

Ганс Георг Гадамер

ВІРШ І РОЗМОВА

Есе



Ганс-Георг Гадамер

ВІРШ І РОЗМОВА

ЕСЕ

Переклад з німецької
Тимофія Гаврилів



Л Ъ В І В
2 0 0 2

ББК 87.3(ІІМ)6
Г 13

БІБЛІОТЕКА ЖУРНАЛУ «І»

До книжки есеїстики видатного німецького філософа-герменевта Ганса-Георга Гадамера увійшли вибрані тексти 1936-1989 рр., які містять спроби наблизитися до вірша. Золоті сторінки німецькомовної поезії Гадамер прагне осмислити власне як уважний читач, не претендуючи на вичерпний літературознавчий аналіз.

Переклад, передмова, примітки
Тимофія Гавриліва

Diese Übersetzung wurde im Rahmen
des Paul-Celan-Übersetzungsprogramms des Instituts
für die Wissenschaften vom Menschen (*Wien*) erstellt
und von der Europäischen Kulturstiftung (*Amsterdam*) gefördert.
Die Herausgabe dieses Werkes wurde aus Mitteln
von Goethe Institut Inter Nationes, Bonn und Goethe Institut, Kiev gefördert

Переклад книжки виконано в рамках перекладацької програми
імені Пауля Целяна Інституту наук про людину (*Відень*)
за сприяння Європейського фонду культури (*Амстердам*)
часткової підтримки фонду Гьоте-Інститут Інтер Націонес (*Бонн*)
та за підтримки Гьоте-Інституту (*Київ*)

Перекладено за виданням:
Hans-Georg Gadamer. Gedicht und Gespräch. Essays
Insel Verlag: Frankfurt am Main 1990

ISBN 966-537-110-X

© Тимофій Гаврилів, український переклад,
передмова, примітки, 2002
© Центральний культурологічний журнал «І»,
оформлення серії, 2002



АХІЛЕСОВА П'ЯТА ГАНСА-ГЕОРГА ГАДАМЕРА

Уперше вірші Фрідріха Гьольдерліна я прочитав завдяки Гансові-Георгу Гадамеру. Поет, я зустрівся з поетом, зустрівшись з філософом. Така зустріч, як кажуть сьогодні, знакова, і по-новому бачиться в ній роль філософа і філософії. Так в Альпах і Шварцвальді, геотектонічному пролозі до Альп, маїдрівники беруть досвідченого провідника, який веде їх верховинними стежками. Подібно до того, як провідник виводить на верхівку, де людині відкривається перехопнуща подих навколишня краса, запаморочлива краса висоти, коли висота усуває межу між землею і небом, яку ми називаємо обрієм, так філософ-герменевт веде до тексту. Якщо мета гірської подорожі через якийсь час зусиль і перепочинків досягнена, то з наближенням до тексту все щойно починається. Помічна роль філософа – не другорядна роль: ведучи вгору інших, провідник сам щоразу наново торує свій шлях.

Філософ-герменевт – драгоман, і така його роль мені, перекладачеві, особливо близька. Герменевтика – тлумачення тексту, текст не тільки і не насамперед літературного чи поготів мистецького, а світу як тексту. Герменевтика прагне осмислити наш текст, який ми пишемо про світ, про себе і про себе у світі. Релігія каже, що світ – це текст Бога, філософія не знає, чий це текст, вона насампочаток прагне його прочитати – може, прочитавши, ми зуміємо довідатися щось про почерк невідомого Автора. Філософ – графолог.

А яке місце поезії? Яка її чинність? Промислово-технічний гуркіт доби заглушує її голос. Поняття цивілізації ми підмінюємо поняттям технічної цивілізації і вже взагалі не ставимо питання, а що воно таке, цивілізація? Мільйони жертв штучного голодомору в Ук-



раїні, європейські і не лише трагедії – це теж цивілізація? За браком дефініційного зухвальства я беру словник – поняття-носій, на якому тримається лексематичне дерево, навпрошки пов'язане з поняттям громади, громадськості, громадянськості: *civicus, civilis* (громадянський), *civis* (громадянин, громадянка), *civitas* (громадянство, громада, місто) і нарешті чудове своєю значеннєвістю слово *civilitas*: обхідливість, привітність, поштивість, ввічливість, відтак громадянство і вже аж потім, насамкінець, і до того ж рідко: урядування, політика. Латинське *civilitas* звучить майже так, як звучать категорії християнської етики. Може, цивілізація – то громадянське суспільство, коли голос громадянськості звучніший, ніж гуркіт техніки, ніж різкий скрип від тертя маховиків системи?

У фільмі Федеріко Фелліні «Корабель пливе» машинерія з її несамохітнім гурчанням-гротеском – то спід його, феллінівської метафори життя-корабля. Митець зображає, творить образ. Митець надає субстанції форму, він ловець субстанцій, і справжнє мистецтво – те, яке несе послання, яке має що сказати.

Сучасна філософія здебільшого скептично дивиться на «спід», і це також – її вразливе місце: на лептопі філософ набирає доповідь, в якій критикує техноцентричність цивілізації, відтак літаком летить на міжнародну конференцію, на якій виголошує свою критичну доповідь, підсилену мікрофоном. Складається враження, начеб філософ критикує те, що сам охоче використовує, – нема ради, наше життя зіткане з амбівалентностей. Однак має слухність кожний, хто говорить про затехнізованість нашого уявлення про цивілізацію. Зрештою, я, поет, не ставлю техніку і поезію по різні боки, але й не ставлю їх разом по той бік добра і зла, принаймні не в розумінні їхньої непричетності до світу, який ми називаємо минушим, проте немінучим.

Техніку творимо ми і поезію творимо ми, ми щодня користуємося технікою і поезію ми теж іноді чи-



таємо. Техніка, яка вивільняє час, його відбирає. Інформаційні потоки, які вона несе і репродукує, залишають дедалі менше часу на поезію, адже поезія – це медитація, що полягає не у саморозпорошенні, не в самоусуєненні, а в мобілізації всіх сенсорів сприйняття, в активному спокої, якого ніщо не порушує і не загрожує – ні в час її творення, ні в час наближення до неї, тобто спроб її прочитання. Поезія – найсконцентрованіший вияв усього, що прагнемо ословити. Тож як її прочитати умлівіч?

За гуркотом техніки ми перестаємо чути голос поезії. Гуркотом техніка кидає виклик, і поезія, яка воліє, щоб її почули, яка хоче лунати, мусить його гідно прийняти. Що означає «гідно прийняти»? Це не тільки лунати так само гучно, як техніка, чи навіть гучніше, це передусім лунати так, щоб її голос не злився з голосом техніки і з жодним іншим, щоб її годі було сплутати, щоб він не розчинився у звуковій какофонії сучасної доби. Гуркіт техніки contra голос поезії – так було упродовж цілого двадцятого сторіччя, а почалося ще раніше маскулінною формою: говорять гармати, музи мовчать. Проте наприкінці двадцятого сторіччя і на початку нового тисячоліття акцент зміщується, і маємо іншу контрарність: інформаційні потоки і поезія. Вже за своєю природою вони розбіжні. Якщо контрарність техніки і поезії була контрарністю різних площин, які важко зіставити, контрарністю неспівмірних явностей, то нова контрарність має принаймні один суттєво спільний вимір – актуальність. Актуальність інформації вимірюється днями, годинами, та навіть хвилинами, відтак інформаційні потоки несуться зі швидкістю, що зростає в геометричній прогресії. Й уже видно втому людини від настирливих інформаційних потоків, які вона про- і репродукує, і які її втягують, мов ненатла вирва, роблять своїм співником, якщо не бранцем. Інформаційні потоки – це те, що можна назвати політикою в широкому розумінні. Мало того, як б сказав, що ситуація інформаційного



смогу, який щораз згущується, починає прибирати обрисів нової, технократичної релігії. З'являється ніша, відтак з'являється її наповнення. Технократична релігія – дедалі успішніший конкурент традиційної (християнської) релігії і мистецтва. З цього погляду цікаве «Послання до митців» Івана Павла II, оголошене в квітні тисяча дев'ятсот дев'яносто дев'ятого року. Воно починається присвятою «до всіх, які гаряче прагнуть нових епіфаній краси, щоб подарувати їх у вигляді творів мистецтва світові». Послання мовить про особливе покликання мистецтва, потребу нового діалогу між мистецтвом і церквою. Форма послання – це і біблійна традиція послань, але водночас і жанрова ситуація того сучасного стану особливої розгубленості, який ми не дуже вдало називаємо постмодерном. Чи не викликане таке послання тим, що і мистецтву, і релігії дедалі важче витримувати конкуренцію? Що вони дезорієнтовані? Чи це не дзвін на сполох в добу механізації людини – навіть не в розумінні зовнішньої технізації, а передусім в сенсі механізації людської сутності, в наближенні стану речей, який народить людину без властивостей?

Здавалося б, нові технічні засоби комунікації мають навіювати враження, нібито люди стають ближчими одне одному, нібито вони навзаєм беруть ближчу участь в житті, а також зміцнювати в людині відчуття спільноти. Аж ні, що щільніший світ, то самотнішою почувається людина. Самотнішою і розшарпанішою. Самотнішою, бо розшарпанішою. Та й хто вирішив, що людина раптом вітає, коли в її житті намагаються брати ближчу участь чужі їй люди? Людина втрачає цілість своєї сутності, до якої прагне, скільки існує. Сутнісна цілість людини – ідеал і, як кожний ідеал, – ілюзія. Навіть якщо ми втрачаємо тільки ілюзію, це не означає, що втрачати її легко.

Проблема виживання людини постала з новою гостротою. Те, що ми називаємо цивілізацією, створює подвійну загрозу. З одного боку, техніка відкриває ко-



лосальні можливості знищення життя, з іншого боку, інформаційні потоки релятивують уявлення про людську особистість. Техніка нищить як сама, так і за волею людини. Те, що може техніка, яка виходить з-під людського контролю, ми вочевидь побачили. Ми надто близько відчули, що дослівно означає дегуманізація техніки. Але чи це нас переконало? Чи зрозуміли ми Мартіна Гайдеггера? – пізнаючи світ, чи даємо ми раду з плодами свого пізнання? чи встигаємо бодай щось осмислити? Словами філософії Гадамера: чи багато серед нас герменевтів і що важить нам герменевтика? Глобалізаційні процеси витисли людину-герменевта на маргінес. Сьогоднішній герменевт у широкому розумінні людини, яка осмислює, яка віддається цій щонайвищій формі рефлексивної діяльності, – маргінал, якого, можливо, поважають, шанують і вряди-годи цитують.

Поет також маргінал, і цим він близький до герменевта. Поет не збирає зали слухачів, як раніше. «Поезія?» – «На це немає часу». Поезія ословлює світ – і жодний правдивий поет не може сказати, як виникає вірш. З яких порухів? З яких констеляцій? Кожний правдивий герменевт скаже, що він не астролог, щоб прагнути прозирнути ці дивні констеляції, і цим відвадить шукачів магії сенсацій. Поет, – каже сучасний віршар, – не оракул. «Всякий, охочий ввійти у храм, нехай не очікує чуда».

У житті людини поезія поступилася місцем політиці. Сковородинське «світ мене ловив, та не впіймав» набуває нової запитальності.

Коли час збіжиться в одну точку, тоді після темпорального колапсу залишиться поезія. Бо актуальність поезії вимірюється по-іншому.

