

УДК 821.112.2.09.19'-1+821.411.16'02.09-141
DOI: 10.32342/2523-4463-2020-1-19-8

Г.В. СИНИЛО,
*кандидат филологических наук,
профессор кафедры культурологии,
доцент кафедры зарубежной литературы
Белорусского государственного университета (г. Минск)*

ДИАЛОГ КУЛЬТУР, ПОЭТИКА ПАМ'ЯТИ И БИБЛЕЙСКАЯ АРХТЕКТУАЛЬНОСТЬ В ПОЭЗИИ ПАУЛЯ ЦЕЛАНА

Статья посвящена поэзии Пауля Целана (Paul Celan, 1920–1970), которая рассматривается как результат и наглядное воплощение плодотворного диалога культур. Мы утверждаем, что поэтика П. Целана может быть определена как «поэтика памяти», прежде всего связанной с трагическим опытом Второй мировой войны и Холокоста. Важнейшей составляющей поэтики Целана является библейская архитектуральность (в качестве генеральных архетекстов выступают Книга Иова, Книга Псалмов, Книга Плача и Песнь Песней), преломленная через призму еврейской и христианской мистики.

Ключевые слова: Пауль Целан, еврейско-немецкая поэзия, диалог культур, поэтика памяти, Библия, «осевой» архетекст, библейская архитектуральность, еврейская и христианская мистика.

Статтю присвячено поезії Пауля Целана (Paul Celan, 1920–1970), яка розглядається як результат і наочне втілення плідного діалогу культур. Ми стверджуємо, що поетика П. Целана може бути визначена як «поетика пам'яті», насамперед пов'язаної з трагічним досвідом Другої світової війни та Голокосту. Найважливішою складовою поетики Целана є біблійна архитектуральність, заломлена через призму єврейської та християнської містики. Поезія П. Целана, що сформувалася на культурному «фронтирі», моделлю якого стали його рідні Чернівці, є наочним втіленням діалогу культур – єврейської та християнської, західноєвропейської та східнослов'янської. Будучи однією з вершин німецькомовної поезії, вона ввібрала в себе традиції німецької, австрійської, російської літератури, відгомони української та румунської культур, мовних стихій їдишу та івриту. Поет спеціально вивчав Іврит, Біблію та єврейську традицію, особливо містику Каббали. Постійний діалог з Біблією дозволив П. Целану висловити в своїй поезії не тільки відчуття спорідненості різних культур, єдності роду людського, а й гострий конфлікт культур, проявом якого стали антисемітизм і Голокост.

Поетику П. Целана можна визначити як поетику пам'яті, що кровоточить, пов'язаної, як у Н. Зак і Р. Ауслендер, з трагедією єврейського народу і прагненням осмислити проблему теодицеї (у зв'язку з цим особливу значущість для нього набуває Біблійна Книга Іова). Вся поезія П. Целана являє собою особливий духовний ландшафт, в якому ховаються численні шари культури і пам'яті як особистої, так і надособистої. Особливим джерелом поетичного новаторства для П. Целана стає біблійна архитектуральність, парадоксальне переосмислення біблійних образів і мотивів. Поезія П. Целана – пряме продовження Біблії, хоча часом він веде з нею гірку суперечку. Однак це та суперечка, яку вів з Богом страждалець Іов, щоб в епіцентрі страждань заново відкрити Бога. Найбільш релевантними для Целана є Книга Іова, Книга Псалмів, Книга плачу і Пісня пісень, топика якої (особливо символіка троянди) заломлюється через містику Каббали.

Ключові слова: Пауль Целан, єврейсько-німецька поезія, диалог культур, поетика пам'яті, Библия, «осьовий» архетекст, біблійна архитектуральність, єврейська і християнська містика.

В статье «Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве» (1924) М.М. Бахтин писал: «Не должно, однако, представлять себе область культуры как некое пространственное целое, имеющее границы, но имеющее и внутреннюю территорию. Внутренней территории у культурной области нет:

она вся расположена на границах, границы проходят повсюду, через каждый момент ее, систематическое единство культуры уходит в атомы культурной жизни, как солнце, отражается в каждой капле ее. Каждый культурный акт существенно живет на границах: в этом его серьезность и значительность; отвлеченный от границ, он теряет почву, становится пустым, заносчивым, вырождается и умирает» [1, с. 25]. Итак, культура живет только «на границе», только в диалоге с другими культурами. По словам В.С. Библера, развившего далее концепцию диалога культур и выдвинувшего это понятие в качестве возможного основоположения философии в канун XXI в., «самосознание культуры есть форма ее бытия на грани с иной культурой» [2, с. 85].

Именно «на грани с иной культурой», в диалоге с иными культурами возникает подлинно новое. Ярким подтверждением этому является творчество великого поэта XX в. Пауля Целана (Paul Celan, 1920–1970), родившегося в городе Черновицы (Черновцы), который может считаться моделью культурного «фронтира». Великого поэта всегда формирует определенный ландшафт, природный и культурный, который он преобразует в ландшафт духовно-метафорический. Для П. Целана, как и для Р. Ауслендер, таким ландшафтом стал ландшафт Буковины и Черновиц, где волею судьбы переплелись различные культуры и языки («городом о четырех языках» именовала Черновицы Р. Ауслендер, имея в виду немецкий, украинский, румынский языки и идиш). Но если для Р. Ауслендер какое-то время этот город казался идиллическим миром всеобщего братства, то П. Целан, который был почти на двадцать лет моложе, еще в школьном возрасте столкнулся с открытым антисемитизмом, увидел его нарастание. В 1934 г., когда ему было четырнадцать лет, он написал своей тете Минне, которая жила в Палестине: *Что касается антисемитизма в нашей школе, то я мог бы написать тебе об этом книгу объёмом 300 страниц* [3, с. 499].

Тем не менее через семью Пауля Целана, тогда еще Пауля Анчеля (Antschel), проходил все тот же культурный «фронтир». Он был единственным сыном небогатого коммерсанта Лео (Арье-Лейба) Анчеля (1890–1942) и Фридерики (Фрейде, Фрицы) Шрагер (1895–1942). Отец был сторонником сионистских идей и очень хотел, чтобы сын изучал иврит, Танах и религиозную традицию, а мать была увлечена немецкой литературой. В результате Пауль год проучился в начальной немецкоязычной школе, затем три года (1927–1930) – в ивритоязычной народной школе «Safah ivriah» (*Сафа иврия* 'Еврейский язык'). В 1930–1934 гг. он продолжил учебу в румынской гимназии, продолжая самостоятельно изучать иврит. Таким образом, с раннего возраста будущий поэт погрузился в стихию разных языков – немецкого, который был разговорным языком в семье П. Целана, но также иврита, идиша, румынского, украинского. После к ним прибавятся французский, русский, английский. В 1934 г. он поступил в румынский «Лицей великого воеводы Михая», который окончил в 1938 г. Еще в лицее он начинает писать стихи. Введенные дискриминационные законы не позволили Паулю Анчелю поступить в университет в Бухаресте или Вене, где можно было изучать медицину (родители мечтали видеть сына врачом). В 1938 г. Пауль отправился учиться в медицинскую школу Университета города Тур во Франции. Путь лежал через Польшу, Германию, Бельгию, и в Берлине он воочию увидел последствия печально знаменитой «хрустальной ночи». В Париже юноша познакомился со своим дядей по материнской линии – актером Бруно Шрагером, который позже погибнет в Освенциме. В Туре Пауль Анчель начинает штудировать медицину. Одновременно он увлекается французской литературой. Летом 1939 г. поэт приезжает в родные Черновицы на каникулы. Начавшаяся Вторая мировая война помешала ему продолжить учебу во Франции, и он поступает на романское отделение Университета в Черновицах. После присоединения Буковины к Советскому Союзу в июне 1940 г. П. Целан продолжил учебу уже на русском отделении Черновицкого русско-украинского университета. Необычайно способный к языкам, поэт выучил русский язык, увлекся русской поэзией, работал переводчиком. После высылки в Сибирь большого количества интеллигенции, в том числе и еврейской, закрытия еврейских общественных учреждений П. Анчель окончательно разочаровывается в советской власти.

В июне 1941 г. румынские и немецкие войска оккупировали Буковину. Евреи Черновиц были согнаны в гетто. Здесь П. Анчель в перерывах между принудительными работами продолжает писать стихи и переводит на немецкий язык сонеты Шекспира. Укрываясь от облав и депортации в подвале ткацкой фабрики, он знакомится с Р. Ауслендер, на кото-

рую производят неизгладимое впечатление его стихи. Два поэта поддерживают друг друга, читая в темном подвале стихи своих любимых поэтов – Гёльдерлина, Тракля, Ласкер-Шюлер – и свои собственные стихи. Поэзия становится их подлинным приютом, их убежищем, их духовной родиной. В июне 1942 г. вновь начинаются массовые депортации евреев. Родители П. Целана оказываются в концлагере Михайловка на Украине. Их забрали в отсутствие сына: он так и не смог уговорить их спрятаться хотя бы на время, в чем будет винить себя всю оставшуюся жизнь. В том же году отец умрет в концлагере от тифа, а мать расстреляют как «непригодную» для работ. Сам же Пауль в конце 1942 г. был отправлен на принудительные дорожные работы в трудовой лагерь Табарешты в Молдавии. В феврале 1944 г. он возвращается в Черновицы, которые 29 марта 1944 г. освобождены Советской армией. Из пятидесяти тысяч евреев Черновицкого гетто уцелели только пять тысяч. Выжившие стали возвращаться в город, в свои дома, но местное население встречало их враждебно, дома были заняты или разграблены. П. Целану удалось вернуться в родительский дом, но душевный покой был потерян навсегда.

