ХАНС-ГЕОРГ ГАДАМЕР

ФЕНОМЕНОЛОГИЧЕСКИЙ И СЕМАНТИЧЕСКИЙ ПОДХОД К ЦЕЛАНУ? (1991)

H.-G. Gadamer. Phenomenological and Semantic Approaches to Paul Celan? (1991)
(Translated by I. Kazakova)

Gadamer tries to point out the method of decoding Paul Celan's texts. The very formulation of the title indicates that nor semantic neither phenomenological approach can be chosen here as fundamental. Analyzing a poem DU DARFST (YOU CAN) Gadamer points out that semantic approach is able to disclose the multidimensionality (polysemanticism) of poetic vocabulary, whereas phenomenological approach allows this multidimensionality to speak out, that is, to form the integrity of meaning.
Keywords: Paul Celan, semantic approach, phenomenological approach, analysis, understanding, experience of the «meaningful reading», the realization of meaning.

Будучи участником Гейдельбергского коллоквиума 1987 г., посвященного Целану, я находился тогда в роли читателя и любителя. В кругу германистов, которые использовали свои научные методы для того, чтобы ближе подступиться к трудному поэту, я оставался сторонним наблюдателем, который не стремится ни к чему другому, как только снова и снова разбираться и прояснять тексты стихотворений, которые как-то его задевают и о чем-то ему говорят. Такое стремление не является задачей научного анализа, но именно оно становится последним актом по исчерпании всех научных изысканий в области искусства. Здесь стоит сказать, что позднее творчество Пауля Целана, к которому относится цикл стихотворений «Кристалл дыхания» («Atemkristall»[1]), по причине своей искусно созданной непрозрачности и богатой многогранности иносказаний и намёков буквально притягивает к себе стремление исследователей возобладать над трудностью этих текстов посредством скурпулёзного подхода и применения научных знаний и методов.

Нельзя забывать при этом, что читатель полагает стихотворением именно текст, который он видит перед собой. Кроме того, для всякого оно означает и знакомство с творчеством этого поэта. И ни в коем случае я не следую здесь какому бы то ни было «герменевтическому методу». Я даже не знаю, каким он должен быть. Я только стараюсь привести к осознанию то, что́ совершал по сути каждый читатель. И в этом

1 Цикл стихотворений, являющийся составной частью сборника «Поворот дыхания» («Atemwende»). — *Прим. пер.*

© И. Казакова, пер., 2013

я не отдаю предпочтения какому-то одному — феноменологическому или семантическому — методу. Хотя, несомненно, семантическая сторона целановских текстов имеет особое значение. Этого не стоит даже отрицать. Однажды Пауль Целан сам указал на многозначность употребительности своего поэтического словаря: Эта «многозначность» выражения вытекает из того «обстоятельства, что мы в каждой вещи наблюдаем различные грани её поверхности, которые показывают вещь с наибольшего числа ракурсов, “преломлений” и “развёрток”, которые никоим образом не являются лишь “видимостью”. Я стремлюсь с помощью языка передать хотя бы какие-то фрагменты, какие-то части из всего спектра проявлений вещи, показать их одновременно в большем числе аспектов и пересечений с другими вещами: с соседствующими, следующими, противостоящими, так как я, к сожалению, нахожусь снаружи и не имею возможности показать вещь одновременно во всей ее многосторонности».[2]

Здесь мне, разумеется, следует задаться вопросом: Действительно не имею? А не есть ли это именно то, что поэт как раз таки смог сделать в этом стихотворении? Стихотворение само всегда снова создает целое. Оно ведёт, несмотря на все свои поэтические оболочки — нет, как раз с их помощью — к всесторонности поэтического присутствия. То, что Целан нуждается при этом в многозначной, изломанной семантике, смелых синкретизмах и игре слов, очевидно. Это означает отказ от прагматизма используемой повседневной речи и более того — ради уплотнения высказывания — необходимость оставить всяческую риторику. Это и составляет новый способ написания стихов, который являет собой «Кристалл дыхания». Речь идёт об усилии, таком, которое позволяет стихотворению стать стихотворением, а не его «ничтожением».