Кінець дев'ятнадцятого – початок двадцятого сторіччя багатий на з'яви: Гьольдерлін, Георгс, Рільке, Тракль. З трьома останніми, здавалося б, усе ясно. Але як у цей ряд потрапив Гьольдерлін, життя якого напе



жить в епоху, яку ми називаємо епохою Гьоте, а самого Гьольдерліна досі пов'язуємо з романтизмом? Як опинився тут він, щоб на ньому виростало, скажімо, покоління Гадамера? Як став він сучасником Георге, Рільке, Тракля? Як став він сучасником Гадамера, читача? Він, який на початку дев'ятнадцятого століття вирушив у сміливу мандрівку духу, а повернувся на початку століття двадцятого? Він, який мовив про поета в скрутний час? Втім, здається, це останнє і є відповіддю на питання про причину його актуальності, про те, «що ми знаходимо в цьому поетові зі швабської тіщини, що в ньому приваблює таких заброд, як я, що відкриває йому двері в німецький та європейський, у французький, англійський, американський, а поза ними також в італійський та іспанський мовний світ». Ми знаходимо в нього те, що нас хвилює, і саме це робить Гьольдерліна постом нашого, двадцятого століття.

Сучасники Гьольдерліна мали цільовиту слухність: Гьольдерлін не був їхнім сучасником. «Гіперіон», вірш на багатьох сторінках, схожий на прозу, чи то проза з сланом вірша; переклади Софокла з примітками перекладача і збірка віршів, яку видали Людвіг Улянд і Густав Шваб. Відтоді – багато десятиріч мовчання, після яких цей ряд: Гьольдерлін, Георге, Рільке, Тракль. Послання, яке містили тексти Гьольдерліна, прочитуємо щойно тепер.

Не випадково його відкрили георгеанці. Придивімося до Стефана Георге – ми побачимо, в якій скруті він, поет, перебував, як гостро її відчував і переживав. Самітник, якого оточували адепти. Поет, який, потрапивши в скруту, прагнув нав'язати розмову. Які плоди тієї розмови? Подібно до Рільке, який розвинув систему «дипломатії серця», покликану забезпечити якнайбільшу незалежність його буття, Георге вибудував складну гієрархію залежності, оперту на етику панування і служіння. Як по-різному шукали два славетні поети відповідь на поклик часу і як схоже звучать їхні



відповіді: обидва прагли навчитися жити на відстані до Бога, яка враз стала дуже великою, незмірною, -- на відстані до, а не від Бога.

Як міцно їх лучили спільні питання і схожі відповіді. Яка міцна їхня злука – поезія. Рільке, який відважився йти до останньої межі і там зупинився, і Гьольдерлін, який, дійшовши до останньої межі, перетнув її. Георге, який, утративши лінію останньої межі, вибудував храм, якого став першосвященником, і Тракль, який загубився в дорозі до тієї, останньої, межі, так, як колись зимової інсбруцької ночі загубився у блакитних снігах, хоч, може, то одна з багатьох легенд про нього. Готфрід Бенн, який поміняв скальпель на мелос, морг на собор. Целян, який не погодився з її, останньої межі, диктатом, і Гільде Домін, яка повернулася з-за неї – до Тебе, Слово. Й Ернст Майстер, учень Гадамера.

Самостилізація Георге і стилістичний маньєризм Рільке, пісенна поліфонія зрілого Бенна і метафізична самодостатність пощербленої картини світу Георга Тракля, затінювання змісту в Пауля Целяна і медитативний пуантилізм мислення Ернста Майстера. Тиха пісня повернення Гільде Домін – пісня радості, яку співає кожний, хто на шляху до мови. Чому так тихо звучить їхня пісня? Звідки таке намагання сховати слово і смисл? Чому таке наполегливе прагнення до захищеності? Звідки така потреба сучасної поезії бути міцною? Звідки потреба слів бути міцною злукою? Чому вони, поети, говорять тихіше? Чому ламаються рядки, слова, склади? Чому мовлення сучасних поетів нагадує дискретне повідомлення, яке ми кажемо так, щоб не почув сторонній? Бо поезія – твоє найвразливіше місце, читачу.

Тимофій Гаврилів



АКТУАЛЬНІСТЬ ГЬОЛЬДЕРЛІНА

Уперше вірші Гьольдерліна я прочитав, користуючись виданням Марі Йоахімі-Деге, в якому тільки жменька пізніх віршів наводилася цілком – я навіть не певний, чи була там повна редакція «Хліба і вина». Адже відомо, що романтики оприлюднили лише першу строфу цього великого вірша.

Щойно Гелінґратове видання пізніх віршів, яке з'явилося 1916 року, хоча сам Гелінґрат працював над манускриптом завершив 1914 року напередодні війни, стало тією значущою подією, що вказала мені на нового Гьольдерліна.

Поет Стефан Георґе звістив у своєму заслужено відомому, справді епохальному короткому слові відкриття цього досі схованого від нас поета, і саме Гелінґратові спроби відчитати і відродити ці гімни дали змогу повідомити непересічну новину.

Однак невірно було б вважати, що тільки коло втаємничених друзів поета ранґу Стефана Георґе спричинилося до раптової актуальності нового великого поета. Напрошується питання, і ми питаємося, ми, старші, котрі певний час жили на хвилі відлуння цієї поезії, і ми, молодші: як лунатиме цей глибокодумний шелест серед нашого промислово-технічного гуркоту і чи лунатиме взагалі. Всі разом ми стоїмо перед питан-



ням: що поряд з вогненним подихом волелюбної патетики і віршарської риторики Шіллера і нами ніяк не збагненим спокоєм творчого генія Гьоте піднесло цього третього великого поета німецької мови майже на той самий рівень актуальності? Що тут особливого, коли хтось каже, буцім його вразив Гьольдерлін? Що ми знаходимо в цьому поетові зі швабської тіснини, що в ньому приваблює таких заброд, як я, що відкриває йому двері в німецький та європейський, у французький, англійський, американський, а поза ними також в італійський та іспанський мовні світи – і я не знаю, скільки ще тих світів потойбіч мого прочитання. Що робить Гьольдерліна поетом нашого сторіччя?

Ставлячи це питання, я хочу сказати, що йдеться про таємницю слова, про страждання у пошуках вислову. Жодний інший наш великий поет не шукав слова так белькотливо і не переривав своїх пошуків так розпачливо. Жодний наш поет не виявляв такої нездатності, такої неспромоги висловити те, що йому вчувалося. Можливо, саме це привертало нас і непокоїло дух доби після Першої світової війни, доби, яка мала закінчитися так зле для німецької історії. Адже то був час, коли мистецтво втомалося нести тягар завчених форм і способів зображення, а кинулося шукати нові – здушувати, шмагати, деформувати, підкоряючись виражальному шалові. Можливо, саме в цьому слід шукати пояснення, чому всі ми, задовго до того, як спадщину Гьольдерліна інструменталізували і мало не знеславили, читали Гьольдерліна, думали про Гьольдерліна, який, долаючи відстань від наших поетів-класиків, належав до нас самих. Для Рільке, Тракля, для Готфріда Бенна, для всіх наступних – я навіть не важуся називати імена молодші – було природною потребою вслухатися у це поетичне мистецтво, в це мистецтво поета, яке підносилося над буденністю, яке, так би мовити, перестало співати впадкованим і відшліфованим голосом, а спробувало висловити власну гнітючу нездатність до нових візій – і спромоглося.



Він був для нас – і згодом ми переконалися в цьому – провісником відкриття діонісійського підґрунтя аполонівської веселости в грецькій культурі, яке зробив Ніцше. В цьому розумінні він був постійним вимогливим завданням, що нас супроводжувало; водночас він не належав до невід'ємних фігур нашого узвичаєння. Я згадував про хвилю відлуння, на якій усіх нас досягає поезія Гьольдерліна. Дуже по-різному впливала на нас фаза зацікавлення «Гіперіоном», і яким своєрідним було це коливання між пророчим звучанням гімнів і спокоєм форми, яка раптом знову хоробро ламалася, в якій строгий античний розмір виражав стисненість і утисненість Гьольдерлінових прагнень. Останніми десятиріччями актуально зазвучали вірші пізнього періоду, часу божевілля, як ми його небезпідставно називаємо, – тільки яка це актуальність, цей відгомін засмучености та виснажености в незрівнянному суголоссі природи і душі, в ритмі пір року, в ритмі років життя – лупкому взаємовідображенні, в якому навіть серед довкілля, спотвореного стараннями нашої технічної цивілізації, вчуємо суголосся природи і людини. Саме розмаїття цих зламів, якими до нас промовляє творчість Гьольдерліна, зумовлює для кожного, в кого поетичний слух, його актуальність.

Як філософові мені б годилося ще багато чого сказати про значення, яке має Гьольдерлін для нашого розуміння доби між класицизмом і романтизмом. Вже в двадцяті роки нас хвилювало те, що тепер у кожного на вустах: Гьольдерлін, якимонець. 1933 року я працював над монументальним дослідженням про французьку революцію і її вплив на німецьку культуру. Вирішивши залишитися в Німеччині, я мусів занедбати тему. Але існували розробки, і про ці речі було відомо досить багато, а привселюдно про них заговорили передусім завдяки Берто.

Мабуть, щось від цієї актуальности Гьольдерліна, якого народила скрута і поцілувала мова, перепало кожному з нас. Його мовлення це, напевне, праформа



мовлення загалом. Мовлення – шукання слова. Знаходження слова – неминуче обмеження. Хто насправді хоче з кимось розмовляти, робить це, шукаючи слова, бо вірить у нескінченність недомовленого; і саме тому, що недомовлене, воно починає звучати в співрозмовникові. Можливо, наша духовна культура дасть у спадок майбутнім поколінням трохи мудрости цього белькотання і недорікуватости. Погляньмо, яка герметична форма сучасної поезії. Тож нічого дивуватися, що поезії бракує широкого суспільного резонансу, що ті, для кого поетичне слово належить до невід'ємних елементів життя, не виявляють безтурботної втіхи поетичним спадком, а, мовби пригнічені недоріки, зазирають у наш світ і в наше майбутнє. Мудрість белькотання і недорікуватости зумовлює актуальність знову відкритого Гьольдерліна. Вона стоїть також за спробами цієї збірки, яка не підпорядковується жодним принципам, а просто супроводжує наше ліричне століття.



ПОЕТ СТЕФАН ГЕОРГЕ

До самобутніх явищ німецької літератури поет Стефан Георге належить не тільки через поетичну творчість, а передусім завдяки в'яжучій силі своєї особистості, що об'єднала його друзів і шанувальників не в анонімну громаду, яку збирає кожний митець, а в міцний зв'язок людей, для яких він був майстром. Минули десятиріччя, і хоча Георге помер ще 1934 року, всі ці люди досі залишилися прив'язаними до нього. Він завойовує чимраз нових таких самих палких прихильників – і то лише своєю поетичною творчістю. В чому самобутність цієї поетичної творчості? Які прийоми, яка незгасна душевна сила можуть пояснити незвичайний, дивовижний вплив поета – від палкого відкидання до не менш палкої відданості?