В 1944–1946 гг. большинство черновицких евреев покинули родной город, столь неузнаваемо изменившийся духовно. Вновь уезжает в США Р. Ауслендер. В апреле 1945 г., проучившись год на английском отделении Черновицкого университета, уезжает и П. Целан – сначала в Бухарест, где поступает на работу в издательство «Русская книга». Он активно занимается переводами из русских классиков – Лермонтова, Тургенева, Чехова, переводит пьесу К. Симонова «Русский вопрос», которую ставят в Бухарестском театре. П. Целан тесно общается с немецкоязычным еврейским поэтом Альфредом Маргуль-Шпербером, приехавшим в Бухарест из Черновиц и открывшим некогда поэтический талант Р. Ауслендер. Теперь он благословляет на поэтический путь П. Целана: молодой поэт показывает ему рукописные сборники своих стихов, которые А. Маргуль-Шпербер оценивает очень высоко. В 1947 г. в бухарестском альманахе современной поэзии «Агора» («Agora») впервые опубликованы стихи на немецком языке под псевдонимом *Celan*, который П. Анчель создал как анаграмму своей фамилии в румынском написании – *Ancel*. Кроме того, на румынском языке (в переводе друга поэта Петре Соломона) публикуется написанная еще в 1945 г. и не напечатанная еще по-немецки знаменитая «Фуга смерти» – под названием «Танго смерти».

Осознавая, как плохо он вписывается своей поэзией в социалистическую действительность Румынии, П. Целан в декабре 1947 г. нелегально переходит румынско-венгерскую границу и через Будапешт приезжает в Вену. Здесь происходит судьбоносное в его жизни знакомство с Ингеборг Бахман, тогда студенткой философского факультета Венского университета, усиленной штудирующей философию М. Хайдеггера. Между ними вспыхивает сильное, страстное чувство, но эта история любви завершится расставанием и долгой перепиской: слишком разным был опыт, стоявший за плечами каждого из них (см.: [4]). В июле 1948 г. П. Целан переезжает в Париж, где дает частные уроки, переводит романы Ж. Симеона. Тем временем в Вене выходит его первый стихотворный сборник – «Песок из урн» («Der Sand aus den Urnen», 1948), само название которого связано с памятью о погибших во время Холокоста, как и вообще с трагедией Второй мировой войны, с бесчисленным количеством невинных жертв в страшной человеческой истории. Однако в книге было так много опечаток, что поэт запретил издательству ее распространение и просил уничтожить тираж (из него уцелело лишь небольшое количество экземпляров).

Поэт поступает на немецкое отделение Сорбонны, занимается переводами из Ж. Кокто и Г. Аполлинера, штудирует М. Хайдеггера. По просьбе тяжело больного Ивана Голля (Исаака Ланга, 1891–1950) П. Целан переводит на немецкий язык его стихи, написанные по-французски. Тяжким ударом для П. Целана станут обвинения вдовы И. Голля, Клер, в плагиате из Голля. Эти обвинения были совершенно несправедливы, но спровоцировали позднее травлю поэта. В 1952 г. П. Целан по рекомендации И. Бахман впервые выступает с публичным чтением своих стихов на заседании знаменитой «Группы-47» в Нинсдорфе в Западной Германии. Он терпит провал: трезвомыслящие представители «Группы-47» не смогли оценить «Фугу смерти», да и поэт едва справлялся с волнением, читая ее. Тем не менее слава Целана растет. В том же 1952 г. в ФРГ выходит его сборник «Мак и память» («Mohn und Gedächtnis»), генеральная тема которого – все та же кровоточащая память, невозможность забвения, символом которого является мак. Наряду со стихами, написанны-

ми трудным герметичным языком, наполненными сложными эзотерическими образами, здесь есть пронзительно-печальные и прозрачные мелодии, связанные прежде всего с памятью о родителях, о матери:

Espenbaum, dein Laub blickt weiß im Dunkel. / Meiner Mutter Haar ward nimmer weiß. // Löwenzahn, so grün ist die Ukraine. / Meine Mutter kam nicht heim. // Regenwolke, säumst du an den Brunnen? / Meine leise Mutter weint für alle. // Runder Stern, du schlingst die goldne Schleife. / Meiner Mutter Herz ward wund von Blei. // Eichne Tür, wer hob dich aus den Angeln? / Meine sanfte Mutter kann nicht kommen [3, с. 16].

‘Осина, твоя листва сверкает белым в темноте. / Моей матери волосы никогда не станут белыми. // Одуванчик, так зелена Украина. / Моя мать не придет домой. // Дождевое облако, ты медлишь над колодцем? / Моя тихая мать плачет обо всех. // Круглая звезда, ты свиваешь золотую петлю. / Моей матери сердце было изранено свинцом. // Дубовая дверь, кто снял тебя с петель? / Моя нежная мать не сможет прийти’¹.

Поэтика этого текста отсылает к народной песне, форма законченных двустиший – к поэзии Э. Ласкер-Шюлер. Однако наиболее родственна Целану поэтика Гёльдерлина (в целом в этом безумном мире ему все ближе оказывается безумный и гениальный Гёльдерлин). А. А. Гугнин пишет о сборнике «Мак и память»: «Целан без видимых усилий демонстрирует в этой книге всю “лестницу” своего поэтического ученичества: от Бодлера и символистов до экспрессионистов и сюрреалистов, от них же – к свободным ритмам Гёльдерлина, превращающимся под его пером в своеобразные поэтические заклинания, напоминающие временами то ли какие-то религиозные песнопения, то ли энергичные языческие заговоры. Два полюса тяготения, придающие отдельным стихам напряжение и объединяющие сборник в одно целое, указаны в заглавии: “Забвение и память”. “Mohn” – это мак, но со времен романтизма “мак” стал символом поэтического забвения, более утешительного, чем жизнь. “Память” для Целана – это неизгладимая память о войне, о ее жертвах, о ее ужасах, – эта “память” проходит через всю поэзию Целана, хотя от сборника к сборнику она как бы освобождается от непосредственной конкретной связи с образами военных лет» [5, с. 131]. Соглашаясь с этой характеристикой, заметим, что всю поэтику П. Целана можно определить как поэтику памяти, и именно кровотокающей памяти, так что даже мак – в алом его варианте (именно такие маки растут и в Альпах, и в Святой Земле) – становится символом не только забвения, но и памяти о пролитой крови. О Целане можно сказать словами Лермонтова, которого он переводил: *Забывать? Забвенья не дал Бог, / Да он и не взял бы забвенья!* Вся поэзия Целана, как и поэзия Н. Закс, как и поэзия Р. Ауслендер, обнаруживает удивительное (впрочем, в силу общности судьбы и не удивительное) типологическое сходство: это поэзия, взывающая к невозможности забвения, к сохранению памяти. Однако, чтобы выполнить свое предназначение, поэты должны были в прямом, а не в переносном смысле мучить себя этой кровотокающей памятью, не давать заживать своим ранам, которые становились их метафорами. Отсюда – все более подступающая душевная болезнь, с которой они, каждый по-своему, боролись. Особенно духовно близка П. Целану Н. Закс, с которой он знакомится в 1957 г., переписывается, навещает ее в Стокгольме, в том числе и в психиатрической больнице.

Душевное состояние самого Целана тоже постоянно под угрозой. Внешне все кажется более или менее благополучным. В 1952 г. он женится на художнице Жизель Лестранж, которая иллюстрирует его книги. Правда, первенец поэта Франсуа, родившийся в 1953 г., прожил всего один день, но в 1955 г. на свет появился сын Целана Эрик. В этом же году поэт получает французское гражданство и выходит его сборник «От порога к порогу» («Von Schwelle zu Schwelle»), посвященный жене. Он получает литературную премию Конфедерации немецких промышленников (1956), литературную премию города Бремен (1958). Его приглашают с чтением стихов в Бремен и Штутгарт. С 1959 г. П. Целан преподает немецкий язык и литературу в знаменитой Эколь нормаль в Сорбонне. В 1960 г. опубликован

¹ Здесь и далее подстрочный перевод наш. – Г. С.

сборник «Решетка языка» («Sprachgitter») и присуждена премия Немецкой академии языка и литературы (премия Г. Бюхнера). П. Целан очень знаменит и как поэт (его стихи включены в школьную программу), и как переводчик: к ряду переводимых им поэтов добавляются А. Рембо, А. Блок, О. Мандельштам, Р. Шар, С. Есенин, Э. Дикинсон, Е. Евтушенко (поэма «Бабий яр»). В 1963 г. выходит в свет сборник «Никому-Роза» («Die Niemandrose»), а в 1964 г. в Дюссельдорфе поэт получает Большую художественную премию земли Северный Рейн-Вестфалия. В 1965 г. выходит отдельным изданием цикл стихов П. Целана «Кристалл дыхания» с гравюрами Жизель Лестранж, в 1967 г. – сборник «Поворот дыхания» («Atemwende»).

