

*Ольга Подлісецька, к. філол. наук, доцент кафедри теорії літератури  
та компаративістики ОНУ ім. Мечникова*

*(моб. тел.: 098 29 53 855)*

**ГЕРМЕНЕВТИЧНІ ЗВ'ЯЗКИ ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНИХ ОБРАЗІВ У  
ВІРШІ П. ЦЕЛАНА «ФУГА СМЕРТІ» ТА НОВЕЛІСТИЦІ  
А. КОЛІСНИЧЕНКА**

Єврейський німецькомовний поет та перекладач Пауль Целан є глибоким поетом-модерністом ХХ ст. У своїх віршах він досягає потужного поетичного ефекту з мінімальною кількістю найбільш точних слів-метафор. І, ймовірно, має рацію Г.-Г. Гадамер, говорячи про небезпеку «такого рефлексивного заряду слів, зрештою, загубитись у непрохідному», але у «дуже рефлексивній ліриці», а саме так характеризує він герменевтичну лірику Пауля Целана, «гра слів може взяти на себе продуктивну функцію», хоча іноді вона «розриває єдність говоріння» [4; 317]. Публікація віршу «Фуга смерті» румунською мовою супроводжувалась коментарем, і цей коментар, на нашу думку, багато в чому прояснює «закодованість» вірша, оскільки деяким поезіям, що спираються на історичний факт, коментар необхідний для відтворення предметної реальності художнього світу твору. У коментарі вказано, що в основі вірша – реальний факт. Улітку 1941 року гітлерівці розробляють план «кінцевого розв'язання» єврейського питання, а в січні наступного року цей процес було розпочато. У таких місцях, як Майданек, Освенцім, Бельзец, Трєблінка, формуються «табори смерті». У Янівському концтаборі німці організували з ув'язнених оркестр, до якого входили найкращі музиканти та композитори міста Львова на чолі з професором музики Густавом Штріксом і диригентом львівської філармонії Якубом Мундом. Музикантам німці наказали написати особливу мелодію знищення, яка була названа «танго смерті». Нацисти змушували оркестр виконувати цю мелодію під час проведення розстрілів. Таким чином, вірш є

модерністським зображенням трагедії Голокосту — катастрофи європейського єврейства. Хоча, можливо, якби не було цього коментарю, реципієнт сприйняв би твір у іншому значенні, оскільки «в тому й полягає поетичне втілення смислу у мові, що мова не замикає себе у одновимірності дискурсивних зв'язків та логічно-лінійних залежностей, а завдяки полівалентності (*Vielstelligkeit*, за висловом Пауля Целана) кожного слова надає віршу неначебто третього виміру» [3; 123]. Ю. Лотман зазначав, що «сильну» поезію характеризує високий рівень інформації, який досягається несподіваними поворотами поетичного потоку. Таким чином, для читача має бути неможливим здогадатись, *що* саме він знайде за наступним поворотом поетичної мови. Напруга досягається поєднанням регулярністю рими та несподіваністю метафор [5; 13].

Ми маємо на меті дослідити герменевтичний зв'язок інтертекстуальних образів-метафор, представлених у вірші П. Целана та новелах А. Колісниченка (сучасного українського письменника), виявити їх парадоксальність та традиційність (у літературознавчому значенні). Літературознавець Анатолій Волков зазначає, що загальноважливі ситуації у житті повторюються, а тому відбувається звернення до попередньо створених сюжетно-образних структур. Так, в основі майбутнього традиційного сюжету лежить ситуація, що типова й важлива як для даної доби, так і для наступних. Одним з головних параметрів традиційних сюжетів та образів, на думку А. Волкова, є «первісна модельність ситуації та персонажу» [1; 186]. І вірш Целана, і «воєнні» новели А. Колісниченка відтворюють апокаліптичне бачення світу. Тема Апокаліпсису розкривається здебільшого через тему концтаборів у вірші Целана та через тему українського села, жителів яких взято у полон (новели А. Колісниченка). Образи-метафори (сивина, молоко, музика), у творах обох авторів у певному вимірі можна назвати традиційними саме для даної теми, оскільки вони хоч і передають жахливу абсурдність, алогічність, позажиттєвість ситуації

полонених євреїв та мирних жителів у війні, але ця абсурдність була правилом, а не винятком у роки Другої світової війни. Дії нацистів у війні (жахливі, абсурдні) і провокують появу апокаліптичного бачення світу у творах згаданих авторів.