Ещё меньше смысла в том, чтобы читателю или толкователю, пребывающему в процессе понимания, попытаться вручить феноменологический метод. То, что́ таким образом называют, в действительности есть не что иное, как следование каждым читающим за той речью, которая здесь ведётся и в которой что-то себя обнаруживает. Даже то, что́ он (этот метод) помогает показать и увидеть, собственно «феномен», означает выстраивание его в самом себе. Семантическое средство, с помощью которого это обнаружение становится возможным, как указатель должно быть изолировано, но только с тем, чтобы потом оно в единстве речи снова вернулось в своё прежнее состояние. И так называемая многозначность слов определяется, как и все значения слов, из смыслового единства, определяемого целостностью речи. На ней основывается единство стихотворения. В этом я могу сослаться на самого Целана, когда он в речи своего «Меридиана» подвергает сомнению предмет обсуждения и недвусмысленно говорит о том, что речь не может идти о топосе камня, а всегда только об этом камне в этом стихотворении. И последней задачей каждого читателя остаётся снова «разговорить» этот текст. И не следует думать, что крайне высокодифференцированный и взывающий к раздумьям смысл поэзии, который Целан по-

2 Сообщено Hugo Huppert («Spirituel». Ein Gespräch mit Paul Celan) в: Paul Celan / hrsg. W. Hamacher, W. Menninghaus. Frankfurt, 1988. S. 321.

пытался в речи «Меридиана» обозначить как свою собственную цель, практически оставляет эту задачу без предмета или даже делает ее невозможной. Читать — всегда означает понудить сказать что-либо. Голые безмолвные знаки нуждаются в артикуляции и интонировании для того, чтобы они могли сказать то, что они хотят сказать. Здесь невозможно оказаться сбитым с толку тем фактом, что Жак Деррида в своей «Грамматологии» письмо как шрифт, как действие писания (écriture) возвёл в модель неопределенной многозначности. У Пауля Целана присутствует сама многозначность слова, эти звучащие следы смысла. Чтение всегда означает понуждение к рождению звучания и смысла текста. Мимо этого базового феномена понуждения текста к сказанию, этой базовой структуры смыслового единства речи никоим образом не следует проходить мимо.

Поэтому каждой разбивке семантической многозначности была поставлена задача свести субординацию семантических отношений к единому стандарту «слушания». Чтобы показать это на примере: Первое стихотворение из цикла «Кристалл дыхания», взятое в ключе семантического анализа, предстаёт как речь о шелковице и, окончание его таково, что самый молодой лист на этой шелковице «кричал».

Du darfst	*Ты можешь*
Du darfst mich getrost	Ты можешь спокойно
mit Schnee bewirten:	угощать меня снегом:
sooft ich Schulter an Schulter	всякий раз, как плечом я к плечу
mit dem Maulbeerbaum schritt durch den Sommer	с шелковицей шагал через лето
schrie sein jüngstes	кричал самый юный
Blatt.	листок.

Здесь можно изначально слово «шелковица» принять в качестве чистого аллегорического обозначения вопиющего крика, который нарушает и заглушает тишину внемлющего слушания.[3] Но при этом окажется проигнорированным то чувственное явление, которое стихотворение само своими словами может волшебным образом раскрыть, а именно — эта неустанно распускающаяся шелковица, — к слову сказать, не искусственным образом выдуманное Целаном словосочетание (Maulbeerbaum), а немецкое слово с совершенно нормальным и употребительным значением. Эта шелковица, таким образом, на деле символизирует ничем не удержимую, неустанную движущую силу. Это то, что нужно узреть, то, что вызывается стихотворением, чтобы потом само стихотворение могло уже самим собой сказать то, чтó это шагание вдоль шелковиц здесь волит сказать. Прежде нужно увидеть, чтобы потом понять, то есть совершить переход, который, в итоге, всегда осуществляется через Всегда-снова-читание как воздание хвалы тишине.

---

3 С нем. шелковица (тутовое дерево) — Maulbeerbaum, das Maul — пасть, зев. Используемое Гадамером прилагательное «großmäulig» (крикливый) для обозначения характеристики крика имеет тот же корень «maul». — *Прим. пер.*

К такому способу исполнения привязано то, что можно назвать «напевность» стихотворения. Никакого действительного пения нет. Есть, прежде всего, медитация, но она выступает одновременно и как пение. Пение же можно осуществить по-настоящему только в со-пении (Mitsingen). Также и стихотворение можно узнать, только если принять, что оно по-своему есть песня и что нужно осуществить и выговорить его в со-исполнении. И будет ошибочно ограничивать это требование только тем видением, что такие сцепления целановских текстов, странным образом отбрасываемые в сторону, в этом смысле не имеют смысла, поскольку сплошь и рядом в них возникают напряжения, противоречия, разрывы и недостаток связности. Едва ли это так на самом деле, ибо именно это нужно для того, чтобы осуществить и таким образом понять то, чтó это стихотворение хочет сказать. Этот смысл не есть цель какого-то отвлеченного вывода, но является непременным требованием для всего написанного, чтобы оно вообще имело смысл, и уж тем более это касается текста, который хочет быть поэтическим высказыванием.