Однако эти же годы приносят с собой новую душевную боль, новые страдания. В 1960 г. разворачивается травля поэта в печати в серии фельетонов, раздувающих клеветнические обвинения Клер Голль. Поэт встревожен новым всплеском антисемитизма в Германии, о чем с тревогой пишет Н. Закс. Кроме того, его мучает не отпускающая больная память. В 1965 и 1966 гг. Целан проходит курсы лечения в психиатрической клинике, но в 1967 г. следует тяжелейший душевный кризис, приводящий его на порог безумия, к мании преследования, следствием чего становится покушение на жизнь жены. Следует вновь лечение в психиатрической клинике. С осени П. Целан живет один, поддерживая общение с женой и сыном в письмах и по-прежнему много работая. Он выступает со стихами во Фрайбурге, Франкфурте, Берлине, знакомится с Хайдеггером и гостит у него в Тоднауберге, переводит В. Хлебникова, Ж. Сюпервьеля, Дж. Унгаретти. В 1968 г. во Франкфурте выходит сборник «Нити солнц» («Fadensonnen») и том «Избранных стихотворений». Осенью 1969 г. П. Целан совершает поездку в Израиль по приглашению Союза писателей. Он встречается там со своими друзьями детства из Черновиц – Давидом Зейдманом, Мануэлем Зингером, Иланой Шмуэли, с которой будет переписываться до последних дней своей жизни: *Твое лицо, Илана. Твое еврейское лицо. Твое лицо. Иерусалим выпрямил и укрепил меня. Париж пригибает меня к земле и внутренне опустошает. Париж, по улицам и домам которого я все эти годы таскал за собой тяжкий груз безумия. Тяжкий груз реальности* [3, с. 652]. Целан посвятил цикл стихов Иерусалиму, который дал ему на время новое дыхание, как когда-то Э. Ласкер-Шюлер. Однако *тяжкий груз реальности* и *тяжкий груз безумия*, прямо связанный с этой реальностью, оказались сильнее. Финалом стало самоубийство поэта в ночь с 19 на 20 апреля 1970 г., после возвращения из Штутгарта, с конференцией, посвященной Гёльдерлину, где он выступал с чтением своих стихов. Гёльдерлин ушел от невыносимой реальности в безумие, в свою башню над Неккаром в Тюбингене, Целан – в воды Сены, которая наконец-то принесла ему забвение и упокоение. Уже посмертно вышли его поэтические сборники «Бремя [Давление] света» («Lichtzwang», 1970), «Снежная часть» («Schneepart», 1971), «Подворье времени» («Zeitgehöft», 1976).

Ныне совершенно понятно, что П. Целан – крупнейший немецкоязычный поэт второй половины XX в. и в целом один из самых великих поэтов немецкого языка, чье имя может стоять в одном ряду с именем Гёльдерлина. О Целане создана огромная научная литература – более шести тысяч работ (см. обширную библиографию: [J. Glenn, 1989]), и этот список продолжает пополняться, потому что его поэзия, обжигая своей внутренней силой на уровне душевно-эмоциональном, призывает к перечитыванию, вниканию в каждое слово, толкованию, исследованию. Его поэзия так же непроста для восприятия, как поэзия позднего Гёльдерлина и позднего Рильке, как поэзия Г. Тракля и Н. Закс. Она насыщена сложнейшей метафорикой и символикой, многочисленными и самыми разнообразными аллюзивными пластами. Конечно же, поэт не ставил перед собой задачей намеренно что-то зашифровать: он просто писал так, как думал, чувствовал, дышал. Каждое его стихотворение, порой совершенно непонятное при первом чтении, кажущееся рассыпанной цепью алогичных или герметичных, зашифрованных образов, обладает четкой внутренней предопределенностью, четкой связью с действительностью – материальной и духовной, с исторической памятью, с памятью культуры, с личной судьбой. Неслучайно поэт написал в открытом письме школьникам Старой гимназии в Бремене в июле 1958 г. – в ответ на письмо к нему классного руководителя 10-Б класса В. Д. Кляйншмидта после обсуждения в классе стихотворения П. Целана «Vom Blau...» («Той синевы...»):

Я – как и Вы – полагаю, что стихотворения поддаются интерпретации, а потому ни в коей мере не верю, что “мы должны руководствоваться только тем чувством, которое охватывает нас при их прочтении”. Стихотворения имеют некий смысл – смысл, который определенно нельзя уловить посредством простого “прочтения”. Я не считаю стихотворения и “попыткой беспорядочно разбросать, перемешав их друг с другом, различные образы” – стихотворения, ограничивающиеся такого рода попыткой, вообще не стихотворения. Стихотворения – это скорее попытка вступить в противостояние с действительностью, попытка присвоить действительность, сделать ее зримой. То есть действительность вовсе не является для стихотворения чем-то уже установившимся, изначально данным, но – чем-то таким, что стоит под вопросом, должно быть поставлено под вопрос. В стихотворении действительность впервые с в е р ш а е т с я, преподносит себя [3, с. 7].

Поэт обращается к читателям с вопросом, в котором звучит отчаянная просьба и надежда на понимание или хотя бы стремление понять: *Неужели это такое уж непомерное требование, хотеть – будучи автором – чтобы читатель со-мыслил вместе со стихотворением?* [3, с. 8]. Но чтобы читатель со-мыслил вместе с поэтом, он должен, помимо улавливания тончайших аллюзий на тексты немецкой, еврейской, европейской культур, просто элементарно знать, какой природный и культурный ландшафт сформировал поэта, что происходило в Буковине, в Черновцах, на Украине в годы Второй мировой войны, в годы Хмельнитчины в XVII в., в годы гайдамацкой резни в XVIII в. Нужно знать, что родители Целана были уничтожены в концлагере на Украине, а сам он чудом избежал гибели. Нужно знать, что он, двадцатилетний, открыл в себе «непреложную страсть писательства» (Р. Ауслендер) в подвале черновицкой ткацкой фабрики, а затем – в трудовом румынском лагере, что личная и национальная трагедия наложила неизгладимую печать на его творчество. Нужно знать, что через все его творчество проходят темы, связанные с судьбой еврейского народа и Холокостом, что для него крайне важны библейские мотивы и мистика Каббалы, символика миндаля, «прорастающая» сквозь древнейшие слои Пятикнижия и одновременно связанная с Осипом Мандельштамом (его фамилия означает по-немецки и на языке немецких евреев «ствол миндального дерева», т. е. миндальный посох первосвященника Аарона), с влюбленностью в русскую поэзию Серебряного века. Неслучайно и знаменитый сборник «Die Niemandsrose» посвящен «Памяти Осипа Мандельштама». А еще ранее, в 1961 г., П. Целан писал в письме критику Владимиру Маркову: *...для меня Мандельштам означает встречу, которая редко бывает в жизни. Это братство, явленное мне из далекого далека* [3, с. 299]. К концу жизни Целан все больше ощущал свою связь с русской литературой и даже подписывал письма друзьям следующим образом: *Русский поэт в изгнании Павел Львович Целан*. Кроме того, он знал и переводил многих русских и французских поэтов, прекрасно писал по-французски, стал Полем Целаном, доцентом Сорбонны, но создавать по-настоящему великую поэзию мог только на родном языке – немецком. Но эта немецкая поэзия впитала в себя прежде всего многочисленные импульсы еврейской культуры – и Священного Писания (Танаха), и раввинистической традиции, и особенно еврейской мистики (впрочем, эта же проблема возникает и при восприятии поэзии Э. Ласкер-Шюлер, Н. Закс, Р. Ауслендер; см. подробнее: [7]; [8]).

Известная поэтесса и переводчица Ольга Седакова пишет: «Я не думаю, чтобы Целан предполагал, что его читатель, его “ты”, которому протянута рука стихотворения, должен быть знатоком достаточно редких вещей; я не думаю также, что он пользовался какой-то сознательной шифровкой (шифровка уместна в письме другого типа, не таком радикально внимательном, какого требовал от себя Целан). Глубинные слои родной традиции возникают в его словах спонтанно, и поэтому можно просто довериться стиху, и тогда – как бы сказать? – эти смыслы сами вспыхнут, могут вспыхнуть... Несомненно, читатель Целана, не изучавший специально иудаизма, не может читая узнавать весь этот пласт (так же, впрочем, как и читатель Данте не узнает в нем огромного пласта схоластики и бездны других вещей). Тем не менее поэзия по самой своей природе позволяет воспринять смысл, которого ты никаким образом не мог бы знать заранее, к которому ты как будто заведомо не готов, и разве не за это мы ее любим?» [9]. Все это верно, но лишь отчасти. Чтобы по-настоящему понять поэта, нужно все-таки попытаться узнать, что формировало его и питало его поэзию.

