные голоса», «под двойным напором внешних событий и творческой воли», вспоминает тыняновское истолкование поэтической речи как «работы почти иноземца над литературным языком» (Ронен 2002, 46). Отношение Мандельштама к русскому и «чужому» слову действительно балансирует между преднамеренным «беспамятством» и археологической работой по вскрытию глубинных исторических, ассоциативных пластов (за это он ценил и «будетлянина» В. Хлебникова). И в этой стратегии разработки глубинных семантических, этимологических, интертекстуальных слоев его поэтика сближается с Целаном, чья укорененность в чужом языке носила одновременно экзистенциальный и художественный характер. Гюнтер Блёкер, рецензент, пытаясь подобрать точные слова к смыслам сборника «Решетка языка» (Sprachgitter, 1959), сослался на чужеродность Целана немецкой речи, найдя в этом объяснение своеобразного «контрапункта», графического письма, «оптических партитур» поэта, затрудняющих восприятие (Bachmann – Celan 2008, 124–125). На графику как эстетический ориентир зрелого Целана указывает также биограф Дж. Фельстинер, подчеркивая влияние творчества жены поэта Жизели Целан-Лестранж – графика, иллюстратора (Felstiner 2000, 279–288). Эта интермедияльная

аналогия видится вполне уместной в отношении как композиции и типографского исполнения, так и строгой, минималистичной семантики целановской поэзии. О содержательной стороне этого подражания он высказался сам:

Немецкая поэзия движется, я полагаю, по иным путям, нежели французская. Поскольку в памяти ее самые страшные вещи, а вокруг все более чем сомнительно [...]. Ее язык стал трезвее, фактологичнее, она не доверяет “красивому”, она пытается быть правдивой. Ей присущ – если я, имея в виду полихромность мнимо-актуального, позволю себе позаимствовать определение из визуальной сферы – более “серый язык”, язык, который, среди прочего, и свою музыкальность хотел бы пересадить на такую почву, где он уже не будет иметь ничего общего с тем “благозвучием”, что было созвучно ужасному.

Ответ на опросный лист книжного издательства «Флиinker» (Париж, 1958)

(Целан 2013, 366)

Если для Мандельштама «чужими» эстетическими ориентирами были изобразительные искусства, связанные с колористическим богатством и «выпуклой» радостью форм (скульптура и архитектура), для Целана это были графика и музыка, причем барочная полифония строгой формы или «абсолютная музыка» современности (серийная, минималистичная), тяготеющая к формализму. В своей интерпретации поэзии Мандельштама, выступая на радио 19 марта 1960 г., Целан подчеркнул «феноменальный характер» образов русско-еврейского поэта (Целан 2013, 397). По мнению переводчицы Татьяны Баскаковой, Целан скорее приписывает Мандельштаму собственные поэтические принципы, в частности, феноменологическое, визионерское понимание образов (Целан 2013, 412–414), в то время как стиль Мандельштама тяготеет к «слову-предмету» («О природе слова»), к желанию «воскресить» его, сделав «камень каменным» (В. Шкловский).

При всей сложности, многоаспектности диалога Пауля Целана с Осипом Мандельштамом, следует заключить, что оба поэта творили в контексте модернистского кризиса и критики языка. Мандельштам решал задачу создания чистого языка поэзии в борьбе с символистским «шифром», в «воскрешении» слов (В. Шкловский) с помощью острого смешения значений и контекстов, в преднамеренном семантическом беспамятстве и, в том числе, погружаясь в чужие языки («Чужая речь мне будет оболочкой»). Творчество Пауля Целана в условиях «поэзии после Освенцима» (Т. Адорно), нацеленное на очищение немецкой речи от ужаса истории, подверглось, помимо прочего, влиянию его стратегии по созданию беспредметной, герметичной речи, сопоставимой с так называемой «абсолютной музыкой» (К. Дальхаус). Как видится, в их творчестве существовали общие поэтологические мотивы, при этом пути преодоления кризиса языка – эпохального, личного – складывались под влиянием свойственного каждому стилевому мышлению.

Литература

- Мандельштам, О. Э. 1993. Собрание сочинений. В 4-х т. Т. 1. Стихи и проза. 1906–1921. Москва: Арт-бизнес-центр.
- Ронен, О. 2002. Поэтика Осипа Мандельштама. Санкт-Петербург: Гиперион.
- Рорти, Р. 1996. Случайность, ирония и солидарность. Москва: Русское феноменологическое общество.
- Целан, П. 2013. Стихотворения. Проза. Письма / Под общ. ред. М. Белорусца. Москва: ООО «Ад Маргинем Пресс».
- Jacobson, R. 1979. Selected Writings. On Verse, Its Masters and Explorers. The Haag – Paris – New York: Mouton Publishers.
- Bachmann, I., Celan, P. 2008. Herzzeit: Der Briefwechsel. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Celan, P. 2000. Gesammelte Werke in sieben Bänden. Bd. 5. Übertragungen II. Zweisprachig. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Felstiner, J. 2000. Paul Celan. Eine Biographie. München: C.H. Beck.
- Glazova, A. 2008. Poetry of Bringing about Presence: Paul Celan translates Osip Mandelstam. Modern Language Notes: Comparative Literature Issue. 5 (123), 1108–1126. <https://doi.org/10.1353/mln.0.0073>
- Hermann, K. 1989. Geschichte der deutschen Lyrik seit 1945. Stuttgart: Metzler.
- Naiditch, L. 2015. Paul Celan als Übersetzer Osip Mandel'stams Bahnhofkonzert. A. Bodenheimer, S. Sandbank (Ed.). Poetik der Transformation: Paul Celan – Übersetzer und übersetzt. Berlin: Walter de Gruyter, 99–116.
- Strätling, S. 2017. Die Hand am Werk: Poetik der Poiesis in der russischen Avantgarde. München: Wilhelm Fink.
- Timoschkova, N. 2015. Ein Mandeltraum: Übersetzungskritische Untersuchungen zur Rolle Mandelstams im dichterischen Gesamtwerk Paul Celans. Berlin: Frank & Timme.
- Wiedemann, B (Hg.). 2000. Paul Celan – Die Goll-Affäre. Dokumente zu einer <Infamie>. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