Однако же я не хочу здесь повторять собственных попыток толкования, я ещё мог бы еще детально остановиться на отдельных докладах коллоквиума.[4] Но не моё это занятие — если только меня не освободят от того всеобщего требования, что поэт даёт возможность видеть свой поэтический мир через своё искусство. В этом случае научный анализ само художественное средство может сделать своим предметом и через такое обособление и сравнение изучать его всеми возможными методами и средствами интеллектуального и чувственного познания. И тем не менее всё это нужно для того, чтобы оказаться способными в ещё большей степени артикулировать понимание.

Совершенно иной задачей было бы несколько окунуться в поэтологию речи «Меридиана», как она, между тем, представлена в одной весьма подходящей для дискуссии работе Герхарда Бура,[5] из которой многое можно почерпнуть. Но было бы ошибкой полагать, что такая элементарная истина как та, что текст нужно еще заставить говорить, если хочешь его понять, как-то касается тематики речи «Меридиана». Несомненно, речь «Меридиана» — это, в целом, эстетика лирического стихотворения, которая вводит в игру вопросы об отношении поэта Пауля Целана к его великим предшественникам. И читают при этом текст Гёте или Гёльдерлина, Мелларме или Целана, задача чтения остаётся той же. Это основание, по которому я сам должен признать, что я нахожусь в состоянии понять лишь отдельные мною отобранные образцы целановских произведений позднего периода, то есть так в них проникнуть, чтобы осуществить их в их естественном единозначении.

Здесь я со всей осторожностью вспоминаю об опыте, производимом Рильке своими «Дуинскими элегиями», которые звучали совершенно необычно для его времени, подвергались бесчисленным искажённым трактовкам и казались тёмными и непонятными. Нам рассказывал Клиппенберг, что однажды в Ляйпциге Рильке прочитал

4 Они сейчас напечатаны в сборнике: Paul Celan: «Atemwende». Materialen / hrsg. G. Buhr, R. Reuss. Würzburg, 1991.

5 *Buhr G.* Von der radikalen In-Frage-Stellung der Kunst in Celans Rede «Der Meridian» // Celan-Jahrbuch. 2 (1988). S. 169–208. Там также ссылка на Celanwort Хуппера (Hupper) (s. Anm.1).

одну такую элегию, и все присутствующие нашли ее ясной, простой и абсолютно понятной. Уметь правильно читать — трудно. К правильному пониманию еще нужно прийти.

Однако то, что здесь называется «правильным», всегда относительно. Даже и сам поэт, каждый раз, когда он читает свои стихи, в случае если он вообще этой способностью обладает, читает их по-разному. Правильно читать означает только то, что текст в своей собственной композиции и плотности значений становится при этом осуществлен в каждой отдельной своей черте. Только для примера я бы хотел еще раз привести случай из «Кристалла дыхания», чтобы проиллюстрировать смысл «правильного» как определенный и однозначный смысл этого критерия, который имеется в виду, так и его относительный характер. Я выбираю для этого также уже неоднократно обсуждавшееся мной стихотворение, где встречается выражение «das Mein-gedicht».

Weggebeizt	*Выжжено*
Weggebeizt vom Strahlenwind dein er Sprache das bunte Gerede des An- erlebten — das hundert- züngige Mein- gedicht, das Genicht.	Выжжены лучевым ветром твоей речи разнотолки на- пережитого — сто- языкое лже- сказание, неказание.
Aus- gewirbelt, frei der Weg durch den menschen- gestaltigen Schnee, den Büßerschnee, zu den gastlichen Gletscherstuben und -tischen.	Вихрем вычищен, свободен путь сквозь человеко- подобнообразный снег, снег кающихся, к ледниковым жилищам, столам.
Tief in der Zeitenschrunde, beim Wabeneis wartet, ein Atemkristall, dein unumstößliches Zeugnis.	Глубоко в разломе времён у пещеристых льдов ожидает кристалл дыхания, твоё непреложное свидетельство.