Напевне, саме актуальність, властива кожній великій поезії, дозволяє так легко забути, що свої перші визначні поетичні твори Георге опублікував ще минулого сторіччя. Він був сучасником юного Гофмансталя і не набагато старший, ніж Рільке, його поетична діяльність почалася вкрай гострою полемікою з панівними мистецькими поглядами натуралізму. Його життя огортала особлива таємність і особлива явність. Ранні мандри, перебування в Парижі,



часті поїздки до Мюнхена, але насамперед нестале і разом з тим постійне вештання його, друга, між домітками інших друзів вимальовують незвичайну фігуру його життя. Він свідомо тримався осторонь від суспільних обов'язків, не хотів бути елементом суспільної структури, як кожна людина, пишався власною окремістю і незалежністю, яких він, зрозуміло, домігся не без здержливості і вимогливості до себе.

А що його знала громадськість, то це відповідає його прагненню постільки, поскільки вже молодим поетом він заходився гуртувати навколо себе однодумців і започаткував літературний рух. Йдеться про «Мистецький вісник», для якого він замолоду взявся шукати і знайшов спільників і для якого тоді писав також Гуго фон Гофмансталь. Біля джерел цього руху Георге збирав дедалі більше своїх друзів. Вісник існував спочатку у вигляді передплатного видання. Щоби потрапити до видання, новому поетові не досить було самого бажання, треба було отримати запрошення до співпраці, мало того, належало виборювати право на придбання публікацій, що виникали в колі «Мистецького вісника». Саме так Георге здобував собі друзів, навідуючись не тільки до Мюнхена, а й до деяких інших міст – Берліна, Дармштадта, Гайдельберга. Все, що ми знаємо або що про нього оповідають, засвідчує новий стиль стосунків між майстром та учнем, який навіть не можна порівняти зі значенням, яке для Георге мав Маларме. Гундольф, великий учитель літературознавства Гайдельберзького університету, належав до тих, кого лідерство майстра, яким був Георге, приречило на пожиттєве учнівство. Нерозривність його зв'язку тривала навіть тоді, коли поет з ним порвав.

Кожного, хто міг бодай здалеку спостерігати або навіть відчуті особливості таких взаємин між майстром та учнями, вони непомалу вражали насамперед тим, що гостро суперечили духові часу і його вартостям. Адже на передньому плані було наслідування, імітація. Георге свідомо прагнув прищепити своїм юним



послідовникам власну поетичну волю, власне розуміння можливостей поезії і мови, бо це відповідало його потребам і усвідомленню своєї місії. Кожного, хто вперше бере до рук один з випусків «Мистецького вісника», приголомшує одноманітність і родинна схожість зібраної там літературної продукції і – що особливо прикметно – відсутність прізвищ авторів.

З роками коло літераторів-однодумців дедалі більше перетворювалося на коло родинне, в якому Георге був не тільки провідним поетом, а й великим виховником, наставником, майстром, який утворював центр у повному значенні слова.

Відтак трапилася подія, яку нам і тоді, і сьогодні важко збагнути. Георге пережив її в Мюнхені, а стосувалася вона юнака, ще майже підлітка, рання смерть якого стала для Георге своєрідним покликанням і посвятою. Пам'ять про Максиміана зробилася предметом культу, що змінив його поетичну творчість і спричинив розлучення тих умів, які приїняли цей культ, і тих, хто його відкинув. Навіть великі панувальники Георге не змогли повністю віддатися цьому релігійному – якщо вже йому судилося таким стати – культові.

Георгеанство почало розвиватися в новому напрямку. Живі взаємини учня і майстра, характерні для «кола», змінили форму – насамперед завдяки політичному талантові Фрідріха Вольгера. Вольгерс був економістом-істориком зі школи Густава Шмоллера і належав до числа найближчих друзів Георге. У з'яві нового покоління, створеного за подобою і волею майстра, він побачив паростки народницько-державного оновлення загалом. У короткій епохальній праці живі стосунки між майстром та учнями він порівняв з осередком нового політичного державотвірного ладу. Його книжка називалася «Панування і служіння». Він намагався по-новому висвітлити чесноту служіння і присвяту панування, покликаючись на ієрархійний устрій середньовічної держави і римської церкви. Таким чином, відбулося щось на зразок інституціоналізації



вільного плину життя в колі, надхненному постом Георге і його віршами. Провокативна теза про всезагальне суспільне оновлення ускладнювала доступ, за що її гостро скритикував у своїх викладах Макс Вебер.

Тепер, коли можна озирнутися назад, стає зрозуміло, в чому сила цих переконань. У світопросторі масового суспільства, серед розпорошеного культурного життя їхня спільнота утворювала щось подібне до церкви, що сповідує гасло: «Extra ecclesiam nulla salus»¹. Це речення, яке римська церква досі використовує для проповідування спасіння, ховає також світську істину; і не було нічого безглузлого й образливого, коли амбітність скромніших умів, що належали до кола прихильників Георге, відтискала на нижчу щабліну ті щедри обдаровання, які з'являлися поза межами кола. Все це нам переконливо продемонстрували адепти Георге (причому не тільки на втіху жваво гудженій моді, якою не один-другий чванився).

Сподіваюся, наступна подія зможе дати уявлення про дух посланництва, що панував у колі. Фрідріх Вольгерс, лекції і практичні заняття якого я відвідував студентом, а згодом молодим доктором і з яким мені доводилося часто спілкуватися, подарував мені 1922 року щойно видану книжку Вольфа і Петерсена про «Долю музики», вписавши до неї цю приватну і водночас цікаву для загалу присвяту:

*«Той дурень, в кого тихи так,
що духові його затісно в колі.
Та більший дурень той, хто пнеться й прагне
добутись до своїх основ.
Але найбільший дурень той, хто хоче знати
свої найпотаємніші думки.»*

Найвірогідніше, що Фрідріх Вольгерс сам переклав італійський текст. У ньому висловлена не лише внут-

¹ Немає спасіння поза церквою (прим. перекладача).



рішня певність спасіння тих, хто причетні до кола: ясно, що стосувалася присвята людини, яка в очах Вольгера надто ретельно віддавалася мисленню – бо саме це має на увазі словосполучення «добутись до основ». Форма життя роздумки, мила мені, тодішньому учневі Пауля Наторпа, вважалася згубною і непродуктивною. Вірш про Ніцше з «Сьомого жмутку» каже те саме у вигляді епіграми:

*«співати б їй,
не говорити, новій душі.»*

В цих рядках у поетичній формі висловлені анти тези, які Гундольф виклав у «Річнику духовного чину», – протиставленість буття і знання, субстанції і функції, образу і поняття. Мою увагу в цих антитезах, змальованих радше виравним пером письменника, ніж гострим розумом мислителя, привернула думка, що всяке мислення мусить скласти екзамен на життєздатність. У час молодечих пошуків це була далеко не проста вимога, яка до того ж суперечила загальному схильнню перед оригінальністю, новизною, всебічністю зацікавлень, поширеному в тодішньому літературному і науковому житті.

У двадцятих роках політичні амбіції кола виявилися в тому, що в багатьох містах його прихильники проникли в університети. Назву тільки найважливіші університети, в яких мали вплив шанувальники Стефана Георге: Гайдельберг, Марбург, Гісен, Кіль, Берлін, Бонн, Франкфурт, Базель і Гамбург. Безперечно, я згадав не всі. То був час, коли прихильники і друзі Георге почали здобувати наукові позиції: Гундольф і Вольгерс, Бергштресер, Бертрам, Салін, Бьорінгер, Шефольд, фон ден Штайнен, Гільдебрандт, Зінгер, фон Блюменталь, Андреє, фон Укскуль, Ляндманн, Петерсен, Штауфенберг та інші. Це не завжди були світила першої величини в науці, однак хоч би приклад Ернста Канторовича, автора великої праці про Фрідріха II, показує, що



мірки, створені досвідом і взірцем Георге, захочували до справжнього пізнання історії.

Крім цього друзі Георге проникли в середовища інших професій. Підбехтувані політичними амбіціями Вольгерса, вони відразу після Першої світової війни налагодили контакти з національними молодіжними товариствами, поширюючи ідею нової внутрішньої держави. Але історія розпорядилася по-іншому. Рання смерть Вольгерса, відхід Макса Комереля від свого майстра та інші події, пік яких припав на 1933 рік, зупинили подальше зростання впливу «кола». Наскільки міцною однак упродовж існування Третього Райху залишалася віра в «таємну Німеччину», свідчить замах графа Штауфенберга, який належав до кола. Сам Георге покинув Німеччину вже 1933 року. Чимало його друзів постраждали від нюрнберзького расового закону і також виїхали з Німеччини.

Загалом 1933 рік можна вважати останнім роком великого суспільного впливу Георге. Пригадую, як я здивувався, прочитавши опубліковану інавгураційну промову Макса Комереля «Молодь без Гьоте», виголошену 1930 року. Комерель стверджував, що молодим людям годі підступитися до Гьоте, так міцно вони прив'язані до поезії Георге. На той час це вже не відповідало дійсності. «Молодь без Георге» – така назва пасувала би значно краще. Бо вже тоді доводилося з подивом констатувати, що після двадцяти-двадцятип'ятирічної підготовки і розквіту в двадцять роки суспільний вплив Георге і його поетична слава почала швидко згасати. Причин багато і одна з них полягає в тому, що велика політико-поетична рішучість, характерна для Георге і його кола, стала присудом іншому великому німецькому поетові, затьмарила його – тим інтенсивніше нагромаджена енергія останнього почала проникати в суспільну свідомість: Райнер Марія Рільке, чії пізні твори, «Дуїнські елегії» і «Сонети до Орфея», саме підкорювали читача. Протягом усього Третього Райху Рільке був мало не поетом Опору, по-



між іншим через високий маньєризм поетичного стилю, який різко контрастував з уніфіковуваним суспільством.

Це, звичайно, не означає, що поетична майстерність Георге, насамперед епіграматична сила його письма, як бачимо також на прикладі Готфріда Бенна і Пауля Целяна, перестала впливати. Просто доба великої популярності Георге минула.

Своєрідний і незвичайний вплив, який ішов від Георге, заважає сьогодні осмислити, ким він для нас був. Йдеться як про позитивні упередження його безумовних прибічників, так і про негативні упередження його рішучих супротивників. І ті, і ті ускладнюють шлях осмислення. Втім, переважають такі супротивники. Георге зараховують до критиків технічної цивілізації сторіччя, яким цілком доречно беруть на карб, мовляв, живуть вони коштом того, що самі відкидають. Георге критикують за аристократичну відокремленість від життя трудящих мас – досить згадати провокативні рядки «вже їхнє число – переступ», які насправді стосуються радше крамарів, ніж робітників. А ще упереджене ставлення науки, пов'язане з критичним і скептичним ставленням Георге до неї самої, адже більше надій поет покладав на духовний вплив, а не на об'єктивність наукового шукання істини. Інше упередження вказує на брак в Георге індивідуального підходу до людини внаслідок уніфікаторських амбіцій, що ним рухали. Кажуть про деспотичність Георге-виховника, який з однаковою силою запосідав і відлучав, не одного скривдивши і кривдячи далі. І, нарешті, самостилізація, яка огортала його фігуру і наявність якої він сам визнає в листі до Сабіни Лепсіус:

«Життя не життя поза цілковитим духовним пануванням. Скільки мені за нього доводиться боротися і страждати, не знає ніхто. А роблю ж усе це для друзів. Бачити мене таким, яким вони мене бачили, – їхня найбільша життєва втіха. Для них борюся, тепло,



мовчу. Доходжу до самісінького краю – віддаю останнє... що навіть ніхто не підозрює».