П. Целан обирає форму, запозичену з музики. Так, рефрени у вірші, які повторюються чотири рази, вказують на музичне начало вірша. Як зазначає український перекладач поезії Целана Петро Рихло, «вірш заснований на музичному принципі контрапункту: як і в музичній фузі, тут проводяться і розвиваються декілька мотивів водночас, щоб у фіналі знову з'єднатися і остаточно розв'язатися» [2; 355]. Можливо, саме через повторюваність рядків вірша («смерть це з Німеччини майстер твоя золотиста коса Маргарито твоя попеляста коса Суламіт») у реципієнта є небезпека отримати ілюзію «кінцевого розуміння» смислу через звучання, і Г.-Г. Гадамер застерігає від подібної спрощеної інтерпретації, оскільки «те, що стоїть у кінці, – це ще не надійне усвідомлення того, що справа зрозуміла. Все навпаки. Чим більше відношень смислу й звучання доходять комусь до свідомості, тим він заходить дедалі глибше» [4; 319]. Своєрідність «Фуги смерті» полягає і в тому, що вірш поєднує в собі ознаки як медитативної, так і сугестивної лірики, про що свідчать його численні міфологічні й літературні шифри (Суламіт є ремінісценцією зі старозавітної «Пісні над Піснями» а Маргарита – з «Фауста» Гете). У вірші Пауля Целана симетрія в синтаксичній побудові суміжних поетичних рядків є засобом викривання спотвореної фашизмом ідеї рівноцінності й багатства двох культур: німецької та єврейської (Маргарита є символом німецької жінки, тоді як Суламіт — єврейської). Золоте волосся Маргарити в німецькій фольклорній та літературній традиції завжди було символом жіночої краси, і воно характеризує її як німецьку ознаку. З «Пісні над піснями» відомо, що Суламіт – це мешканка Єрусалиму, «чорна, але гарна». Мається на увазі колір волосся. У інтерпретації Целана волосся Суламіт – сиве, попелясте, отже, «попеляста коса» Суламіт означає

насамперед страждання і трагедію єврейського народу під час Голокосту. Ім'я Суламіт (від євр. "шалом" - мир, від цього ж іменника походить ім'я Соломон) – антитетичне до подій, що розгортаються у «Фузі смерті». Слід відзначити, що у вірші Целана досить небагато тропів. «Чорне молоко світання», «золотиста коса», «попеляста коса», «смерть це з Німеччини майстер» — ось майже всі тропи «Фузи смерті». Однак ці нечисленні засоби художнього увиразнення мовлення мають здатність повторюватися, створюючи фігуру синтаксичного паралелізму, яка складає композиційну основу твору. Але паралелізм синтаксичний супроводжується також паралелізмом образно-психологічним — образним зіставленням виражених думок. Із створених автором глибоких образів – чорне молоко, могила у повітрі, блакитноокий майстер з Німеччини, що грається зміями, золоте волосся Маргарити та попелясте Суламіт, звуки скрипки, – створюється загальна картина загибелі цілого світу. Поезія захоплює саме несподіваністю цих метафор.

Численні інтертекстуалізми (молоко, Маргарита, Суламіт, музика та співи) створюють тканину герменевтичної лірики Целана. У «Фузі смерті» поєднано елементи культурних цінностей різних епох та рівнів: «Плач Єремії», «Пісня над Піснями», «Фауст», середньовічні танці смерті. Образи вірша (Суламіт, Маргарита) належать до традиційних образів, які мають міфологічні, релігійно-канонічні, фольклорні джерела. Ще у самому зародженні певного сюжету чи образу, на думку А. Волкова, можуть брати участь різні складники [1; 184]. Так, наприклад, легенда про Фауста лежить на пограниччі фольклору та літератури. Образи-метафори «Фузи смерті» складні, часто парадоксальні. Парадоксальність образів Маргарити та Суламіт, на думку дослідниці Л. Найдич, полягає у тому, що перший образ, який повинен символізувати ніжність, жіночність, красу та трагізм кохання («Фауст» Гете), а другий – Суламіт («Пісня над піснями») – втілення кохання, – стають жертвами убивць-нацистів. Парадоксальним є й вже згадуваний образ молока і у вірші Целана, і у новелі Колісниченка «Ave