Некоторые толкователи всё ещё полагают, что здесь подразумевается не какое-либо словообразование, ассоциированное со словом «Meineid»[6], а ничтожность обнажённого, принадлежного отдельному, частному, ничего не значащему мнению

6 Der Meineid (пер. с нем.) — «ложное показание под присягой, лжесвидетельство, ложное показание. — *Прим. пер.*

стихотворения. Разве что признают, что в таком ключе по аналогии с «Meineid» прочитанное окончание данного стихотворения, где говорится — «непреложное свидетельство» («unumstößliches Zeugnis»), действительно «сидит» («sitzt»), поскольку отсылает теперь уже к фальшивому свидетельству этого «неказания» («Genicht»).[7] Всё так, но теперь уже невозможно утешить себя теорией многовалентности,[8] и то, и другое можно полагать и отнюдь не ссылаться при этом на то, что знак переноса (дефис), который отделяет «Mein-» от «gedicht», взят для обозначения того, что «Mein» здесь должно со-полагаться как указание на частность. Я был случайно у Пауля Целана в Париже тогда, когда он был расстроен этим ошибочным толкованием, взятым им, я полагаю, из какой-то английской публикации. Он тотчас указал, конечно, на «непреложного свидетеля».

Этот пример я выбрал намеренно. В нём видно, что стихотворение сохраняло свою способность высказывания даже при неправильном понимании того, что называлось словом «Mein-gedicht», но такое стихотворение было хуже изначального. Можно было бы ещё предположить, что устроить такую игру слов вполне в стиле самого Целана. Однако эта увёртка не поможет. Монументальное окончание «непреложный свидетель» осталось без внутренней опоры. Единство высказывания было бы ослаблено. Это тот критерий, который единственно только и имеет место в поэтической речи, — безусловно, относительный и вариативный, как показывает уже хотя бы возможность всякой интонационной вариации. У Целана даже напечатанные в виде ступенчатого переноса стихотворные строки, когда он их декларировал, звучали по-разному. По-видимому, осуществление смыслового единства речи в противоречиях может этого требовать или разрешать. Если кто-то мне здесь возразит: «Чем это должно быть для критерия? Ведь это не имеет никакой доказательной силы» — то я отвечу: в действительности, стихотворение это не арифметическая задача (*чтобы его доказывать*). В конечном итоге, убедить может лишь осуществление смысла и именно оправдывающее себя осуществление смысла — для самого себя как для любого другого, который этого ищет. Каждой дискуссии о возможной интерпретации касается то, что посредством мнения другого осуществляется попытка, в конечном итоге, услышать то, что стоит в тексте, непреложное свидетельство.

Теперь, спустя длительное время после Гейдельбергской конференции по целановскому «Повороту дыхания» я больше не могу, в частности, исходить из того, на что я сам же тогда опирался. Это было полностью порождено той ситуацией и для неё определено. Между тем, передо мной находится огромный материал тогда представленных занятий. Мне недостаёт беспристрастности, чтобы внятно сформулировать, что́ для меня как сегодняшнего читателя может означать мощная концентрация работы и научного исследования. И гораздо большее значение это имеет для меня, когда

---

7 См. в стихотворении: Gedicht — Genicht, где «nicht» второго слова отрицает то основное, что несет собой первое — «Gedicht» — стихотворение, от «dichten» — писать, творить, то есть некоторым образом «словесно казать», что позволяет перевести «Genicht» как неказание. — *Прим. пер.*

8 Vielseitigkeit — слово самого Целана. — *Прим. пер.*

концентрация на стихотворном цикле «Кристалл дыхания» отсылает меня к моей же попытке толкования двадцатилетней давности. В природе вещей, что моя собственная попытка толкования тех времён призывает более молодое поколение к тому, чтобы оно, со своей стороны работая над толкованием этого зашифрованного поэтического произведения, пользовалось моей первой попыткой в качестве некоторого рода мерила. Между тем, существует огромное количество текстов в самых разных научных подходах для понимания поэтических творений Пауля Целана, и в отношении них следует, прежде всего, спросить, что было сделано там и что сделано здесь. Все они, каждый своим путём, искали ключ и полагают, что нашли ключ к тому, как отмыкать то или иное стихотворение Целана. Поскольку, похоже, странным образом воображают себя одними из первых читателей и толкователей. Моя же книжечка в действительности была комментарием читателя, который хотел помочь чтению, и не предъявлял никаких научных претензий.