Власне самостилізація, присутня також у віршах Георге, і закриває багатьом доступ до його поетичних творів.

З іншого боку – упередження на захист Георге, які заважають не менше. Кожний, хто зустрічався з ним, говорить про всепоглинну владу його особи. Не перебільшу, сказавши, що не було нікого, хто б володів такою в'язучою силою. Досі бачимо, яку велику владу мала ця демонічна людина, впливаючи на старих і молодих, до останньої хвили неспроможних звільнитися від залежності, підпорядкованості, добровільної скореності перед вищою волею і мудрістю майстра. Саме успіх людиноформця Георге дивним чином обтяжує наші роздуми.

Кожний людиноформець творить, беручи на себе імітацію, продуктивне наслідування, щось на зразок ефекту відлуння, і заглушуючи таким чином голос того, хто це відлуння породжує. Це неодмінний закон духовного впливу, і кожний учитель та учень бодай трохи відчував на собі силу і нужду цього ефекту відлуння. Тим більше, якщо зважити на високий рівень свідомості, з якою Георге планував і керував своїм впливом. Це така собі самостворена догматика, характерна для всіх життєписів кола Георге. Чи візьмемо ми до рук книжку Гундольфа за 1920, чи книжку Вольтерса про Георге за 1928 рік, чи одну з великих образотворчих біографій, написаних у колі Георге, – всюди за історичними фігурами ми розпізнаємо заснований на усталеній шкалі вартостей праобраз, який їм усім надає певних родинних рис, приховуючи історичні розбіжності, що не конче сприяє пізнанню. Коли, приміром, Гундольф називає Георге єдиною античною людиною сьогодення, то він залишається в полоні уявлень Георге про себе самого і його друзів про нього, а це означає, що сказано таки небагато.

Відтак я хотів би говорити не про розмаїття взає-



мин Стефана Георге, пов'язаних з його ім'ям і особою, а про поета, поетична творчість якого містить непроминуще та історикотвірне великої особистості. Слід шукати в його поезії те, чим вона живе і живить.

Поетичний тон Георге володіє самотутньою пробуджувальною силою. Хоча тих, кого вона будила, негусто, проте досі зустрічаються поодинокі, чутливі до поезії люди, яких вона хвилює. Знову наведу приклад з власного досвіду. Ще гімназистом я пробував наблизитися до лірики – це не можна пояснити родинною атмосферою, адже інтереси сім'ї лежали цілком інде, в природничих науках. Одного дня, ніким не нараяний, я придбав антологію сучасної лірики видавництва «Реклам». У передмові видавець Ганс Бенцманн нарікав, мовляв, поет Стефан Георге не дав дозволу на друкування своїх віршів. Видавець висловлював свій жаль, і, як це зазвичай робиться, щоб обійти юридичні перепони, використав передмову і повністю зацітував два вірші Георге. Обидва вірші подіяли на мене, мов електричний удар. Я поняття не мав, що то за один. Переді мною була жахливуца фактура друку, властива для тодішніх зшитків «Реклам». Головне, що видавець зберіг написання з маленької літери, і то вже була неабияка вірність текстові. Я досі знаю: обидва вірші походили з «Килима життя» («Блакитна година» і «Липнева туга»). Самостійність і неповторність звучання мовби заохочували шукати, де ще почуєш тон цього поета.

Я покликаюся на власний досвід, бо певний, що зараз усе це також може трапитися і вряди-годи трапляється. Очевидно, з метою самоосмислення варто запитати себе, чому так. Ясно одне: воля до мистецтва настільки запосідала Георге, що його поетичний стиль і мовлення вивищилися завдяки своїй незвичайності над усією тогоденністю. До речі, він був сучасником так званого «стильового руху», югендстилю, довго недобачуване значення якого полягало в тому, що заха-



ращувальному історизму кінця ХІХ ст. він протиставив прості форми стилевиявлення. Характерно, що нинішнє мистецтвознавство знову виказує дедалі більше зацікавлення до цього тоді нового руху, названого врешті «югендстиль», в той час коли животрепетність поетичного слова Георге наразі не годна подолати спротиву суспільного смаку.

Суспільний смак – самостійна сила, яка визначає, що взагалі повинно заторкати і зворушувати. Таким чином, смак володіє владою розпоряджатися, він готує схеми сподівань і уявлень, порушувати які не вільно, хай навіть за ними не буде видно найвищої мистецької якості. Досить згадати, як «Буря і натиск» у ХVІІІ ст. вдерлися в панівні смаки своєї доби, відкривши Шекспіра. Смак – це щось на зразок поверхового сприйняття; ніби чутлива шкіра, так реагує він на кожний доторк. Однак не вичерпує мистецтво в мистецтві. Це особливо важливо сьогодні у випадку Георге. Відстань до панівних смаків власної доби з її нахилом до непатетичності, репортажності, провокативної дезілюзіонізації, ламання традиційних поетичних форм велика. Зрозуміло, все це контрастує з вимогами, які ставить нам поезія Георге.

Насамперед свідомий наголос на мистецтві і мистецькості поетичного слова. Його бачимо вже в самій назві «Мистецький вісник». Щойно звідси відкривається доступ до поезії Георге. У слові «мистецтво», як його вживає Георге зі своїми друзями, вчувається близькість августійшого мистецтва, великих римських поетів на звороті епох, насамперед Вергілія і Горація, які відважилися взятися за створення мистецтва, що було б гідне грецького. Відчувати цю близькість означає змріювати ту віддаль, яку нам належить подолати, щоб зрозуміти мистецтво Георге. Римська вольовитість, імператорська стислість і стемненість його мови, свідоме виставляння мистецького в мистецтві, характерні для його поезії, вельми далекі від ідеалу невимушеної пісенності, яка стала мірилом лірики Гьоте і після



Гьоте. Це ювелірне мистецтво обходження зі словом, яке свідомо прагне вартото, вартісного, рідкісного, витонченого. Не в останню чергу завдяки Маларме, з яким юний Георге познайомився в Парижі і якого шанував. Попервах він був не від того, щоб німецькою мовою наслідувати *roésie pure*², нову музикальність ліричного вірша Маларме, яка його зачаровувала, відтворюючи її у своїй поезії в межах німецького літературного життя. Музикальність мови тут означає цілковите внутрішнє суголосья звучання і значення, смислу і буття слова, найвище піднесення його поетичних можливостей, збереження численних способів досягнення рівноваги між звучанням і значенням. Найвище піднесення поетичної музикальності означало *вреспіті-респіт* відхід від тієї музики, яка звільняється від слова і значення, перетворюючись на автономну вивільнену музикальність. Георгеанці вбачали в «абсолютній» музиці душевну владу, яка звільняє. Натомість лірична музикальність в'яже смисловий ритм зі звучанням. Вона не виключає предметного смислу сказаного, а повністю увів'язує його в коливання поетичного звучання. Ступінь свідомого розуміння таких звучних віршів може зростати і спадати, не порушуючи загального поетичного враження.

Це виправдовує застосування поняття магічного до поетичного слововжитку Георге. Хоча розуміння слова в магічному вживанні не зникає, проте робиться вторинним щодо безпосередніх факторів впливу. Магічне мовлення – незвичайна концентрація волі, і, як бачимо, Георге у своїй творчості також сама воля. Крім того, магічне слово – то слово, яке перетворює, яке не тільки слухають і розуміють, причому розуміють аж ніяк не буквально, а, що називається, вловлюють слухом, наче замовляння духів. З'являється щось, чого не було раніше, з'являється не природним шляхом, не за допомогою звичних засобів, як у ремісництві, а нав-

² Чиста поезія (прим. перекладача).



паки, з використанням незвичних засобів, яку чаклунстві. Тому магічний вплив, у тому числі магічний вплив Георге, – це щось незбагненне, щось, чого годі уникнути шляхом раціональної критики.

Пізня, зріла творчість Георге вимагає, подібно до формул релігії та культу, наповнення того, що являє мова, – так послані прокльони збуваються щойно тоді, коли «досягають» адресата. Чим дужче вимоги культу пронизували творчість Георге – найінтенсивніше в «Зорі сув'яззя», – тим дужче жадали вони такого наповнення. Цьому відповідає його манера розповідання віршів, яку він плекав і прищеплював учням. Разом з тим найкращим читачем віршів в очах Георге був не той, хто виконував монотонний ритуал, а той, хто, прислухаючись до ритмічної будови вірша, вмів надати йому власного звучання. Але навіть тоді декламування залишалося розповіданням, характерним для кола і тим більше для поезії самого Георге. Георгеанці намагалися уникати іншомовних слів. Відтак ще до Роберта Бьорінгера декламування віршів почали називати «розповіданням-комусь». Розповідання-комусь означає виповідання для інших, для слухачів. Це не те, що я з метою протистави й особливо з огляду на поетичний тон Гьольдерліна, який саме тоді повертався в нашу свідомість, назвав би «розповіданням-собі». Вірш Гьольдерліна – вірш, розповіджений собі, вірш, який промовляємо до себе в медитативному заглибленні. Натомість вірш Георге необхідно розповідати іншим.

Потрібно, щоб самі мистецькі критерії, а ні в якому разі не панівні мовленнєві звичаї чи смаки судили про легітимність такого розповідання. Тож має рацію Гундольф, коли каже, що Георге підніс німецьку мову до рівня католицького чару. В цьому його самотність. Адже історія нашої німецької поезії, навіть тоді, коли йдеться про католицьких поетів Айхендорфа чи Гофманстала, улягала настирливості розповідання-собі, тобто протестантській спрямованості у внутрішній світ, міцно закорінений в німецькій мові Лютерової Біб-



лії. Творчість Георге ввірвалася в цю традицію з чужодалля, обравши літургійний чар чуттєвого звучання і церемонійности.

Запитаймо, які мистецькі засоби використовує Георге, щоб добути з німецької мови, яка в нього також залишається мовою Лютера і селянина, цей своєрідний новий тон. Насамперед архаїчність його мови. Прикметно, що закордонним друзям Георге, які з ним зустрічалися і ним захоплювалися, важко давалися його вірші. Як на чужинців, забагато невідомих висловів. Йдеться не про винайдення нових слів. Це не в його стилі, як, зрештою, і переосмислення успадкованих значень. Архаїчність його мови полягає в намаганні прокинути ранні форми слів з історії німецької мови, запозичити слова з мови селян і ремісників, збагативши свою власну.

Серед важливих моментів цієї архаїчності – відкриття влади непохідних слів, простих форм. Мені здається, що важливість непохідного слова на протиположність до похідного, простого дієслова чи іменника на протиположність до складного в тому, що воно відтинає всі можливості опертя як попереду, так і позаду. Коли Георге замість «прихід» каже «хід», то цим словом підкреслює актуальність самої ходи, незалежно від того, звідки вона і куди. Просте, нескладне слово відкидає свій стосунковий характер на користь своєї здатності самоактуалізуватися. Кажучи мовою Гундольфа: субстанція слова випереджає його функцію, що, зрештою, відповідає вченню Георге про функціоналізм сучасного життя, недооцінку субстанції і необхідність її належно оцінити. Використовуючи непохідні слова, ми можемо назвати те, що є.