María». Рефреном звучить цей початковий оксюморон «schwarze Milch der Frühe» («чорне молоко світання») викликає низку історико-літературних та міфологічних ремінісценцій, які засвідчують, що цей образ здавна присутній в духовному просторі різних національних літератур. У міфології різних народів молоко є символом життя, символом народження й відродження, ритуальним і священним напоєм. У Старому Заповіті воно уособлює «ясність, родючість, чистоту». Обіцяна євреям земля – це «край, що тече молоком та медом» (Вихід, 3:8). У книзі «Плач Єремії» читаємо: «її можновладці чистіші від снігу були, біліші від молока [...], а тепер їхній вигляд чорніший за сажу» (4:7,8), де вже якоюсь мірою наявне різке протиставлення білого й чорного як абсолютно полярних, непеєднаних кольорів (молоко й сажа). Білий колір є іманентною ознакою молока, поза ним воно втрачає всі свої цілющі й магічні властивості. «Чорне» як не-барва без світлової енергетики у функції прикметникового означення до іменника «молоко», – пише Тео Бук, – радикально руйнує його позитивну імплікацію. Життєдайна сила білої рідини обертається в її нищівну протилежність [...] Тільки алогічна метафора спроможна відтворити реальність того, що влаштували бюрократичні вбивці на фабриках смерті» [5; 14]. Таким чином, метафора «чорне молоко», яка є абсурдним викликом природі, повинна демонструвати абсурдність самої природи, спотвореної нацистами до невпізнання.

Так само абсурдно-нелогічним значенням сповнена метафора молока у новелі «Ave María» Колісниченка: «жінка наче вмовляє другу: «Болять мене груди. А де я діну його – молоко? Вернутися за дитиною в табір? А люди в селі що мені скажуть? „Німчура находила?“» [6; 105]. Так знову материнське молоко втрачає свою первісну функцію, жахливість ситуації спонукає матір до можливої непоправної ситуації (фінал новели відкритий). М. Пашенко особливістю новелістичних творів називає тропове мислення, яке пронизує всю структуру твору. Така структура, на його думку, «уже з самого початку

орієнтована на взаємодію двох начал, часто антитетичних, що, як правило, наявне у заголовку» [8; 79]. Ці слова підтверджує, зокрема, заголовок новели «Ave Maria». Ця новела малоподієва, вона швидше «картинна», оскільки темою її є вихід полонених з концтабору по закінченні війни. Епізод співу пісні «Ave Maria», яку протягом усієї розповіді співає полонений італієць, стає основним і для ідейного, і для змістового навантаження усього циклу новел. Важливо, що назва новели «Ave Maria» -- біблійні, це слова звертання до Божої Матері архангела Гавриїла, що ввійшли до молитви: «Благословенна Ты между женами, и благословен плод чрева Твоего!» Ці слова з Євангелія від Луки показують звеличення Божої Матері. У новелі Колісниченка вислів набуває символічно-антитетичного забарвлення: неприйняття суспільством матері новонародженого «німчура».

Ця новела – найпоказовіша у тій мірі, наскільки яскраво автор зображує жахіття війни: крім мотиву трагічного материнства, присутній мотив потрощеного війною дитинства: сиве дівчатко притискає до грудей золотисту косу й шепоче: «Насилу знайшла її в купі кіс» [6; 102]. Подібний мотив зринає і у новелі «Нічий» у збірці «Хроніка Івана Скомороха», у якій героєм є малий підпасок Семенко. Пастух Махтей посилає Семенка на мінне поле за пораним псом, погрожуючи відлучити хлопчика від гурту. Коли Семенко повернувся з псом, «гурт сахнувся дитини, бо то не Семенко Марійчин йшов, а незнайомий сивий чоловік, схожий на карлика Гроню» [6; 79]. Так, на прикладі цих двох новел спостерігаємо ще одну алюзію до вірша «Фуга смерті» -- сиве волосся, сивина, традиційний образ, що є, на нашу думку, простішим конституційно, але набагато глибшим, ніж метафора Целана (сиве волосся Суламїт), оскільки у новелах Колісниченка посивіли від пережитих жахів діти. Новели Колісниченка багаті на оксиморони: діти – сивина, війна – музика, зустріч фашистів – молитва, оксиморон виникає також у спогадах героя: «Кохання... Фашизм... Сорок другий... Табір...Очі...» [6; 149]

Наступний традиційний сугестивний образ, що передає жах концтабору та полоненого села – музика. У «Фузі смерті» образ співу й музики передано у наказі «майстра з Німеччини»: «він гукає жагливіш водіте смичками», і значення цього образу було подане вище. Багаті на музичні образи і новели А. Колісниченка. У новелі «Мій маленький Моцарт» зображується село, у яке має приїхати «начальник з самої Германії», хлопчик Михась має співати йому «Аве Марія» (невипадковий збіг з назвою попередньої новели), а його мати стрічати фюрера дзвонами та хлібом. Мати погоджується, оскільки «генерал обіцяв повернути чоловіка з табору, і вона задзвонить, і всі будуть дивитися, як вона несе хліб, і всі будуть слухати...» [6; 144]. Але погрози Меланки, у якої загинуло четверо синів, сором перед односельцями беруть гору, і Михась тікає до лісу, і там кричить: «Аве Марія!»