Писать на языке убийц твоих родителей, убивших их за то, что они были не немцами, а евреями, – невероятно трудно. Но П. Целан писал, ведь это был язык, который его мать считала родным. Она страстно любила немецкую поэзию и передала эту страсть своему сыну. Он писал и в то же время бесконечно трансформировал этот язык, открывая в нем новые и новые глубины, новые возможности выразительности (о языкотворчестве П. Целана см. кандидатскую диссертацию А.Л. Вольского: [10]). Уже в ранней поэзии П. Целана возникает особый духовный ландшафт, в котором скрываются многочисленные слои культуры и памяти, как личной, так и сверхличной. Примером его может быть стихотворение «Черные хлопья» («Schwarze Flocken») из первого сборника поэта – «Песок из урн»:

Schnee ist gefallen, lichtlos. Ein Mond / ist es schon oder zwei, das der Herbst unter mönchischer Kutte / Botschaft brachte auch mir, ein Blatt aus ukrainischen Halden: // «Denk, daß es wintert auch hier, zum tausendmal nun / im Land, wo der breiteste Strom fließt: / Jakobs himmlisches Blut, benedieit von Äxten... / O Eis von unirdisches Röte – es wadet ihr Hetman mit allem / Tross in die finsternden Sonnen... Kind, ach ein Tuch, / mich zu hüllen darein, wenn es blinket von Helmen, / wenn die Scholle, die rosige, birst, wenn schneeig stäubt das Gebein / deines Vaters, unter der Hufen zerknirscht / das Lied von der Zeder... // Ein Tuch, ein Tüchlein nur schmal, dass ich wahre / nun, da zu weinen du lernst, mir zur Seite / die Enge der Welt, die nie grünt, mein Kind, deinem Kinde!» // Blutete, Mutter, der Herbst mir hinweg, brannte der Schnee mich: / sucht ich mein Herz, daß es weine, fand ich den Hauch, / ach des Sommers, / war er wie du. / Kam mir die Träne. Webt ich das Tüchlein [3, с. 10].

Выпал снег, сумрачно. Месяц уже / или два, как осень под монашеской рясой / мне тоже принесла весть, листок с украинских склонов: // «Представь себе, что и здесь наступает зима, ныне в тысячный раз, / в краю, где течет широчайший поток: / Иакова небесная кровь, благословенная топорами... / О лед неземной красноты – гетман их с казаками / бродит в меркнувших солнцах... Дитя, ах платок, / чтоб закутаться мне, когда шлемы блистают, / когда эта глыба розовая трещит, когда снежную пылью / рассыпается скелет / твоего отца, растоптана копытами / песнь о кедрах... / Платок, платочек вот только узкий, чтобы сберечь / теперь, когда ты учишься плакать, тесноту мира / рядом со мной, который никогда не зазеленеет, дитя мое, / для твоего ребенка!» // Осень кровью текла с меня, мама, снег жег меня: / искал я сердце свое, чтобы им плакать, находил я дыхание, / ах, того лета. / Было оно, как ты. / Пришла слеза. Ткал я платочек (перевод М. Белорусца) [3, с. 11].

Стихотворение написано зимой 1944 г., когда Целан получил достоверные известия о гибели в концлагере своих родителей. До этого, осенью 1942 г., Пауль получил письмо от матери с сообщением, что отец умер от тифа, а позже, зимой, узнал от своего бежавшего из лагеря родственника о гибели матери, застреленной выстрелом в затылок. Гибель родителей видится через призму многовековой истории – сквозь боль и ужасы еврейских погромов на Украине и в Буковине во время восстания Богдана Хмельницкого, еврейской резни во время восстания гайдамаков в XVIII в. «Небесная кровь» праотца еврейского народа Иакова, как небесная лестница, которую он увидел в пророческом сне (см. *Быт 28*), связует прошлое и настоящее, земное и небесное. «Песнь о кедрах», растоптанная копытами, – отсылка к Песни Песней, где не раз упоминаются кедры, – символу всей еврейской культуры, ее библейских корней, дающих ей силы жить на краю гибели, вопреки ей. И одновременно – это память об отце, влюбленном в Писание, очень религиозном человеке, по настоянию которого Пауль Целан дома изучал иврит и еврейскую религиозную традицию. Черные хлопья пожаров прошлого сливаются с черными хлопьями, вылетающими из труб крематориев, трагедия прошлого – с трагедией Холокоста. Все стихотворение, как и сборник «Песок из урн» в целом, включается в древнюю традицию плача об общей беде, отсылает к Книге Плача (Плачу Иеремии).

Особым источником поэтического новаторства для П. Целана становится библейская архетекстуальность, парадоксальное переосмысление библейских образов и мотивов. Значение Библии для П. Целана столь велико, что О. Седакова справедливо пишет: «То, что поэзия и мысль Пауля Целана пронизаны Библией, ее образами, ее темами и ее вопрошаниями, излишне говорить. Не нужно уточнять и того, что Библию Целан знал внутри той

традиции ее чтения и толкования, которая христианам незнакома. Может ли переводчик – и читатель – Целана обойтись без основательного знания иудаизма?» [9]. Ответить на этот вопрос можно так: без основательного знания – можно, но вот хотя бы без знания элементарного, вполне доступного и современному читателю, и тем более переводчику, – невозможно. В сущности, Целан, хотя и пишет по-немецки, пишет на языке Библии, как бы продолжая ее, расширяя ее до современности, через ее призму вглядываясь в настоящее. Это тонко чувствует О. Седакова: «Больше всего в отношениях поэзии Целана к Библии меня поразило не богатство или неожиданность его отсылок, не острота осмыслений и медитаций на заданные Библией темы, а нечто совсем другое. В каком-то смысле речь Целана *слишком* близка библейской – слишком для того, чтобы различить в ней темы, образы и вопрошания книг Св. Писания как отдельный, второй план, как модель, с которой работает мысль художника. А именно так, по принципу “тема и вариации”, “тема и ее развитие” или “диалог с темой”, обыкновенно и построены произведения европейского искусства, живопись, музыка, поэзия “библейской темы”. <...> Говоря о том, что речь Целана *слишком* близка библейской, я имею в виду, что “мир Библии” для него не кончается с последней записанной в кодексе фразой. *Весь мир, какой он застал, и есть для него мир Библии.* Ужас XX века, судьба его родных, его отношения с любимой пишутся в этом же свитке: это не воспоминание о библейских событиях, не комментарий, не истолкование уже написанного, а дальнейший ход рассказа. Рассказа, в котором “лучшее слово” так же неизмеримо впереди, в области надежды, как и во времена Иова. Библия у Целана – это священная история, открытая, как в начале, неутоленное пророчество о спасении» [9].

О. Седакова неслучайно упоминает Иова: эта библейская книга, на которую нет конкретных аллюзий в поэзии Целана, становится одним из важнейших смыслополагающих и текстопорождающих текстов для поэта, ибо центральная проблема его творчества – неразрешимая по существу проблема теодицеи, проблема оправдания Бога и созданного Им мира перед лицом самого страшного и необъяснимого зла – страданий и гибели невинных. Эта же проблема, безусловно, центральная и для Н. Закс. Но если она сознательно отсылает читателя к Книге Иова, прямо вводя образ библейского страдальца в свою поэзию и прочитывая его как символ страдания еврейского народа и страдания человечества вообще, то П. Целан пишет новую Книгу Иова и сам перевоплощается в Иова, вступая в новый спор с Богом, как в стихотворении «Цюрих, “У аиста”» («Zürich, Zum Storchen»), обращенном к Н. Закс и написанном под впечатлением встречи и беседы с ней, в том числе о Боге:

Vom Zuviel war die Rede, vom / Zuvenig. Von Du / und Aber-Du, von / der Trübung durch Helles, von / Jüdischem, von / deinem Gott. // <...> Von deinem Gott war die Rede, ich sprach / gegen ihn, ich / ließ das Herz, das ich hatte, / hoffen: / auf / sein höchstes, sein umröcheltes, sein / haderndes Wort... [3, с. 106].

О слишком многом шла речь, о / слишком малом. О тебе / и еще-тебе, о / возмущении ясности, о / еврейском, о / Твоем Боге. // <...> О твоём Боге шла речь, я говорил / против него, я / позволил сердцу, какое есть у меня, / надеяться: / на / его лучшее, разъяренное, на его / раздирающее слово... (перевод О. Седаковой) [3, с. 109].

В связи с этим стихотворением О. Седакова замечает о Целане: «Он не говорит *слов* Иова, он *надеется* на то же, что Иов, он хочет услышать настоящий ответ Бога на настоящий вызов “сердца, какое у него есть”. Не сердца, какое *должно быть* у благочестивого человека, а такого, какое у него есть, – чтобы ему ответил не “еврейский Бог” (в данном контексте это, очевидно, значит: “Бог традиции”, “Бог благочестивых привычек”), а “Он Сам”, в других стихах именуемый “Ты” или “Никто”. Если в этих стихах воспоминание о Книге Иова все же присутствует, то это воспоминание о *прецеденте*: ведь было же такое, не принимающему положения дел человеку однажды было отвечено!» [9].