Далі: те, що ми в граматиці називаємо синтаксисом, тобто мовними засобами сполучення слів, замінюється чимось іншим, не таким звичним, вимогливішим, самодостатнішим, тобто тим, що ще Гелінгат назвав «міцна злука», покликаючись на Гольдерліна і навіть



на Піндара. Поетичні засоби сполучення, необхідні для того, щоб ми могли читати не окремі слова, а речення, мають мало спільного з нашою синтаксичною граматиною. Йдеться про доволі різні засоби сполучення, які використовує Георге, добуваючи за допомогою мовних звукових засобів з блоків окремих слів, що називають, цілість звучання й актуальність сказаного.

Першим серед цих засобів я хотів би назвати «зневладнення зовнішньої рими». Якщо німецька література, особливо від часів романтизму, надавала зовнішній рими великої уваги, то в творчості Георге їй майже не залишається місця. Георге переносить напругу із зовнішньої рими в середину вірша, свідомо вдавшись до таких засобів, як асонанс і внутрішня вокалізація, неабияк піднісши формальний рівень мови німецької поезії. За допомогою асонансів і симетрії, антитез і редуплікацій, гри висоти і глибини вокалізація, внутрішня звукова композиція вірша породжує легке піднесення звукової оболонки римованого слова.

Позаяк – і це вже третій момент – вага рими ослаблена, кінець вірша починає нести тон. Хто бодай раз чув, як сам Георге або учні читали його вірші, знає, що на останньому слові голос не падає, а зберігає висоту. Це можливо тільки тому, що під вагою внутрішньої вокалізації вірша його завершальний тон підноситься, підсилюючи цілість поетичного тону загалом. Саме тут, видається мені, бере початок самотутній і неповторний вплив поезії Георге, який можна порівняти з дугою, що її не знає жодна інша німецька поезія. Дуга Георге відрізняється від дуги, скажімо, Гьольдерлінового гімну з її натяком на велику архітектуру, на кидок, що, здійснений з далеко розташованого межового каменя і досягнувши цілі, розпадається на суцільне белькотання насиченості і перенасиченості. Велика дуга Георге, яка підносить його вірші на вищий рівень, утворена за допомогою цілком інших засобів. Повтор і наростання в повторі формують дугу, яка дозволяє збіг і злет до найвищої точки поетичного тону. Тут



використовуються ті самі засоби внутрішньої композиції звукової картини, звукової плоти слова. До них додається коротка форма речень, в яких ритмічна єдність є одночасно смисловою єдністю, легко уможливорюючи повтор і наростання. Подібного німецька поезія не знає. Це мелодійна субстанція григоріанського хоралу, якій «тон» Георге дав поетичне життя.

Звичайно, така життєлюбна поетична творчість, якою була творчість Георге, не може задовільнитися однаковими засобами. Мало того, в ранніх віршах вони використовуються по-іншому. В них панує максимальна виразність, підкреслюючи мистецький бік праці і зберігаючи певну поверховість, якщо порівняти з глибиною дзвінкого звучання пізніх творів Георге. Якнайміцніший зв'язок усіх мовних засобів породжує мистецький вплив, який несе в собі щось на зразок другої природи. Ми бачимо це на прикладі книжок середнього періоду, особливо «Рік душі» і «Килим життя», які легше зрозуміти, ніж мистецьки витончену ранню творчість чи високий тон культурно-стилізованого мовлення останніх томів. Утім, методично правильніше починати не від найбільшого суголосся щойно перелічених мовних і віршованих засобів, а від перших звуків і образів цього суголосся, бо саме вони увиразнюють засоби як такі.

Почну раннім віршем, щоб показати, як Георге формує свою мовленнєву поведінку. В «Алґабалі», одній з ранніх поетичних книжок, ще надто виразно звучать асонанси і взагалі все, на чому тримається внутрішня вокалізація, відтак не дивно, чому зневладнення зовнішньої рими не відповідає тому високому рівню непомітності, який характерний для його творчості середнього періоду. В останньому вірші з «Алґабалу», що називається «Птахи», читаємо:

*Білі ластівки летіли,
Ластки біло-срібляні,*



*Ген на вітрі лопотіли,
Вітрі, жвавій й жагосній.*

Як рясно алітерацій і асонансів; а ще ці повтори слів, такі близькі до магії чаклунських замовлянь. Вірш закінчується майже дослівним відтворенням першої строфи, підсилюючи своїм рефренним характером враження магичності.

На наступному прикладі, який я взяв зі «Звисаючих садів», я хочу показати, як за допомогою перелічених засобів досягається наростання і розмах, що дозволяють говорити про незрівнянність тону Георге:

*Як на світанку зненацька
Світло впало ясне
Свіжість вкрила мене
Так я відчув що є братська
Зрідненість нас з живоземом.
Гордо і з радісним щемом
Встала душа враз моя
Як маєстат й чудодію
Близько нахилених віял
Перших пальм побачив я.*

Останні три рядки утворюють вищу ритмічну цілість. Цьому сприяє з одного боку смислова єдність речення, впровадженого «як», що руйнує форму римовання «абба». З іншого боку таке ритмічне враження готує смислова цезура, розколюючи єдину просту римовану пару «аа», розташовану посередині вірша, і прив'язуючи її першу частину до початку, а другу – до кінця вірша. Таким чином перша цезура, що після «живоземом», підсилює другу цезуру, яка, знаходячись після «моя», розокремлює хіастичну послідовність «абба». Це ритмічна основа, від якої тягнеться завершальна дуга, в якій звучання і значення зливаються в одну прекрасну цілість: услід за розлогими пальмовими віялами, що відкриваються перед нами завдяки двом



рядкам з римою «чудодію» – «віял», йде струнке і стрімке наростання смислу і звуку, на вершині якого відбувається прокидання душі.

Два приклади з творчості середнього періоду показують, як мистецькі засоби згортаються, залишаючи враження майже пісенної простоти. Перший – з «Танцю туги», що належить до «Року душі». Крім всього іншого, він якнайкраще пояснює, чому Гундольф має право говорити про «католицький» чар, який Герге дарував німецькій мові:

*Як в гробівці палахкоче
Старенький каганець!
Як мерехкий пломінець
Базальт зігріти хоче!*

*З віконця що вгорі є
Втікає весь вогонь
Офірниця вдогонь
Стозлоттям вінець мріє*

*На ній ягнятко ясне –
І чи як каганець
Чи має цей горнець
Також вогонь свій власний?*

Знову бачимо майстерну побудову, де є і симетрія, і асиметрія. В усіх трьох строфах той самий принцип римування «абба», проте смислова цезура, відокремлюючи три останні рядки від попередніх, утворює чіткий гіат³ неймовірної дії: три завершальні рядки, підсилені частковим повтором рими першої строфи, рухаються разом, утворюючи *sursum corda*⁴ і підносячи його вище, ніж сягає інтонація останнього слова пе-

³ Роззяв, зустріч кінцевої голосівки попереднього слова з початковою голосівкою наступного (*прим. перекладача*).

⁴ Звеселімо серця – гасло на початку літургійного вступу до евхаристії (*прим. перекладача*).



ред знаком питання. Така дуга григоріанського хоралу.

Тепер візьмімо вірш «Нічна пісня I» з «Килима життя», який вирізняється своєю простотою, і подивімося, з якою майстерністю прокладена дуга в ньому:

*Ласка-сум
Не мої
Ліс і даль
Двійко втіх.*

*Осінь-вир
З ними смерть
Май і цвіт
З ними сміх.*

*Що чинив
Що страждав
Що відчув
Що я є:*

*Мов вогонь
Мить і згас
Мовби спів
Мить і стих.*

Георге свідомо вживає поетичні засоби – дисонанси звуку і значення. Цезура, покладена в третьому рядку першої строфи після «ліс», порушує ритмічну симетрію віршового розміру. Втім, добре виважена антитеза обидвох рядків наступної строфи, де осінь і май, смерть і сміх відповідають одне одному, дозволяє забути цю рану. Рядок «Двійко втіх», який уводить нову смислову цілість, прив'язаний до наступної строфи за допомогою єдиної рими вірша («втіх» – «сміх»). Проте дисонанс все-таки слід почути. Адже саме завдяки йому друга половина вірша складає враження повної гармонії. Вчинок і страждання, відчуття і буття перебувають



увільній рівновазі, яка має щось від легкого танцю; згасання вогню і стихання співу – це не тільки замовкання самого вірша, це пісня життя, яка проминає. Так досягається найвище суголосся звучання і значення.

Згадане на початку внутрішнє переосмислення власного життя поета під впливом Максиміна і започаткований культ пам'яті про Максиміна домінують у зрілій творчості і способі життя Георге, виявляючись поміж іншим стилістично. Наповнення віршів стає свідомою вимогою. Таке наповнення зустрічаємо в релігійних документах. Неважко побачити, що великі тексти Нового Заповіту з огляду на мистецтво слова стоять набагато нижче порівняно з їхнім релігійним значенням. Це означає, що вони наповнені вірою, якої вимагає їхній пророчий характер. Я не хочу сказати, що в «Зорі сув'яззя» йдеться про релігійний рух чи про справжній релігійний культ, який прагне вийти на один рівень з християнською церквою або їй протиставитися. Для поетичного оформлення вражень від зустрічі з Максиміном Георге використовує інкарнаційні метафори. Ретельно проаналізувавши книгу Максиміна з «Сьомого жмутку», ми побачимо, що Георге споруджував метафорично-поетичний пам'ятник Максимінові, постійно озируючись на релігійні документи християнства. Вірші з цієї книжки і особливо з «Зорі сув'яззя» дуже потребують такого наповнення. Коли Георге пише:

Плоть божествяшися бог воплощашися

то це радше символ віри, ніж намагання вичерпати зміст поетичним словом. Маємо майстерно впорядковані вірші, які несуть поетичні гасла міцного зв'язку. Приклад з «Зорі сув'яззя», який наводжу, символічний подвійно: з погляду значення, яке мала для Георге зустріч з Максиміном, з якою він пов'язував надію на оновлення всього вітчизняного життя, і з погляду стилю, який набирає рис дидактичності, повчання, ви-



моги, розраховуючи на те, що слухач сам наповнить слово символічним змістом:

*З тобою я востаю вспак у роки
Близький тобі з таємного зв'язку.
Ти сяєш в славних пращурів діяннях
Зворушних чварах і п'ялиливих мандрах
Існуєш тильно потай соромливо
У мудрому побожному про-роцтві.
А що над гордовитим князюванням –
То крові давній незужитий спадок:
Родюще жевриво жбурляєш в світ
Тремтливе сяйво промінь золотий.
Якому бути дню надій і справджень
Де ти явив себе у наготі
Жертовне серце родження свій образ
Ти дух народу нашого ти юнь!*

Ці вірші також свідчать про високе мистецтво майстра: чудова прелюдія двох перших рядків, розмах чотирьох останніх, урочистий жест середньої частини. Але їхня дія починається там, де читач або слухач налаштовується на літургійність, яка кожний окремий вірш інтегрує в цілість. Смысл композиційної строгості, характерної для поетичної книжки загалом, саме в тому і полягає, що породжує її поетичне слово.

Завершальний хор книжки – наче печатка, яка скріплює цілість. Слід визнати, що така крута само-стилізація вимагає більше, ніж готовий запропонувати читач. Межі між поетичним впливом Георге і силою його людиноформчої пристрасти стираються.