Скрипка та револьвер (ще один оксиморон) поєднуються і у новелі «Скрипка»: («В хаті оркестр майже голих німців грає марш» [6; 140], «На столі лежали нагай і скрипка» [6; 143], «Скрипка була чорна, як ангелові крила» а мелодія «так тиха й прозора, як вода в осінній ріці» [6; 143], «Він підняв скрипку, підніс її і поцілував..., і вийняв з кобури револьвер, і закрив лице, стріляв...» [6; 161], «на площі оркестр заграв марш, і чути було, як рушили колони» [6; 161]. Саме ці музичні образи-алюзії повертають нас до вірша Пауля Целана, де євреї-смертники під музичний супровід копають собі могили. Музика – високе мистецтво – перетворюється на фарс, оскільки стає невідповідною згаданим подіям. Молитва «Аве Марія» (втретє автор відсилає нас до євангельського вислову) підсилює невідповідність, жахливість ситуацій, оскільки показана присутність Бога там, де «його немає». Таким чином виникає ніцшеанський мотив «смерті Бога». Важливо, що у процесі звернення до традиційних образів, за спостереженнями А. Волкова, обов'язковою є орієнтація на попередній взірець, і на здійснюване в різних формах оновлення традиції, коли «знання інваріантної фабули

створює відчуття оновлення добре знайомого» [6; 210]. Саме так, на нашу думку, П. Целан по-новому інтерпретує традиційні образи Маргарити та Суламіт, а А. Колісниченко – вислів «Аве Марія».

Зіставивши вірш П. Целана «Фуга смерті» та цикл воєнних новел А. Колісниченка, ми дослідили функціонування традиційних образів та мотивів, що розкривають тему концтаборів у Другій світовій війні, прослідкували герменевтичні зв'язки та глибину традиційних інтертекстуальних образів «молоко», «сивина», «музика» та інтертекстуалізмів «Маргарита», «Суламіт», вислову «Аве Марія» та дійшли висновку, що апокаліптичне бачення жахів війни передається авторами через інше прочитання традиційних образів та інтертекстуалізмів, введення нових мотивів, ускладнену метафоричність, філософічність викладу, психологізацію оповіді, динамізм розповіді та відсутність розв'язки.

### ***ЛІТЕРАТУРА***

1. Волков А. Традиційні сюжети та образи // Літературознавча компаративістика. Навчальний посібник / Ред. Р. Т. Гром'як, І. В. Папуша. – Тернопіль: Редакційно-видавничий відділ ТДПУ, 2002. – С.181 – 216.
2. Волощук Є. Зарубіжна література: хрестоматія. 11 клас / Євгенія Волощук. – К.: Юридична книга, 2002. – С. 354 - 356.
3. Гадамер Г.- Г. Актуальность прекрасного / Г.- Г. Гадамер. – М. : Искусство, 1991. – 367 с.
4. Гадамер Г.- Г. Истина і метод. // Г.- Г. Гадамер. Т. II. Герменевтика. / Пер. з нім. М. Кушнір. – К.: «Юніверс». – 2000. – 478 с.
5. Грицман А. Пауль Целан и поэзия алиенации / Андрей Грицман // Припоминающийся дом: литературно-философский журнал. – № 13. – 01. – 2006. – С. 12 -18.
6. Колісниченко А. Дві притчі одного дерева. Повісті й новели / А. Колісниченко. – Одеса : Маяк, 1967. – 172 с.



7. Найдич Л. Жизнь и творчество Пауля Целана / Найдич Лариса // Пауль Целан. Памятный сборник. Материалы, исследования, воспоминания. Т. 1 . Диалоги и переключки – Москва-Гешарим: «Мосты культуры», 2004. – 352 С.
8. Пащенко М. Метафорична природа новели: (структура, рецепція, концептуалізація) // М. В. Пащенко. – Одеса: Астпропринт, 2009. – 296 с.