References

- Bachmann, I., Celan, P. 2008. Herzzeit: Der Briefwechsel. [Heart time. Correspondence]. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Celan, P. 2000. Gesammelte Werke in sieben Bänden. [Collected Works in 7 volumes]. Bd. 5. Übertragungen II. Zweisprachig. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Celan, P. 2013. Stihotvoreniya. Proza. Pis'ma. [Poems. Prose. Letters]. / Ed. by M. Belorusez. Moscow: Ad Marginem Press Publ.
- Felstiner, J. 2000. Paul Celan. Eine Biographie. [Paul Celan. Biography]. München: C.H. Beck.
- Glazova, A. 2008. Poetry of Bringing about Presence: Paul Celan translates Osip Mandelstam. Modern Language Notes: Comparative Literature Issue. 5 (123), 1108–1126. <https://doi.org/10.1353/mln.0.0073>

- Hermann, K. 1989. Geschichte der deutschen Lyrik seit 1945. [History of German Lyrics after 1945]. Stuttgart: Metzler.
- Mandelstam, O. E. 1993. Sobranie sochinenij. V 4 t. [Collected Works in 4 volumes]. T. 1. Stihi i proza. 1906–1921. [Vol. 1. Poems and Prose. 1906–1921]. Moscow: Art-biznes-centr Publ.
- Naiditch, L. 2015. Paul Celan als Übersetzer Osip Mandel'stams Bahnhofkonzert. [Paul Celan as Translator Osip Mandelstam's The Concert at the Station]. A. Bodenheimer, S. Sandbank (Ed.). Poetik der Transformation: Paul Celan – Übersetzer und übersetzt. [Poetics of Transformation: Paul Celan – Translator and Translated]. Berlin: Walter de Gruyter, 99–116.
- Ronen, O. 2002. Poetika Osipa Mandel'shtama. [Poetics of Mandelstam]. St. Petersburg: Giperion Publ.
- Rorty, R. 1996. Sluchainost', Ironiya i solidarnost'. [Contingency, Irony, and Solidarity]. Moscow: Russian Phenomenological Society Publ.
- Strätling, S. 2017. Die Hand am Werk: Poetik der Poiesis in der russischen Avantgarde. [The Hand at Work: Poetics of Poiesis in the Russian Avant-Garde]. München: Wilhelm Fink.
- Timoschkova, N. 2015. Ein Mandeltraum: Übersetzungskritische Untersuchungen zur Rolle Mandelstams im dichterischen Gesamtwerk Paul Celans. [A Mandeldream: Translation-critical Studies on the Role of Mandelstam's in Paul Celan's poetic oeuvre]. Berlin: Frank & Timme.
- Wiedemann, B (Hg.). 2000. Paul Celan – Die Goll-Affäre. Dokumente zu einer <Infamie>. [Paul Celan – The Goll Affair. Documents about an 'infamy']. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

СНОСКА

- 1 Целан перевел «Двенадцать» Блока (1958), в 1959 г. вышли избранные переводы лирики Мандельштама, в 1961-м – Есенина; «Бабий Яр» Евтушенко был переведен в 1962 г. См. двуязычное издание: (Celan 2000).
- 2 Развернутую интерпретацию темы «собеседника» в диалоге Целана с Мандельштамом предлагает А. Глазова (Glazova 2008, 1108–1126); вокруг семантики жеста дарения выстроена интерпретация эссе «Собеседник» у С. Штретлинг (Strätling 2017, 391–400).
- 3 Райс, исследователь и переводчик Мандельштама на французский язык, открыл для Целана его тексты (Найдич 2015, 99).
- 4 Целан ссылается на Романа Jakobson: имеется в виду его статья «О поколении, растратившем своих поэтов», впервые опубликованная в 1931 г. в берлинском издательстве «Петрополис» в сборнике «Смерть Владимира Маяковского». Целан перечисляет упомянутых Jakobsonом поэтов, вписывая Мандельштама в этот ряд: Гумилев, Хлебников, Маяковский, Есенин, Цветаева. Правда, вряд ли Целан согласился бы со скромной оценкой, которую дает Мандельштаму Jakobson, вернее, с теми критериями, по которым оценивает исследователь масштаб поэтической личности: «Замечательны книги Пастернака, может быть, Мандельштама, но это камерная поэзия, от нее не зажжется новое творчество, этим словам не привести в движение, не испепелить сердца поколений, они не пробивают настоящего» (Jacobson 1971, 356).
- 5 Здесь следует упомянуть столь важные тексты, как «Эдгар Жене, или Сон о снах» (1947), «Речь при вручении литературной премии вольного

- ганзейского города Бремена» (26 января 1958 г.), «Ответ на опросный лист книжного издательства “Флинкер”» (Париж, 1958).
- 6 Ср.: «Кратил», «Государство» (10-я книга), «Федр», «Пир».
 - 7 Перевод с немецкого Марка Белорусца.
 - 8 Здесь и далее мы приводим подстрочник, чтобы продемонстрировать структуру предложения.
 - 9 Нельзя не увидеть параллель с биографией Мандельштама – историей, подтолкнувшей его написать «Четвертую прозу».