Тим часом остання поетична книжка Георге «Нове царство», до якої поряд з новими, увійшли, очевидно, вірші, що опинилися поза межами строгої композиції попередньої збірки, показує всю амплітуду коливань його тону від блискучої драматичної бесіди через високостилізовані пророцтва аж до майже народно-пісенної співомовки. В цій книжці зібрані вірші, в яких



послаблюється напруга волі, без якої немає самостві- лізації. Постійна інтенсивність словесного мистецтва Георге дозволяє відчувати напругу між життям-для-ін- ших, що його поет сповідує і в повсякденні, і у віршах, і життям-для-себе великого одинака, самотника з-віку- правіку. Самозречення, здержливість, скромність, страждання творять неодмінний підтон його поезії від журби і туги ранніх книжок до твердості й ощадли- вості пізньої творчості. Проте в цій збірці відчуття свого призначення поет виявляє якнайбезпосередні- ше. Тож нехай на завершення прозвучить один з най- кращих віршів «Нового царства», сповнений таємни- чого усвідомлення цих відчуттів:

*Слухай що каже нітьмава земля:
Ти вільний мов птах або риба –
Втім щоб є для тебе стихія твоя*

*Хтось згодом відкриє мабуть:
Твої доброчестя і хиба
Що жив ти як люди живуть.*

*Ти стрів нове юне лице
Та час був старий і з нас кожен
Чи з'явиться хтось хто оце*

Обличчя побачити зможе.

Вірш нелегкий, хоча чіткий і настирливий ритм задає тему: казання землі, яка все знає і забирає назад у себе, яка тому, до кого звертається, вказує межі і скін- ченність його найпревелебнішої величі. А звертаєть- ся вона до поета, кожного поета, поета-людини, лю- дини. Вона має лице, і того, що личить йому, не відає більше ніхто. Звідси – необхідність відмовлятися, про яку Георге пише не раз, використовуючи, наприклад, у «Сьомому жмутку» мотив «дзеркала»:

не ми! не ми!



і мотив «слова» в «Новому царстві»:

Нема речей там де бракує слів

Поет мовить голосом землі, даючи зрозуміти, що немає нікого, хто б сказав про себе все. Все може сказати хіба той, хто прийде згодом. Він розпізнає давно присутню, проте досі не розпізнану можливість життя. Безперечно, тут звучать сакральні тони: нерозпізнана з'ява воскреслого Сина Божого між апостолами, котрі чекають, але не бачать. Це аж ніяк не означає, що поет уявляє себе в ролі невпізаного Месії, який знає про себе все. Поет всього про себе не знає. Поет і вчитель Стефан Георге знає, що важить лише сказане, побачене і очевидне для всіх, а не голий помисел. Саме те, що важить, робить поетичну творчість Георге важливою.



ГЬОЛЬДЕРЛІН І ГЕОРГЕ

Тема «Гьольдерлін і Георге» – не якесь собі перше-ліпше порівняння, покликане показати своєрідність одного поета щодо іншого, а таки серйозна історична тема. Аж дивно: яка незвичайна актуальність судилася Гьольдерлінові і Георге в наш час. Звісно, що покоління поетів романтизму вже сторіччя тому зуміло побачити і поцінувати поетичну творчість Гьольдерліна. Втім, саме романтичне сприйняття втягло його вірші в контекст поетичних поглядів романтизму. І коли на початку нашого сторіччя творчий доробок Гьольдерліна знову привернув увагу – як завжди в таких випадках, тон задала поточна ситуація в літературі, властиво, бажання протиставити натуралізові нові мистецькі принципи, – то приголомшили насамперед пізні речі поета, нове критичне видання яких тоді з'явилося. Це було справжнє віднайдення забутої спадщини, ні, відкриття нового поета, коли Норберт фон Гелінґрат, підготувавши в Мюнхенському університеті дисертацію про Гьольдерлінові переклади Піндара і вивчивши рукописи, що лежали в Мюнхені, Штутгарті та Гомбургу, якнайсумлінніше реконструював досі майже невідомі великі гімни пізнього періоду.

Важливу роль відіграв особливий



підхід Норберта фон Гелінграта, класичного філолога. Йдеться про шлях до Гьольдерліна через Піндара. Адже поетична форма звитязжних пісень останнього, що завдяки праці класичних філологів постала в новому світлі, допомогла збагнути поетичні методи Гьольдерліна. Піндара давно вважали яскравим представником вільного мистецтва, особливо відтоді, як Гьоте під впливом Гердера взяв його собі за приклад, наповнивши форму вільних ритмів прекрасними поетичними знахідками. В Піндарові вбачали надхненного творця незмірних гімнів.⁵ Натомість Гелінграт після тривалої дослідницької діяльності класичного філолога, особливо після ретельного вивчення піндарівської системи віршування, звернув увагу на його високосвідоме ставлення до мистецтва і строгу розміреність поетичних композицій.⁶ Це відкрило Гелінгратові цілком новий шлях до пізньої творчості Гьольдерліна, який навіть у незавершених творах виявив схоже розуміння мистецтва. Замість ознак розкладу, духовної розрухи і розпачливого безуму, що їх дотепер бачили в пізніх творах Гьольдерліна, раптом вирізьбилася строга композиційна побудова, яку в його завершених речах видно на прикладі струнких строф і постійних взаємовідповідностей і яка не має нічого спільного з потоком вільних ритмів Клопштокка, Гердера і Гьоте. Тодішня загальна увага до форми дозволила Гелінгратові побачити в поезії Піндара і Гьольдерліна те, що Діоніс з Галікарнасу називав «міцна злука».

Цю злуку Гелінграт надибав також у Стефана Георге, сучасного поета, чий останні твори, особливо вірші з «Сьомого жмутку», відповідали тому самому мистецькому ідеалові. Відтоді філолог і видавець Гьольдерліна все суттєвіше наближався до поетичної творчості Стефана Георге, аж доки не підпав під владу самого поета.

⁵ O. Regenbogen. Kleine Schriften (Короткі твори). 1961, с. 520.

⁶ E. Beissner. Hölderlins Übersetzungen aus dem Griechischen (Гьольдерлінові переклади з грецької). ²1961.



Це підтверджують листи Гелінграта до його вчителя Фрідріха фон дер Ляйена. Якщо 1907 року у виголошеному на семінарі рефераті він захоплювався поетичною технікою Георге, жестом, маскою, піднесеністю – мовляв, Георге ідеальний перекладач, який досконало володіє мистецтвом слова, а не поет, то вже невдовзі, 7 травня 1910 року, писав до Фрідріха фон дер Ляйена: «Отож зараз свої надії на майбутнє світу я пов'язую з ім'ям Стефана Георге». ⁷ Гелінграт змальовує, як завдяки пізнішій творчості Георге він подолав неприязнь до його ранніх віршів і навчився цінувати шлях поета «від шляхетности, декадансу, артистизму й безапеляційности Маларме до днесь майже безпомічної величі піндарівської простоти». ⁸ Безперечно, така прихильність до Стефана Георге не означає безпосередньої причетності до «кола», проте визначає Гелінгратове розуміння і замилованість Гьольдерліном. Я аж ніяк не хочу сказати, що вплив Георге підштовхнув до відкриття Гьольдерліна. Ні, він лише допоміг розпізнати релігійне значення поетичного провісництва останнього.

Напрошується вкрай важливе питання. Листування Гелінграта однозначно свідчить про його підтримку культу Максиміна, який георгеанці влаштували на пошанування свого вмерлого юного друга. Гелінграт пише: «Цей факт якнайкраще переконує, що йдеться не про літературний, а про релігійний рух». Він убаचाє протестантівську обмеженість у намаганні «звести усе до літератури».

Здається, Гелінграт цілком дотримується релігійного тлумачення, яке Георге заклав у своєму програмному прозовому гімні на честь Гьольдерліна. Маю на увазі коротенький твір, опублікований відразу після Першої світової війни в одинадцятому-дванадцятому числі

⁷ N.v.Hellingrath. Hölderlin-Vermächtnis (Заповіт Гьольдерліна). ²1944, с. 226.

⁸ Там само, с. 229.



«Мистецького вісника», де Георге називає Гьольдерліна великим провидцем свого народу, який – о диво – знову перед нами, і провісником нового Бога. Георге наголошував передусім на незрівнянності Гьольдерліна і що його не можна плутати з романтиками у німецькій поезії. Гьольдерлін був для нього предтечею Ніцшевого відкриття діонісійського підґрунтя аполонівської культури греків і потайної традиції орфізму на тлі гомерівської релігії. «Він один був відкривачем», – каже Георге. Це означає: не божевільний і бідолашний Ніцше, а великий поет, який у своїх вітчизняних гімнах закликав повернення богів, побачив темне підґрунтя аполонівської ясности, продершися крізь класицистичний образ греків. Хай як ми сперечатимемося про релігійність в Гьольдерліна і, зрештою, в Стефана Георге, те, що він, Георге, колись проголосив, справдилося бодай в одному: Гьольдерлін опинився на рівні найбільших поетів німецької мови. Ніхто б не зарахував його тепер до романтизму. На початку твору Георге наводить вибрані уривки з віршів Гьольдерліна – по кілька рядків з різних гімнів. Ця добірка покликана підтвердити погляд Георге на Гьольдерліна: есхатологічні мотиви, очікування пришествя, страждання через ще-не-поверненість богів – кожний рядок просякнений ними. Зрозуміло, що Георге бачить в Гьольдерлінові предтечу звіщення нового Бога, якого він сам вшановує в «дусі священної юности» свого народу.

Найважливіший том Гелінгратового видання, що містить пізні твори, з'явився напередодні Першої світової війни. Передмова за 1914 рік показує перспективу, з якої Гелінграт розглядає творчість Гьольдерліна. Порівняно з листовними зізнаннями 1910 року робиться це вкрай обережно. Автор повідомляє, що Георге відкинув передмову через її буцімто непослідовність.⁹ Як Георге у своєму гімні, так Гелінграт у сво-

⁹ Пор.: E.Salin. Um Stefan George (Довкола Стефана Георге). 1954, сс. 19, 27. H.Singer. Rilke und Hölderlin (Рільке і Гьольдерлін). 1957, с. 34.



їй передмові схильний до релігійного тлумачення: «Великі гімни, вміщені тут, сам поет вважав словом Божим». Разом з тим Гелінґрат різко відмежовує вітчизняну спрямованість пізніх творів Гьольдерліна від загравання з батьківщиною поетів доби романтизму, які відходили від античних зразків, і від «новопоганських тенденцій заперечення нашого християнського минулого». Обшир релігійного провісництва звучується. Гелінґрат пише: «Саме провісництво мовби творить підоснову провіщуваного. Гучні та глибокі слова про життя і повернення богів – найочевидніший приклад неймовірного: навіть у наш час по-дитячому щира віра здатна повернути богів...»

А що, властиво, прагне сказати Гелінґрат своєю передмовою і – ширше – Стефан Георге сповіданням культу Максиміна? Про яку релігійність ідеться? Здається, Гелінґрат добре знав, що відокремлює поета від справжнього культівника, але, очевидно, не бажав зізнатися, наголошуючи на внутрішній спорідненості митця з релігійним рухом. Він пише: «Хоча сам культ або принаймні тенденція до нього є інтегральною частиною релігії, я певний, що виразником релігійного руху митець, який творить і формує, може бути досить опосередковано: Клопшток, Гьольдерлін, Марє, Георге». Нічогенький ряд. Утім, ми знаємо, як сюди потрапив маляр. Його полотна висіли в тодішній Мюнхенській державній галереї: Ганс фон Марє, належав до кола Конрада Фідлера та Адольфа фон Гільдебранда, послідовний і полум'яний класицист, автор монументальних композицій, почасти триптихів з постатями і сценами з героїчного світу класичного елінізму і християнства. Та чи можна його, творця «Неапільських веслярів» чи «Вечірнього лісу», вважати виразником релігійного руху? А інших представників цього ряду: Клопштока, Гьольдерліна, ба навіть Георге? Чи справді їхня поетична форма має щось від культу, як переконує Гелінґрат? Поетична форма Клопштока? Поетична форма Гьольдерліна? Поетична форма Георге?