То же самое мы можем увидеть в поэзии Целана по отношению к еще двум чрезвычайно важным для него библейским архетекстам – Книге Псалмов и Песни Песней. Его поэзия во многом представляет собой продолжение великой поэзии Псалмов – но не в плане подражания им или их переложения. Нет, это, по сути, те же отчаянные вопли, обращенные к Богу в эпицентре страданий, но уже почти без надежды на помощь, даже на рас-

слышанность, потому что эта новая Псалтирь создается в эпоху «сокрытия Бога», Его «затмения» в душе человека. Тем не менее, это все равно, в самом беспредельном отчаянии и неверии, – страстная вера и прославление Того, Кто является последним смыслом в обесмыслившемся мире. Иногда (чрезвычайно редко) поэт паратекстуально – заглавием – отсылает к Книге Псалмов, как, например, в знаменитом стихотворении «Псалом» («Psalm») из сборника «Die Niemandrose». Но если в Псалтири Бог – всегда Ты, Вечное Ты (М. Бубер), к которому взывает человек, поверяет ему свое сердце, свои радости и горести, на помощь которого уповает, то у Целана Бог получает страшное именование – Никто (*Niemand*), ибо Он не может ничего ответить, не может прийти на помощь страстно верующим в Него и обреченным на гибель, становящимся прахом:

Niemand knetet uns wieder aus Erde und Lehm, / niemand bespricht unsern Staub. / Niemand. // Gelobt seist du, Niemand. / Dir zulieb wollen / wir blühen. / Dir / entgegen. // Ein Nichts / waren wir, sind wir, werden / wir bleiben, blühend: / die Nichts-, die / Niemandrose. / Mit / Dem Griffel seelenhell, / dem Staubfaden himmelswüst, / der Krone rot / vom Purpurwort, das wir sangen / über, o über / dem Dorn [3, с. 124].

Кто вылепит снова нас из земли и глины, / кто заговорит наш прах – никто. / Никто. // Восславлен же будь, Никто. / Ради Тебя мы / хотим расцветать. / Навстречу / Тебе. // Ничто были мы, / есть мы и будем / всегда, расцветая: / розой-Ничто, розой- / Никому. // За- / вязью душевно-светлой, / пыльюю небесно-пустынной, / венчиком рдяным / от слова-раны, что возвещали мы / над, о над / тернием (перевод М. Белорусца) [3, с. 125].

Помимо прозрачных аллюзий на *Быт 2:7* (*И создал Господь Бог человека из праха земного, и вдунул в лице его дыхание жизни, и стал человек душою живою*² [11]), стихотворение содержит скрытую аллюзию на Псалом 103/102-й: *Ибо Он знает состав наш, помнит, что мы – персть. // Дни человека, как трава; как цвет полевой, так он цветет. // Пройдет над ним ветер, и нет его, и место его уже не узнает его* (*Пс 103/102:14–16*) [11]; ср. перевод М. Лютера: *Denn er weiß, was für ein Gebilde wir sind; / er gedenkt daran, daß wir Staub sind. // Ein Mensch ist in seinem Leben wie Gras, / er blüht wie eine Blume auf den Felde; // wenn der Wind darüber geht, so ist sie nimmer da, / und ihre Stätte kennet sie nicht mehr* (*Ps 103:14–16*) [12, S. 601–602] (ср. также *Иов 14:1–2*). Уничтожаемые люди – персть, прах, о котором не вспоминают места, где они жили, – прекрасные, но хрупкие цветы, которые упрямо, даже в гибели, расцветают навстречу Богу, даже если Он не приходит на помощь, даже если Он допускает столь страшные страдания и массовую гибель невинных, даже если Он – Никто: *Ради Тебя мы / хотим расцветать. / Навстречу / Тебе. // Ничто были мы, / есть мы и будем / всегда, расцветая...*

Образами *Nichtrose* ‘Ничто-Роза’ и *Niemandrose* ‘Никому-Роза’ Целан включается, пусть и парадоксально, в устойчивую цепь образов, из глубин идущих от Библии к современности через толщу еврейской и христианской мистики. Роза – символ мистической Тайны – важна для обеих традиций, и этот образ связан с аллегорическим и мистическим толкованием Песни Песней. Ее героиня, уподобляющаяся неизвестному весеннему цветку – *хаваццелет*, растущему на равнине Шарон и понятому как роза, равно как и «лилии среди терний» (*шошанна* ‘лилия’ также получила позднее значение «роза», потому что она «среди терний»; см. *Песн 2:1–2*), понимается в еврейской аллегорической интерпретации как символ Общины Израйля (*Кнессет Йисраэль*), заключившей Союз любви и верности со Всевышним; в мистической традиции – это символ человеческой души, с безмерной любовью устремленной к Богу, а также – в мистике Каббалы – символ Шехины, гипостазированной имманентности Бога миру, Вечной Женственности, нижней сфиры *Мальхут* ‘Царственность’, через которую Бог эманурует энергию дольнему миру. Как Роза о тринадцати лепестках (тринадцати атрибутах милосердия) предстает Сам Всевышний в той же каббалистической и опирающейся на последнюю хасидской традиции, хорошо знакомой Целану. Роза в христианской мистике символизирует Деву Марию, но в равной степени и

² Здесь и далее, кроме особо оговоренных случаев, Синодальный перевод.

рожденного ею Иисуса Христа, идущего на добровольную смерть в алой багрянице; роза символизирует страдания Иисуса, Его кровь, пролитую во имя Спасения человечества. Оба этих сакральных ряда сливаются в символике Пауля Целана, как и в символике розы в поэзии Розы Ауслендер. Оба поэта напоминают, что и Сам Иисус – в христианской традиции воплощенное Слово Божье – плоть от плоти и дух от духа еврейского народа, вновь истекающего кровью, уничтожаемого. Уничтожая народ Божий в центре цивилизации, именуемой себя христианской, люди, искажившие в себе образ Божий, убивают Христа.

Выражение Целана *mit... der Krone rot / vom Purpurwort* точнее можно перевести как 'с... венцом [корона] красным / от пурпура-слова [пурпурного слова]' (ср. перевод О. Седаковой: *...с красным венцом / пурпура-слова, которое мы пели / поверх, о, поверх / терний* [3, с. 127]). Здесь можно увидеть аллюзию на Евангелие от Иоанна: *Тогда вышел Иисус в терновом венце и в багрянице (Иоанн 19:5)* [11] – с напоминанием, что Иисус, согласно христианскому мирозерцанию, – *Логос*, воплотившееся на земле Слово Божье (ср. перевод М. Лютера: *Und Jesus kam heraus und trug die Dornenkrone und das Purpurgewand* [12, S. 132]). Однако еще в большей степени здесь очевидна аллюзия на знаменитый Псалом 8-й, вопрошающий: *...что есть человек, что Ты помнишь его, и сын человеческий, что Ты посещаешь его? // Не много Ты умалил его пред Ангелами: славою и честью увенчал его... (Пс 8:5–6)* [11]. Увенчанный, венец творения – человек, который теперь уничтожен, превращен во прах или сам пал столь низко, что уничтожает себе подобных. Но «мы», от имени которых говорит поэт, – *Niemandrose, Никому-Роза, Ничья-Роза*, венчанная Словом, поющая слово хвалы Всевышнему вопреки гибели, – сам еврейский народ, давший миру великое Слово, звучащее в Книге Книг, народ, родивший Иисуса и продолжающий в страшной истории путь Христа на Голгофу, но также и все невинно страдающие, все погибающие в страшном угаре ненависти и убийств. Быть может, Бог действительно умер, если в мире возможно такое? Наполняя мир убийствами, люди убивают Бога. Истребляя народ Божий, люди истребляют Бога. А с другой стороны, в подтексте звучит невысказанный, немой и горький вопрос теодицеи: где же был Бог, когда убивали Его народ? Как мог Он допустить такое количество жертв среди разных народов, в том числе и гибель тех, кто страстно верил в Него до последнего? Быть может, Бог совсем отвернулся от мира, сокрылся, стал окончательно непостижимым Неким или Никем? Быть может, это отчаянный спор с буберовской концепцией диалога? Но нет, все-таки вера, ведь обреченные упрямо поют слово Божье над тернием: *...Purpurwort, das wir sangen / über, o über / dem Dorn*. В финале очевидно также отсылка к великому немецкому поэту-мистику XVII в. Ангелусу Силезиусу – к его афоризму «Цвести и под терниями» («Auch untern Dornen blühen»), в котором розе, цветущей под терниями, уподобляется и Христос в терновом венце, и христианин, принимающий мучения во имя веры. У Целана же – «над терниями», «поверх терний», и в самом этом выражении – отчаянный акт веры и прославления Бога в самой смерти, в эпицентре страданий.

О. Седакова говорит о том, как поразило ее некогда это стихотворение Целана – первое его стихотворение, прочитанное ею по-немецки, и как ей постепенно открылось следующее: «Реальность “Псалма” – не “мир души”, а мир истории. Быстрее всего это могло бы подсказать его “мы”: мистики, поэты “внутреннего” (*Innigkeit*) обыкновенно говорят о “я”» [9]. Это верно, но лишь отчасти: для Целана это и «внутреннее», глубоко личное, и сверхличное, касающееся народной судьбы и более того – судьбы всего человечества, ведь есть ли у этого человечества будущее при такой деструкции всего человеческого, образа Божьего в душе человека?