В обращении с искусством и, прежде всего, поэтическим творчеством, мы, разумеется, почти всегда заняты неким «между» — между научным исследованием и непосредственной понимающей реакцией. Не напрасно в других странах литературоведение вообще избегает названия «наука» и ограничивается названием «критика» или «беллетристика». Это вовсе не означает, что поэтическое творчество не следует рассматривать в координатах правильности толкования. Понятно, что невозможно достичь конечного итога и найти какую-то одну линию правильного толкования. Но даже при таком раскладе более молодые исследователи не могут действовать поиному, кроме как апеллировать к прогрессу своей науки, и потому, по факту, количество исследовательских методов и результатов исследований, на которые можно сослаться, если речь идет о Целане, только растёт. И всё же не на первом месте находится то направление мысли, которое сосредоточено на истории толкования такого поэтического произведения. Масштаб исследовательского прогресса не является самым важным в этом деле анализа. То, что сегодня можно назвать рецептивной эстетикой, весит больше. Поскольку речь идёт об изменении самих по себе способов получения опыта, о формировании некоего осадка приобретаемого мирового и художественного опыта, об изменении восприимчивости и потенциала вопрошания, которые сказываются на самом том, кто воспринимает и вопрошает. Не в последнюю очередь к этому относится — именно в случае Целана — собственное изменение стиля поэта, в котором отражается трагический изгиб его жизни, о чем Джузеппе Бевилакуа сделал короткий вразумительный доклад.[9] «Кристалл дыхания» открывает новый стиль. Очень кратко исполненные стихотворения, приближающиеся к криптографическому способу поэтического изложения: некоторые читатели Целана ещё и сегодня видят в этом беспомощность поэта. Некоторым, привыкшим к мелодике ранних стихотворных собраний обычным читателям стало бы не хватать в этой книжице той мелодики, которая реализовала бы в речи единство поэтического высказывания. Я, со своей стороны, в то время следовал пути, по которому, как увидел я позднее,

9 *Bevilacqua G.* Celans Orphismus // Celan-Jahrbuch I (1987). S. 127–139.

сам поэт снова и снова проходил: «Только читать, снова и снова читать». Это не возможно полностью выразить словами. Целан, встречаясь с такими ложными истолкованиями, достаточно часто сетовал на то, почему люди не обращаются за информацией к словарям. Видимо Целан сознательно проводил различия между тем, что́ можно узнать (erfahren) из стихотворения посредством опыта слышания, как я тогда пытался делать это в голландских дюнах долгими солнечными днями напролёт, — и, с другой стороны, тем, что можно и что нужно знать (wissen). Poeta doctus вроде Целана едва ли знает, что там может предполагать какой бы то ни было читатель, а что нет. Поэтому отсылка к словарю вполне понятна.

Между тем, нужно также задаться вопросом, а что, собственно говоря, от этого зависит. Возможно, вовсе не так много, как можно было бы подумать исходя из нашего научного воспитания. При всех бесчисленных богатствах наших познаний, которым мы обязаны нашем опыту, мы в этом случае выигрываем, вероятно, не слишком часто. Я обращаюсь к своему собственному опыту. В некоторых случаях для меня было совершенно бесспорно, что я не знал чего-то важного, и потому во втором издании *Комментариев* в двух случаях должен был внести исправления. В одном таком случае моей вины не было вовсе, а, вероятно, виноват был наборщик или печатник, чьи ошибки сам Целан обнаружил лишь позднее, и я спокойно смирился с этим. Если там для прочтения стояло «Himmelssäure», а полагалось «Himmelsmünze», то это кажется непостигаемым различием. И тем не менее, возможно, что в каком-то случае это могла быть не опечатка, а подлинный текст как его вариация. Тогда, во всяком случае, понимание стихотворения не было бы ложным как при одном, так и при другом варианте прочтения.

В другом случае ложное толкование было осуществлено мной из-за моего же собственного незнания. Я не знал значения слова «Harnischstriemen» как специального геологического термина. Таким образом, позднее я должен был исправиться. Но для толкования стихотворения в целом за этим не последовало никакого тотального пересмотра. Тогда в общих чертах можно сказать так, что если тот или иной понимает неправильно, но при этом вслушивается, то, возможно, поймет больше, нежели если бы он обладал знанием (Wissen), но упускал в слушании целое. Снова и снова возникает вопрос: что должен знать читатель?