Названих поетів об'єднує спадщина Піндара, гімн. Гімн як жанровий різновид літератури дуже своєрідний. В гімнах величають богів і героїв (причому героїв у грецькому розумінні, тобто напівлюдей-напівбогів). Гімн – не хвалебний вірш. Греки дуже ретельно розрізняли хвалу і величання (макарімос), хвалебний вірш і гімн. Небезпідставно. Хто хвалить, мусить перебувати на одному рівні з тим, кого хвалить. Не кожен може хвалити кожного. Хто хвалить, не може не стати на один рівень із хваленим. Натомість величання і гімн як форма величання передбачають визнання вищості, яка перевершує величальника і виповнює його. Вимальовується шкала, починаючи від визнання і захоплення, через прославляння (в нас надто зужите слово) аж до поклоніння божистому. Така релігія греків. Включно з гімном. Придивившись, якого незрівняного наповнення зазнає ця мистецька форма в пізній творчості Гьольдерліна, ми побачимо, що йдеться не тільки про літературну форму, зорієнтовану на релігійне життя греків і вдало використану поетом новочасся, а й про спізнання вищості, яка уможлиблює і внеобхідне саме таку літературну форму.

Якої вищості? Спрямуємо це питання на Гьольдерліна, а з його допомогою спробуємо дати відповідь, чинну для Георге. Гьольдерлінова зустріч з вищістю – то його розлука з Діотимою, розлука, що живцем зруйнувала щастя. Пізнання божистого через утрату, відтак новий тон поезії, перед яким опинилося наше сторіччя. Саме розлука привідкрила Гьольдерлінові буття божистого. «Божистість» любові, яку поетові судилося спізнати, докорінно змінила тон його віршів.

Це вже тон називання, тобто прикликання сущого, а не риторично-алегоричні шати поетичного мовлення, які Гьольдерлін використовував під впливом Шіллера. Після розлуки з Діотимою поет написав низку віршів, де змальовує те, як поезія стала «прихистком» для безбатченка і безхатченка, притулком серед порожнечі і холоднечі світу без любові.¹⁰ Його поетич-



на творчість не несе нового релігійного провісництва, божистого об'явлення. Вона розповідає про суще і про світ, свідомий у т р а т и богів. Сущє – то «янголи батьківщини», яким присвячена пізня творчість. Ці гімни також величають вищість, закликають знамення і пояснюють послання, які благовістять буття божистого. «Божистого спізнали ми немало».¹¹ Новий великий тон Гьольдерліна нагадує піндарівський з його звертанням до культу. Це справді міцна злука. Разом з тим це глибинне і надхненне белькотання, що колосальними відмовами засвідчує розуміння власної недорікуватости.

Гелінграт правий, і немає ніякої двозначности, коли він пише: «Провісництво мовби творить підоснову провісцуюваного». Мова і те, на що поет у ній здатний, творять спільну дійсність, яка не потребує жодного іншого підтвердження. Придивившись уважніше, ми побачимо: наявність постичности, про яку Гелінграт згадує в передмові, листах і останніх доповідях, – елементарна вимога, що поширюється навіть на такого скептика, як Гьольдерлін. Проте сам Гелінграт йде услід за Стефаном Георге: в підоснові твору йому, охопленому патріотизмом грізної світової війни, вчувається провіщення «таємної Німеччини».

Важко не помітити, що Гелінгратом рухає щось схоже на віру в рятівну місію. В останніх доповідях він натякає на великого сучасника – в ньому легко впізнати Стефана Георге, з яким нині і прісно пов'язана надія на виповнення і рятунок, що їй багато років тому провістив Гьольдерлін. Саме так слід розуміти речення: «Лише провісник, а не – хай у найпотаємніших думках – носій виповнення, ось хто він, Гьольдерлін, невідомий, непобачений серед свого народу»¹². Це відповідає тлумаченню Гьольдерлінового послання, яке

¹⁰ Hölderlin. SW, I, с. 307 (велике штутгартівське видання).

¹¹ Hölderlin. SW, I, с. 136.

¹² N.v.Hellingrath. Hölderlin-Vermächtnis (Заповіт Гьольдерліна). 21944, с. 139.



пропонує Георге. Тривірш «Нового царства» з назвою «Гіперіон» доповнює згадане «хвалебне слово». Гіперіон, Гьольдерлін і Георге злилися там у цілісне поетичне взаємовідображення.

Не слід забувати, що сам «майстер» уважав себе поетом і провидцем і аж ніяк не Месією. Хоч би як Георге не «самовиставлявся», на свій власний профіль він спромігся, спізнавши, подібно до Гьольдерліна з його Діотимою, вищість: зустрів Максиміна. Факти переконливо свідчать, що не так зачаровання юнаком, як розлука і розпач, викликані його ранньою смертю, надають усьому відтінок релігійності. Історія з Максиміном відповідає Гьольдерліновій історії з Діотимою. Аналогія очевидна: любов до вродливої жінки франкфуртівського хлібодара змінила магістра Гьольдерліна, роздертого між помислом і піснею, зашарпаного непогамованим марнославством, – біль розлуки вдихнув у його гімни запаморочливу наполегливість: так само зустріч з Максиміном дарувала Стефанові Георге нове обґрунтування його zagrożеної екзистенції. Його творчість, особливо міцніша злука «Сьомого жмутку» і «Зорі сув'яззя», – яскраве поетичне підтвердження.

У віршах Георге проглядається коріння культу Максиміна. Рання смерть юнака глибоко вразила Георге – можна тільки здогадуватися, що надмірне піднесення, в яке поет укинув підлітка, розбуркало в ньому, поетові, почуття вини, змусило, вшановуючи юного друга, переосмислити власне життя і скерувати життя своїх друзів у нове русло, згуртувавши їх у щось на зразок спільноти пам'яті. Про це читаємо в рядках із «Зорі сув'яззя»:

*Хто здатний принести життя в офіру
А потім дати смисл своєю смертю
Міцне коріння у довічній тьмі...
Ви хто мене приймає і питає
Не прагніть ще! бо маєте мене!
Мене що через нього народився...*



Порівнюючи ці рядки з рядками, які Гьольдерлін присвятив Діотимі, ми побачимо не тільки схожості, а й розбіжності. Насамперед варто зазначити, що завдяки Діотимі Гьольдерлін отримав цілком нові поетичні можливості. Саме вони підняли його вірші на високий рівень, тоді як поетичне осмислення переживань, пов'язаних з Максиміном, – швидше результат, до якого прямували життя і творчість Георге, де самотній тон, який від самого початку підніс його вірші над буденністю, дістав новий відтінок. Водночас ми бачимо, як упевненість Гьольдерліна в присутності божистого губиться в стрімкій круговерті нових образів. Він поринає в тлумачення навколишньої природи й присутньої в природі історії, він співає їхню божистість, аж його спів тихне в «блаженному онімінні». Натомість Георге пише, думаючи про себе і про своїх друзів. Культ пам'яті про Максиміна, що його Георге започатковує для себе і своїх друзів, – то поетичний заповіт власного досвіду. В центрі цієї співдружності перебуває людина в її образі і подобі. Його поезія прибирає форми релігійної самоінтерпретації і самосублімації:

Я тільки гугіт голосу святого.

В цьому і полягає істотна різниця між тоном поетичного мовлення Георге і гімнами Гьольдерліна. Тон Георге впевнено наближається до хору і літургії. Різницю можна подати у вигляді антитези двох слів. Відомо, що Георге уникав іншомовних слів і взагалі такого чужинецького явища, як декламування, називаючи виголошування віршів розповіданням-комусь. Безперечно, розповідання-комусь своїх віршів гартувало його людиноформчу волю. Гьольдерлін – цілковита протилежність.

Гьольдерліна не вдасться розповідати-комусь. Гьольдерліна можна лише розповідати-собі. Він сам собі розповідає, розповідання-собі – спосіб його поетичного мовлення пізнього періоду. Я сумніваюся, чи



взагалі можна виголошувати його вірші перед широким загалом. Хто на це зважається, той нехтує протестантсько-медитативний елемент у його пізній творчості. А на тон Георге – принаймні так мені видається – вплинув григоріанський хорал. Бо саме мелос хоралу надає мовленнєвій поведінці Георге характеру літургійного дійства. Очевидно, така істотна різниця не могла не викликати напруги, коли Георге взявся подужувати Гьольдерліна.

Смерть Максиміна змінила не стільки поетичний тон Георге, скільки весь триб його екзистенції поета. Його власне життя і життя його кола оновлювалося, збагачуючись новими рисами. Це були знаки повернення до внутрішньої держави. Варто згадати дедалі сильніше зацікавлення поета справою виховання юних друзів, яке відсувало на задній план його власну творчість. Фрідріх Вольгерс зафіксував духовний вияв такого зацікавлення у формулі «Панування і служіння». Чесноту служіння і присвяту панування Фрідріх Вольгерс запозичив з християнського середньовіччя. «Коло» поступово інституціоналізувалося, що виявлялося не в порожніх зовнішніх церемоніях чи підкреслованих особливостях, а в усвідомленні власного покликання, яке виповнювало членів кола, прибираючи дедалі виразніших рис месіянства і поволі уподібнюючись до церковного устрою з його засобами прощення і милости. Без цього годі належно оцінити новий тон поетичного мовлення Георге. Адже це мовлення потребує наповнення з боку адресата. Звичайно, ідеться не про таке наповнення, яким віруючі наповнюють справжній релігійний документ. Мову, наприклад, Нового Заповіту, яку розуміла громада, важко назвати мовою висококласної поетичної прози. А саме такою вишуканою мовою Георге писав свої пізні твори. Втім, вірші зі, скажімо, «Зорі сув'яззя» не тільки потребують наповнення, а й демонструють силу наповнення, що, виявляючись у способі поетичного мовлення, ним однак не вичерпується.



Ми б не зрозуміли Георге, якби зміну тону пов'язували єдино з його релігійною самоінтерпретацією і бачили в ньому просто засновника нового культу. Звісно, що передусім високостилізована «Зоря сув'яззя» складає враження стриманості і силуваності, чого не скажеш про попередні книжки, і що чимало шанувальників вершиною його поетичної творчості вважають «Рік душі» або «Килим життя». Втім, навіть у пізніх поетичних збірках з їхньою даниною культові ми бачимо високосвідоме ставлення Георге до мистецтва. Якщо когось і відштовхує провісницько-церемонійна піднесеність, то аж ніяк не тому, будімба вона просякнена духом релігійної езотерики, поетична чинність якої під великим сумнівом. Георге не має нічого спільного з засновниками сект, які за допомогою ораторських здібностей гуртують навколо себе громаду, так що ми іноді лишень головою хитаємо, читаючи записи їхніх промов: і як тільки подібні літературні тексти – маю на увазі, наприклад, Рудольфа Штайнера – здатні тримати громаду? На противагу до таких текстів пізня поетична творчість Георге не виростає з групового ритуалу. Йдеться радше про «кульгний» вплив і наповнюваність поетичних засобів. Маємо не релігійну громаду, яка черпає зі слова, а читачів, які це слово наповнюють.