Нельзя не согласиться с тонким замечанием О. Седаковой: «...Псалтирь Царя Давида предшествует этому новому псалму (именно псалму, а не переложению псалма или медитации на тему псалмов) как прецедент. И не только Псалтирь, но и другие песнопения Ветхого Завета: скажем, песнь отроков в Вавилонской печи из Книги Даниила (на этот раз поющие уже сгорели до того, как начать песнь!). Вот, за всеми этими, еще одна песнь – клятва в верности, которая и есть хвала» [9]. Внесем только одну поправку: Псалтирь выступает для «Псалма» П. Целана не просто как прецедент (прецедентный текст), но как архетекст, и эту же роль играет Песнь Песней в ее мистическом прочтении. С другой стороны, невозможно согласиться с мнением известного специалиста по Каббале Моше Иделя, который полагает, что у Целана «роза, возникающая из человеческого праха, заняла место каббалистической розы, сим-

волизирующей нижние аспекты Божественного плана», что «теперь активный мертвец завоевывает пространства пустоты, образовавшейся в результате уничтожения Бога», что «Псалом» Целана – «откровение, ведущее в ничто» [8, т. 1, с. 312]. «Псалом» Целана – не просто откровение о возможной страшной «смерти Бога», но скорее – о «затмении Бога», Его «сокрытии» от мира, а в конечном итоге – утверждение Его необходимости для человека и неизменной, невозможной, беспредельной верности Ему еврейского народа. Так буквально в каждом стихотворении поэта происходит схватка неверия и веры, отчаяния и надежды.

Самым известным стихотворением П. Целана стала «Фуга смерти». В 1960 г. поэт вспоминал: ...когда я в мае 1945 г. сочинял «Фугу смерти», я, как мне помнится, прочел в «Известиях»³ сведения о Львовском гетто [3, с. 286]. Известно, что в концлагере на ул. Яновской во Львове (туда отправляли евреев из гетто), лагерное руководство, «прославившееся» особым садизмом, приказывало во время казней играть на плацу оркестру, состоящему из заключенных-музыкантов. Оркестр исполнял «Танго смерти», которое сочинил один из заключенных на основе популярного танго «Милонга». Поэт представил себе эту ситуацию, многократно повторявшуюся с вариациями не только во Львовском, но и во многих других гетто и концлагерях, и острая боль, свежие раны, связанные с гибелью родных и с острой тоской от сознания, в какой тупик зашел цивилизованный мир, продиктовали ему гениальный текст, в котором, как в органной фуге, прославившей немецкую музыку, сплетаются темы жизни и смерти, палача и жертвы, повторяются и варьируются слова, строки, мотивы и лейтмотивы, втягивая читателя в жуткую воронку чудовищного абсурда и смерти:

Schwarze Milch der Frühe wir trinken sie abends / wir trinken sie mittags und morgens wir trinken sie nachts / wir trinken und trinken / wir schaufeln ein Grab in den Lüften da liegt man nicht eng / Ein Mann wohnt im Haus der spielt mit den Schlangen der schreibt / der schreibt wenn es dunkelt nach Deutschland dein goldenes Haar Margarete / er schreibt es und tritt vor das Haus und es blitzen die Sterne er pfeift seine Rüden herbei / er pfeift seine Juden hervor läßt schaufeln ein Grab in der Erde / er befiehlt uns spielt nun zum Tanz // <...> Schwarze Milch der Frühe wir trinken dich nachts / wir trinken dich morgens und mittags wir trinken dich nachts / wir trinken und trinken / ein Mann wohnt im Haus dein goldenes Haar Margarete / dein aschenes Haar Sulamith er spielt mit den Schlangen / Er ruft spielt süßer den Tod der Tod ist ein Meister aus Deutschland / er ruft streicht dunkler die Geigen dann steigt ihr als Rauch in die Luft / dann habt ihr ein Grab in den Wolken da liegt man nicht eng // Schwarze Milch der Frühe wir trinken dich nachts / wir trinken dich mittags der Tod ist ein Meister aus Deutschland / wir trinken dich abends und morgens wir trinken und trinken / der Tod ist ein Meister aus Deutschland sein Auge ist blau / er trifft dich mit bleierner Kugel er trifft dich genau / ein Mann wohnt im Haus dein goldenes Haar Margarete / er hetzt seine Rüden auf uns er schenkt uns ein Grab in der Luft / er spielt mit den Schlangen und träumet der Tod ist ein Meister aus Deutschland // dein goldenes Haar Margarete / dein aschenes Haar Sulamith [3, с. 24–26].

Черное молоко рассвета мы пьем его вечерами / мы пьем его в полдень и утром мы пьем его ночью / пьем и пьем / мы роем могилу в воздушном пространстве там тесно не будет / В том доме живет господин он играет со змеями пишет / он пишет когда стемнеет в Германию о золотые косы твои Маргарита / он пишет так и встает перед домом и блещут созвездья он свищет своим волкодавам / он высвистывает своих иудеев пусть роют могилу в земле / он нам говорит а теперь играйте станцуюм // <...> Черное молоко рассвета мы пьем тебя ночью / мы пьем тебя в полдень и утром мы пьем вечерами / пьем и пьем / в том доме живет господин о твои золотые волосы Маргарита / пепельные твои Суламишь он играет со змеями пишет / Он требует слаще играйте мне смерть Смерть это немецкий учитель / он требует темней ударяйте по струнам потом вы подниметесь в небо как дым / там в облаках вам найдется могила там тесно не будет // Черное молоко рассвета мы пьем тебя ночью / мы пьем тебя в полдень смерть это немецкий учитель / мы пьем тебя вечерами и утром пьем и пьем / Смерть это немецкий учитель глаза у него голубые / он целит свинцовая пуля тебя не упустит он целит отлично / в том доме живет человек о золотые косы твои Маргарита / он на нас выпускает своих волкодавов он нам дарит могилу / в воздушном пространстве / он играет со змеями и размышляет Смерть это немецкий учитель // золотые косы твои Маргарита / пепельные твои Суламишь (перевод О. Седаковой) [3, с. 25–27].

³ Название в оригинале дано латиницей по-русски.

Мы оказываемся в самом эпицентре страданий, слышим голоса обреченных на смерть, пьющих ее с воздухом – «черное молоко рассвета». Оно никогда не станет для них белым, потому что рассвет несет с собой не надежду (такова его традиционная символика), но смерть, потому, что рассветный туман смешивается с дымом и пеплом от сожженных тел (*потом вы подниметесь в небо как дым*). В «Прозе из наследия» Целана есть запись о «Фуге смерти»:

В Эдде = змей Мидгар – гибель мира. Колдовская притягательность. Рассвет – вторжение Другого. Маргарита, Суламифь – смысл происходящего наполняет обеих. Косы – змеи. Стихотворение делается все более смертельным (сжатым). Стихотворение со смертью и «к смерти». Молоко Рассвета – приближение Другого. Говорят умирающие, они говорят только как таковые – Смерть для них неизбежна – они говорят как уже умершие и мертвые. Они говорят со смертью, отталкиваясь от смерти. Они пьют от смерти (они пьют и пьют) они пьют и пьют: это питье длится и дальше – даже в конце стихотворения оно не прекращается. В том доме живет (некий) господин = а другие – мы – снаружи [3, с. 286].

Итак, сам поэт поясняет, что умирающие пьют и пьют от смерти, которую символизирует «черное молоко рассвета». Заметим, что при всей символичности каждый образ Целана конкретен и нагляден (черта, объединяющая его поэтику с библейской). Некий господин, живущий в доме, становится зловещим олицетворением всей европейской и особенно немецкой цивилизации и – увы! – культуры – той культуры, которая породила «Эдду», «Песнь о Нибелунгах», Канта и Гёте... Золотые волосы Маргариты – символ этой культуры, но еще и отголосок пресловутого арийского мифа, которому не угодны черные волосы Суламифи, которые потому и превращаются в пепел. Господин пишет в Германию, мечтая о своей Маргарите, любя ее. У него есть семья, он смотрит на звезды – и образцово убивает. У него голубые глаза, несущие смерть черным глазам. Возможно, глядя на звезды, он даже вспоминает кантовский «нравственный закон во мне» – и образцово убивает. Возможно, он перечитывает гётевского «Фауста» – и заставляет играть и плясать обреченных на смерть. В «Фуге смерти» невозможно не различить страшной горечи от сознания, куда зашла цивилизация, которую О. Шпенглер определил как «фаустовскую». Но гётевская Маргарита, Гретхен, воплощение больной совести, любящая и безумная, потому что человекая, явно не равна Маргарите, которой пишет господин, живущий в доме. Именно своим безумием Гретхен дорожит поэту, как дорог безумный Гёльдерлин, некогда предупреждавший, как и Гёте, немцев о том, что они могут ступить на страшный путь. Но как – этот вопрос мучает Целана – совместить высокую немецкую духовность и массовые убийства, осуществляемые образцово, поставленные на поток? Где пресловутая немецкая *Innigkeit*, где воспитанная великими немцами в своих соотечественниках чувствительность? Как она обратилась в омертвление души, в садизм?