Я не хочу повторяться и также отсылаю здесь к моему *Комментарию*, где я по поводу оставленной в наследство статьи Петера Сонди сказал по существу. Определённо не стоит вопрос: должен ли читатель знать всё? Само по себе понятно, что тем, что можно знать (wissen), будет заниматься наука. Но вопрос состоит в том, можно ли потерпеть неудачу в попытке понять стихотворение, узнать стихотворение как стихотворение, если чего-то не знать. Это актуально в особенной мере тогда, когда — как в случае с поэтом вроде Пауля Целана — на общем фоне европейской образовательной культуры ощущается недостаток какого-то существенного элемента. В случае Пауля Целана речь идёт о представленности иудейской мистики и восточно-европейского иудаизма вообще. И то, и другое, несомненно, участвует в по-

этическом воображении Пауля Целана. Можно, конечно, найти и получить какие-то знания путём собственных усилий, и я, действуя таким образом, читал Шолема. Но на первый план для меня здесь, безусловно, выходят другие интерпретаторы знания — в особенности, один такой широко известный читатель, как Отто Пёггелер, которому особенно часто удаётся завладеть ключом к еврейской традиции. Но в случае «Поворота дыхания» как целого я едва ли могу следовать за ним, когда он вводит в игру знание из этой области. Мне кажется, однако, что это может означать и то, что я, как некоторые другие читатели, мог бы надеяться хорошо понять стихотворный цикл «Кристалл дыхания», чего-то оттуда не зная или не обнаруживая никакого недостатка. Я мог бы привести причины, почему, в особенности в этом стихотворном цикле, такое возможно. Я вспоминаю лишь о стихотворении-посвящении, которое поставлено автором в скобки.

Пёггелеровское различение гётевской символики и целановской аллегорики не создаёт, на мой взгляд, никакого действительно убедительного противоречия. От вида текста зависит, что́ нужно знать и что только можно знать. Не следует, конечно, преувеличивать, но в каком бы то ни было настоящем стихотворении, которое обладает своим образом, предстающим в виде целого, образ звучания и смысловое содержание могут в большей или меньшей степени оставаться независимыми от результатов научного познания. Представить только степень того понимания, которую для осмысления текста разрешает[10] «Волшебная флейта» Моцарта, или же «либретто» греческой трагедии.

Могу ли я в заключение привести в качестве иллюстрации доклад Петера Кёнига, в котором речь идет о цикле «Нитисолнца» («Fadensonnen»)? Мне как читателю казалось совершенно очевидным, что стихотворение описывает большое небесное зрелище, в котором солнце просвечивает сквозь стену облаков, так, что солнце, как говорят, «протягивает нити» (похоже на то, как если «дождь ливмя льёт», только наоборот).[11] Научный доклад[12] несёт инструмент для познания, «нитесолнечный ориентир». Автор сумел в нём литературно обосновать смысл слова «нитисолнца». Он вычитал его, тем самым, не из взгляда на небо или народной мудрости. Однако проведение параллелей показывает, что ранее высказанные своеобразные аллегорические объяснения истощенного солнца посредством приведенного аргумента в научном смысле также оказались отвергнуты. Но то, что поэт должен думать об этом ориентире, или же, что читатель должен о нём помнить, — это кажется мне совершенным неверным.

Теперь, выражая благодарность за то многое, чему я смог научиться на конференции в Гейдельберге, я хотел бы одновременно выразить пожелание и надежду, что можно будет использовать в практике толкования тот немалый материал из прекрас-

10 Более близкое к этому в «О духовном движении человека», Часть 2, в этом томе, с. 80, также в «Гёте и Моцарт — Проблема оперы», с. 112.

11 Игра слов: *Faden*sonenn (Нитисолнца) и Bind*faden* (Веревка), выражение «Bindfäden regnet» означает «дождь льёт как из ведра», «дождь ливмя льёт». — *Прим. пер.*

12 *König P.* Der Fadensonnenzeiger. Zu Paul Celans Gedicht «Fadensonnen» // Buhr / Reuss (s. Anm. 2). S. 35–51.

ного доклада Петера Хорста Нойманна о понятии песни, сделанного им на этой конференции. Невозможно отрицать, что в поздних произведениях Целана песенность уже не кажется настолько выступающей особенностью. Но значит ли это, что перед нами очередной кроссворд, который нужно решать? Мне, во всяком случае, в тех немногих стихотворениях позднего периода, которые я действительно полностью понимаю, напротив, кажется бесспорным единство мелодики, которым стихотворение проникнуто насквозь. Может, мы всё ещё находимся где-то у самого начала в нашей способности слушания этого поэтического творчества? И не стоит ли нам завершить по-иному и рассудить подобно тому, как Сократ сказал о Гераклите: «То, что́ я понял, это прекрасно, остальное, что́ я не понял, наверное, тоже. Но, конечно, нужен мастерский ныряльщик, чтобы вынести сокровище на свет».

Перевод с немецкого *И. Казаковой*