*Он требует слаще сыграйте мне смерть – аллюзия на Псалом 137/136-й: Ибо там пленившие нас требовали песен от нас и веселья – притеснявшие нас... (Пс 137/136:3)⁴. В письме немецкому писателю Вальтеру Йенсу Целан пишет в 1961 г., прямо указывая на этот Псалом: ...а другому сыграйте и пойте... [3, с. 286]. Он играет со змеями – отсылка к стихотворению Г. Тракля «Псалом» (2-я ред.): В могиле белый маг играет со своими змеями. / Над местом казни тихо открываются золотые глаза Бога (перевод В. Летучего). В письме В. Йенсу Целан поясняет: Видите ли, дорогой Вальтер Йенс, в «Фуге смерти» со змеями играет отнюдь не «Смерть» – со змеями играет «человек в доме», тот самый, что пишет «о золотые косы твои Маргарита» [3, с. 286]. «Человек [господин] в доме» становится мастером (учителем) смерти. *Der Tod ist ein Meister aus Deutschland...* 'Смерть это мастер [учитель] из Германии...' В этом возможно увидеть отсылку к М. Опицу: *Мы – смерти мастера. Нам славу принесло / Уменье убивать. Смерть – наше ремесло* (перевод Л. Гинзбурга) [13, с. 43]. Сама суть мастерства, учительства, наследие великих духовных учителей Германии предельно извращены беспощадными убийцами с голубыми глазами. В финальную строфу вынесены всего две строки, в которых в параллель ставятся Маргари-*

⁴ Перевод наш. – Г. С.

та (гётевская Маргарита) – символ самой Германии, всего лучшего, ею созданного, и Суламифь – героиня Песни Песней – символ еврейского народа. Ее волосы, черные, как смоль, обращаются в пепел. Всея своей сутью «Фуга смерти» превращается в плач, в реквием, оплакивающий гибель не только еврейского народа, но самой человечности, подлинной культуры, – и одновременно в скорбный псалом, в моление обреченных на смерть о том, чтобы обрести последний приют и свободу в воздушных пространствах у Бога.

Буквально в каждом стихотворении Целана ведут диалог, проникают друг в друга библейское, каббалистическое и христианское, немецкое, особенно идущее от Гёльдерлина (а от него – к Траклю и Н. Закс). Ведь чтобы понять, например, стихотворение Целана «Tenebrae» из сборника «Решетка языка», нужно знать не только то, что *Tenebrae* (лат. «тьма») аллюзивно связана с сообщением евангелиста Матфея о распятии Иисуса (*От шестого же часа тьма была по всей земле до часа девятого – Матф 27:45*) [11], не только то, что в связи с этим *Tenebrae* – название католической литургии в чистый четверг, страстную субботу и страстную пятницу перед Пасхой, во время которой читают Плач Иеремии и гасят свечи, но и то, что Книгу Плача (Плач Иеремии) читают в скорбный день Девятого Ава, когда евреи оплакивают гибель своей главной святыни – Первого и Второго Храмов в Иерусалиме, но и Псалом 33-й – *Близок Господь к сокрушенным сердцам...* (*Пс 33:19*) [11], а также то, что стихотворение открывается аллюзией на «Патмос» Гёльдерлина, в котором сказано: *Nah ist, / Und schwer zu fassen der Gott* [14, с. 176] ‘Близок / и трудно постижим [ощутим] Бог’. У Целана читаем: *Nah sind wir Herr, / nahe und greifbar* ‘Близко мы, Господи, / и ощутимо’. Чем более близок Бог, тем Он непостижимее, тем невозможнее Его ощутить. Но еще более непостижимо восхождение в страданиях человека к Богу. Жертвы в крови невинной восходят к Богу – Его народ, в страдании вновь открывающий Бога и уповающий лишь на Него, повторяющий путь Христа. Где же Бог? Он разрешил пролиться их крови. Возможно, теперь Он должен молиться и просить о прощении.

Nah sind wir Herr, / nahe und greifbar. // Gegriffen schon, Herr, / ineinander verkrallt, als wär / der Leib eines jeden von uns / dein Leib, Herr. // Bete, Herr, / bete zu uns, / wir sind nah. // Windschief gingen wir hin, / gingen wir hin, uns zu bücken / nach Mulde und Maar. // Zur Tränke gingen wir, Herr. // Es war Blut, es war, / was du vergossen, Herr. // Es glänzte. // Es warf uns dein Bild in die Augen, Herr, / Augen und Mund stehn so offen und leer, Herr. / Wir haben getrunken, Herr. / Das Blut und Bild, das im Blut war, Herr. // Bete, Herr. / Wir sind nah [3, с. 80].

Мы близко, Господи, / Близко – рукой подать. // Подались уж, Господи, / впились друг в друга, словно / тело у всех нас одно, / твое тело, Господи. // Молись, Господи, / молись нам, / мы близко. // Клонимые ветром шли мы, / шли поклониться / над копытцем, над котловиной. // На водопой шли мы, Господи. // То кровь была, кровь, / что ты пролил, Господи. // Она блестела. // Она взметнула образ твой пред глазами, Господи. / Раскрыты и пусты так глаза и уста, Господи. / Мы пили, Господи. / Ту кровь и образ, что был в крови, Господи. // Молись, Господи. / Мы близко (перевод М. Белорусца) [3, с. 83].

Стихотворение полно не только сложных образов-метафор, но и конкретного, отчетливо-страшного видения гибели людей – *ineinander verkrallt* ‘друг в друга вцепившись’. Фред Лёнкер, автор статьи об этом стихотворении в книге «Комментарий к “Решетке языка” Пауля Целана» (см.: [15]), полагает, что на возникновение этого образа повлияло описание гибели людей в газовой камере из книги Геральда Райтлингера «Окончательное решение. Попытка Гитлера уничтожить евреев Европы» (Берлин, 1956): «Потом они почувствовали газ и в дикой панике устремились к гигантской металлической двери с маленьким окошком, перед которой и образовали одну-единственную, синюшную, липкую, запачканную кровью пирамиду, даже в смерти оставаясь судорожно вцепившимися друг в друга (*ineinander verkrallt und verkrampft*)». Ряд мистический у Целана перетекает в конкретный, и наоборот. Земное становится горним. В принадлежавшем ему томе из собрания сочинений Р. Беер-Гофмана с пьесой «Сон Иакова» Целан рядом с репликой Иакова, обращенной к Богу: «Но связаны друг с другом, навечно – Ты и я!», – приписал на полях: *Вцеплены друг в друга!* [3, с. 294].

Н. Закс сравнивала сборник Целана «Решетка языка» с главной книгой Каббалы – «Книгой Сияния» (*Сэфер га-Зоѓар*), и из Стокгольма написала ему 3 сентября 1959 г.:

Дорогой Пауль Целан, Ваша «Книга Сияния», Ваш «Зоѓар», уже у меня. Я в ней живу. Эти хрустальные буквы-ангелы – духовно-прозрачные – в которых именно сейчас – в данный момент – совершается акт творения... А я снаружи, я преклоняю колени на пороге, покрытом прахом и омытом слезами, – но через щели приходит это ко мне, через дверь, которая ведет в сокровенное, к тайне окутывания покрывами, первому акту творения. Который совершился тогда, когда Бог отправился в изгнание (цимцум), чтобы из своего Внутреннего создать мир. Так пусть же каждый Ваш вздох и впредь будет благословен, чтобы Вы вместе с воздухом вбирали в себя духовный облик мира (цит. по: [3, с. 534–535]).

И она же, получив от Целана горькое письмо, где он пишет о нарастании антисемитизма в Западной Европе и клевете, направленной лично против него, написала 28 октября 1959 г.:

Пауль Целан, дорогой мой Пауль Целан – благословенный Бахом и Гёльдерлином – благословенный хасидами. Ваше письмо поразило меня в самое сердце. ...Ваше письмо – оно пронзило меня, просверкнув насквозь, как молния... И тогда надежда, в которую я годами вкладывала свои душевные силы, разлетелась вдребезги – я даже заболела, настолько это меня ранило. Дорогой Пауль Целан, мы с Вами и впредь должны, несмотря на разделяющее нас расстояние, говорить друг другу правду. Между Парижем и Стокгольмом протянут меридиан боли и утешения (цит. по: [3, с. 535–536]).

В последний раз Пауль Целан, *благословенный Гёльдерлином*, был в Германии 19–31 марта 1970 г., на праздновании двухсотой годовщины со дня рождения Гёльдерлина: его пригласили выступить с чтением стихов в Штутгарте. 19 апреля он покончил с собой, бросившись в Сену с моста Мирабо. Последняя запись в дневнике карандашом, подчеркнутая чернилами, помечена 19 апреля: *Отбытие. Пауль* – тело было обнаружено 1 мая, опознано 4 мая. В день похорон Пауля Целана, 12 мая, в Стокгольме скончалась Нелли Закс. Между ними действительно была какая-то мистическая связь. Оба они шли по дорогам страдания, изгнания, боли, потерь с именем Бога вопреки всему, стремясь сохранить память и осмыслить то, что не поддается осмыслению:

Mit Namen, getränkt / von jedem Exil. / Mit Namen und Samen, / mit Namen, getaucht / in alle / Kelche, die vollstehn mit deinem / Königsblut, Mensch, – in alle / Kelche der großen / Ghetto-Rose, aus der / du uns ansiehst, unsterblich von soviel / auf Morgenwegen gestorbenen Toden. // (Und wir sangen die Warshowjanka. / Mit verschliffen Lippen, Petrarca. / In Thundra-Ohren, Petrarca.) // Und es stieg eine Erde herauf, die unsre, / diese. / Und wir schicken / keinen der Unsern hinunter / zu dir, / Babel [3, с. 166–168].

С именем, впитавшим / каждое изгнание. / С именем и семенем, / – именем, окропленным / во всех / чашах, что полнятся твоею / царскою кровью, человек – во всех / чашах-чашечках той большой / розы гетто, откуда / ты глядишь на нас, бессмертный от стольких / смертельных смертей на утренних дорогах. // (И мы пели Варшавянку, / шелушащимися губами – Петrarку, / в уши тундры – Петrarку.) // И встает Земля, наша, / эта. / И мы не шлем / никого из наших вниз, / к тебе, / Вавилон (перевод М. Белорусца) [3, с. 168–169].

Само название стихотворения, финал которого процитирован, – «Вывенчан» («Hinausgekrönt») – отсылает все к тому же Псалму 8-му, где человек предстает как увенчанный Богом честью и славой, как высшее Его творение. Но он же и «вывенчан, / выплюнут в ночь» (*Hinausgekrönt, / hinausgespien in die Nacht*). В страшной ночи несправедливого мира Имя Бога, так и не названного в стихотворении, окроплено «царской кровью» человека. Как огромная чаша, наполненная кровью, предстает обреченное на гибель гетто, точнее – «гетто-роза» (*Ghetto-Rose*), из которой смотрит Бог, «бессмертный... от множества смертельных смертей». Здесь вновь включается каббалистическая символика, связанная с мистической интерпрета-

цией Песни Песней. «Гетто-роза» – и еврейский народ, и Шехина, Сам Бог, преданный этим миром и обитающий только со страдающими, в эпицентре болей, скорбей, смерти. *И мы не шлем / Никого из наших вниз* – вероятно, поэтов, ведь *в сем христианнейшем из миров поэты – жи́ды* (эти слова Марины Цветаевой из «Поэмы Конца», слегка видоизмененные, – *Все поэты – жи́ды* – Целан по-русски поставил эпиграфом к стихотворению «Und mit dem Buch aus Tarussa» – «И с книгой из Тарусы» в сборнике «Никому-Роза»). Поэты в этом мире обречены на гибель и в то же время бессмертны, как бессмертен истребляемый народ Божий, горящий и не сгорающий, как Неопалимая Купина, противостоящий Вавилону – граду земной тщеты.

Пауля Целана называют последним великим поэтом XX в. По словам Алена Бадью, его стихами заканчивается «век поэтов». Кому принадлежит Целан – еврей, родившийся в Черновицах, живший там в то время, когда Буковина принадлежала Румынии, а затем, на короткое время, Советскому Союзу, проживший вторую половину жизни во Франции, влюбленный в немецкую, русскую и французскую поэзию? Понятно, что он имел и имеет отношение к разным культурам, что он прежде всего человек европейской культуры. Размышляя о его поэзии, Татьяна Баскакова говорит: «...в какой-то мере я себя чувствую человеком европейской культуры, и для меня Целан – одно из ее воплощений. Он очень тесно связан с Буковиной, где родился, и с Парижем, и с Германией, и он для меня – не какой-то абстрактный европеец, а человек, который действительно вобрал в себя, объединил в себе культуру разных частей Европы» [16, с. 715]. Ей отвечает Марк Белорусец: «Ты же знаешь, Целан впитал не только культуру тех ареалов, которые ты упомянула, но он точно так же связан и с Мандельштамом, и с Блоком, с Есениным, которых переводил, с Пастернаком, которого много читал, – не с ними только, а если прибегнуть к образу Пастернака, с их миром, “в слове явленном”. Но – связь эта осуществляется в слове Целана, где все оказывается взаимопереплетенным, где Ока – рядом с Сенной, в снегу на карпатских склонах таятся кристаллы памяти, а Богемия – подле моря. Именно этот, его мир, где все граничит между собой, примыкает одно к другому и соотносится, мне очень близок» [16, с. 715].

С этими словами невозможно не согласиться. Однако прежде всего Пауль Целан – великий поэт немецкого языка. Им двигало одно желание: не дать слову омертветь, возродить его к жизни, поверить в его действенность, в способность сохранять память и человеческое в человеке, возрождать человеческую душу: *Ein Wort – du weißt: / eine Leiche. // Laß uns sie waschen, / laß uns sie kämmen, / laß uns ihr Aug / himmelwärts wenden* [3, с. 64] – *Слово, знаешь, / оно – мертвец. // Давай его омоем, / давай причешем, / давай обратим / глаза его к небу* (перевод М. Белорусца) [3, с. 65].

Но Пауль Целан еще и еврейский поэт, взращенный еврейской культурой, прежде всего духовной и поэтической мощью Танаха и мистикой Каббалы. По-настоящему же поэтом его сделала острая боль, причастность страданиям своего народа, а через это – ощущение родства со всем страждущим человечеством. Им, как и Н. Закс, как Р. Ауслендер, двигало стремление осмыслить причину этих страданий и поверить в ненарасность принесенной великой жертвы. В ней откроется смысл, если великие страдания, массовая гибель невинных чему-то научат человечество. В каждом своем стихотворении, насыщенном сложнейшей библейской и каббалистической символикой, поэт видел жест дружеской руки, протянутой другому человеку – *Другому* в понимании Э. Левинаса. Поэзия П. Целана – прямое продолжение Библии, хотя подчас он ведет с ней горький спор. Однако это тот спор, который вел с Богом страдалец Иов, чтобы в эпицентре страданий заново открыть Бога. Наиболее релевантными для Целана являются Книга Иова, Книга Псалмов, Книга Плача и Песнь Песней, топика которой (особенно символика розы) преломляется через мистику Каббалы.

Список использованной литературы

1. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет / М.М. Бахтин. – М.: Художественная литература, 1975. – 504 с.
2. Библер В.С. Культура. Диалог культур (опыт определения) / В.С. Библер // Вопросы философии. – 1989. – № 6. – С. 31–42.
3. Целан П. Стихотворения; Проза; Письма / П. Целан = Celan P. Gedichte; Prosa; Briefe / P. Celan.; сост. и пер. с нем. и франц. Т. Баскаковой и М. Белорусца. – М.: Ad Marginem, 2008. – 736 с.

4. Время сердца. Переписка Ингеборг Бахман и Пауля Целана / под ред. Е. Ащеуловой. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. – 416 с.
5. Гугнин А.А. Австрийская литература XX века: статьи, переводы, комментарии, библиография / А.А. Гугнин. – М.; Новополоцк: Полоцкий государственный университет, 2000. – 208 с.
6. Glenn J. Paul Celan: Eine Bibliographie / J. Glenn. – Wiesbaden: Harassowitz Verl., 1989. – 331 S.
7. Weissenberger K. Zwischen Stein und Stern: Mystische Formgebung in der Dichtung von Else Lasker-Schüler, Nelly Sachs und Paul Celan / K. Weissenberger. – Bern: Francke Verl., 1976. – 341 S.
8. Пауль Целан: Материалы, исследования, воспоминания: в 2 т. / сост. и ред. Л. Найдич. – М.: Мосты культуры; Иерусалим: Гешарим, 2004–2007. – Т. 1. – 336 с. – Т. 2. – 379 с.
9. Седакова О. Пауль Целан: Заметки переводчика / О. Седакова // Иностранная литература. – 2005. – № 4 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://magazines.gorky.media/inostran/2005/4> (последнее обращение: 15.12.2019).
10. Вольский А.Л. Языкотворчество в современной поэзии (на материале лирики П. Целана): автореф. дис. ... канд. филол. наук. – СПб., 1998. – 18 с.
11. Библия: Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета: Синодальный перевод.
12. Die Bibel: Luthertext mit Apokryphen. – Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft, 1999. – 1082+382 S.
13. Немецкая поэзия XVII века / пер., сост., предисл. и примеч. Л. Гинзбурга. – М.: Художественная литература, 1976. – 208 с.
14. Hölderlin F. Werke und Briefe: in 2 Bde / F. Hölderlin; hrsg. von F. Beißner, J. Schmidt. – Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1969. – 1011 + [240] S.
15. Kommentar zu Paul Celans «Sprachgitter» / hrsg. von J. Lehmann; unter Mitarbeit von J. Finck, M. May und S. Brogi. – Heidelberg: Universitätsverlag Winter GmbH, 2005. – 558 с.
16. Баскакова Т., Белорусец М. После книги / Т. Баскакова, М. Белорусец // Целан П. Стихотворения; Проза; Письма / сост. и пер. с нем. и франц. Т. Баскаковой и М. Белорусца; под ред. М. Белорусца. – М.: Ad Marginem, 2008. – С. 707–725.