Ми не можемо тут проаналізувати все розмаїття поетичних засобів, завдяки яким мова віршів Георге здатна гуртувати.¹³ Обмежимося зіставленням мовної поведінки, за допомогою якої Гьольдерлін і Георге наповнюють форму гімну, себто оспівують вищість.

Необхідно зрозуміти, наскільки різними були передумови творчості Гьольдерліна і Георге. Свій творчий шлях Гьольдерлін розпочинав тоді, коли мову ні-

¹³ J. Aler. Im Spiegel der Form. Stilkritische Wege zur Deutung von St. Georges Maximindichtung (У дзеркалі форми. Критика стилю як шлях до тлумачення віршів Георге, присвячених Максимінові). 1947.



мецької поезії щойно вичистили мало не до блиску, не в останню чергу Гьоте, який до мови ставився з подиву гідною гнучкістю і невимушеністю. Відтак Гьольдерлін міг вибудовувати з цього податливого і природного матеріалу німецької мови вишукані каскади, не побоюючись утратити її внутрішньо-мелодійного тону. Він зумів використати можливості, які дає німецька мова, для свого мистецтва композиції, залишивши далеко позаду будь-яке наслідування античних зразків і при цьому не відмовившись від їхньої метричної системи. Натомість у часи Георге домінували мистецькі погляди, для яких справжнє мистецтво слова важило небагато. Панівний натуралізм використовував слова для відтворення характеру і душевних порухів мовця. Він настільки зловороже ставився до вірша, що перетворив його на другорядну, майже непомітну підпору громіздкої словобудови. Тож Георге належало застосувати свою волю так, щоб виробити форму і стиль, в яких би чітко проглядався намір творця і які годі було б зміряти міркою пісенного ідеалу неймовірної легкочпливності Гьоте чи поетів-романтиків.

Було б помилкою бачити в добірності словникового запасу Георге, у вишуканості його образної мови штучну поетизацію і поетичне очуження. Продуманість мовленнєвої поведінки – поетична необхідність, таким чином поетові легше було стати осторонь від панівного поетичного реалізму купно з його поглядами на життя. Плоть звучання, характерний вираз часу, набуває завдяки йому, спадкоємцю французьких символістів, нової актуальності. Він вдається до щонайрізноманітніших мовних засобів, щоб перемістити рівновагу смислу і звуку, без якої немає лірики, якнайближче до звукової композиції. Жодне явище світової літератури, навіть Данте, яким захоплювався і якого наслідував Георге, не нагадують його тон так, як августійша поезія. За «міцною злукою» його пізніх книжок вимальовується постать Горація. Засоби поетичного мистецтва Горація, особливо внутрішня вокалізація її



інверсія звичного розташування слів стали зразками для Георге в його намаганні посилити напругу всередині вірша і зневладнити зовнішню риму, звучання якої нагадувало катеринку. Налагоджуючи за зразком роésie pure своє власне життя і викомпоновуючи мистецькі асонанси, голосівки сприяють виникненню нового ритму і нової музикальності. Міцна злука, яку Гелінград, запозичивши її в Діоніса з Галікарнасу, використовує для характеристики стилю Піндара та Гьольдерліна, стосується певною мірою також Георге, а саме коли йдеться про його мистецтво композиції. Поезія Георге добре знає принцип інверсії, згідно з яким полюбляв розташовувати слова Гораций. В Георге вишикає силове поле, яке, подібно до Горацієвого, стає дедалі відчужнішим. Разом з тим зріле мистецтво Георге уникає голої алітерації, шукаючи ретельно збалансовану форму, яка б поєднала приголосівки з голосівками.

Для музикальності віршів Георге важливе значення має форма речень. Він уникає підрядного речення другого ступеня, надаючи перевагу короткому головному реченню і простому порядку слів. Єдність звучання і єдність смислу збігаються настільки часто, що поодинокі рбззяви лишень увиразнюють загальну гармонію. В цьому полягає те, що я називаю дугою Георге. Смиловий гіат підкреслює розміреність віршових рядків і об'єднує їх у вищу цілість. Так народжуються рядки з однаковою будовою, однаковим або принаймні схожим звучанням, нагромадження яких викликає ефект повтору, пов'язаний з ефектом наростання. Так виникає незрівнянне, запаморочливе піднесення, яке підхоплює його вірші.

Хоча впливи Піндарового мистецтва віршування на Георге і Гьольдерліна багато в чому схожі, проте саме вони якнайкраще показують односторонність відкриття Гьольдерліна поетом Стефаном Георге і наснаженими ним сучасниками. Називаючи голос Гьольдерліна гутотливим і глибинним, Гелінград дає далеко не най-



влучнішу характеристику. Глибинний – так, але гуготливий? Що таке гугіт? Певна звукова картина, в якій явно домінує елемент вітальності. Ми знаємо вітальну дію великого гуготу духових інструментів, які поміж іншим використовуються в релігійних культах, нам відомо, що так називають голос і те, чим він пориває. Всього цього велична дуга поезії Гьольдерліна майже не знає. Вона має щось від медитації, від наростального заглиблення і звуження голосу аж до оніміння.

*Втім, зараз тихне в тузі,
Неначе казка кохання,
Мій спів, і так мені
Велось з ним від початку,
Рум'яність, блідість. Всьому так ведеться.*

Зате для Георге така характеристика цілком нормальна, якщо тільки сам гугіт розуміти правильно. Його вірш, як і кожна поезія, побудований на грі смислу і звучання. Проте в ігровому полі, де зазвичай урівноважуються обидві поетичні сили, більший акцент надає все-таки на силу звучання. В його віршах чуємо аж якийсь гуркіт, щось наче повторення того самого, відтак слово «гугіт» цілком доречне. В гуготі закладена безпосередність пориву, який народжується не з духовного ества мовної злуки, а швидше через контакт однієї волі з іншою, нагадуючи більше суголосся, ніж мовлення. Тож не дивно, коли Георге про себе каже:

Я тільки гугіт голосу святого.

Характер поезії самого Георге вплинув на сприйняття поезії Гьольдерліна, застилізувавши її, як бачимо тепер, понад міру.

Втім, нам необхідно поставити під сумнів релігійне самоуявлення Гелінграта і загалом георгеанців, яке відобразилося в їхньому словниковому запасі, і визнати глибинну схожість внутрішнього белькотання Гьоль-



дерліна в гімнах з виплеканою строгістю віршових композицій Георг'є. Якщо не милюся, вона виявляється насамперед у поглядах поета на себе самого. Незважаючи на відмінність між помпезністю, з якою Георг'є виставляє себе у віршах, і скромним самозреченням, яке виявляє «поет у скрутний час», їхні погляди на поезію і людину по суті збігаються. Обидвоє рухаються в контексті новочасного мислення, яке веде початок від поетики Ренесансу. Йдеться про оновлення символу Прометей і його поширення на митця, цього *alter deus*¹⁴, починаючи від Бовіла¹⁵, через Шефтсбері й аж до Гьоте, чие чудове переосмислення символу Прометей знає кожний¹⁶. Суть цього символу полягає в тому, що хай там яким надхненним і надзвичайним не був би поет, творючи, він залишається людиною.

Поетичне «я» набагато меншою мірою тотожне з «я» поета, ніж видається, і майже завжди збігається з тим загальним «я», яким є кожний. Гадаю, що навіть інтерпретатори Георг'є, не кажучи вже про Гольдерліна чи Рільке, звертають недостатню увагу на амбівалентність «я» поета. Їм варто зосередженіше прислухатися до Георг'є. Ніде не відчувається «так як у цій книжці: я і ти одна душа»¹⁷. Звичайно, «я і ти одна душа» – особливість «Року душі». Але поет – саме так належить розуміти – хоче сказати, що в усіх його книжках «я і ти одна душа». Насамперед це стосується віршів, в яких поет мовить про поета.

Для обґрунтування такого розуміння звернімося до вірша Гольдерліна, який, очевидно, мав для Георг'є особливе значення. Йдеться про фрагмент «Земля-

¹⁴ Другий Бог (прим. перекладача).

¹⁵ E.Cassirer. Individuum und Kosmos in der Renaissance (Індивід і космос у Ренесансі). 1927, с. 299.

¹⁶ O.Walzel. Das Prometheusymbol von Shaftesbury zu Goethe (Символ Прометей від Шефтсбері до Гьоте). 31932.

¹⁷ St.George. Vorrede zur zweiten Ausgabe vom «Jahr der Seele» (Передмова до другого видання «Року душі»).



мати»¹⁸, який Георге переписав власною рукою і який знайшли серед його паперів в Мінузіо. Звідти Георге взяв епіграф для своєї прозової праці. Вірш говорить про долю поета в скрутні часи, як майже в усіх віршах пізнього періоду. Я спробую показати, як крізь долю поета проглядає загальнолюдська доля.

На прикладі пісень трьох братів – Отмара, Гома і Телло. Тристрофна пісня Отмара протиставляє самотнього співця-поета народному хору, якого ще не чуємо. Йдеться не про розлуку, а про наступне:

Я замість громади співаю пісню.

Третя строфа пояснює, що спільного між поетом і народом: мова.

*Однак як скеля стала
І були вже викуті в тінній робітні
Дулевні хребти землетверджей,
Перш ніж струмки побігли з гір в долину
І розцвіли гаї й міста на ріках,
Громоглосо він
Вже дав був чистий закон
І чисті звуки утвердив.*

Те, що тут ідеться про мову, можуть підтвердити окремі паралелі з Гьольдерліном¹⁹. Нібито поет і народ отримали завдяки, так би мовити, творінню перед створінням через грім Усевишнього чисті звуки. Мова – відповідь, яку знаходять смертні. Одночасно вона – підґрунтя, єднісне і єдине, чим ми володіємо, особливо коли боги далеко і спільна пісня не окрилює спільного духу.

Пісня Гома змальовує цю відсутність і заступницьку функцію поета. В часи дозвілля оживає пам'ять про

¹⁸ Hölderlin. SW, II, с. 123.

¹⁹ Hölderlin. SW, II, пор. с. 92 («Хліб і вино»).



героїчну добу, а великі будівлі храмів «світять пусткою у днину скрутну».

Я сподіваюся, що вчитавшись у третю пісню, пісню Телло, від якої зберігся лише фрагмент, ви збагнете, чому я пов'язую цей вірш з поетичною самосвідомістю Георге. Якщо у двох попередніх піснях ми відчуваємо різницю між свідомо обраною самотністю поета у випадку Гольдерліна і прилаштованістю поета до громади, яка його оточує, у випадку Георге, то третя пісня дає відчути внутрішню близькість між Георге і Гольдерліном, зумовлену спільним досвідом поетства.

*Хто дякує, перш ніж дістав дар
Й відповідає, перш ніж почує?
Не <добре>, коли вищий промовляє,
Порушувати звучність його слів.
Мудрість бо його й інше право теж,
І є один, якому нема кінця,
І часи сотворителя то
Мовби гори,
Які від моря до моря вкрай
Знай котяться над землею,*

*Мандрівник не раз повідає про них,
І блукає звір у прірвах,
І ширяють зграї над верховинами;
В священному затінкові,
Де зелен схил, живе там
Пастух і бачить кичери.*

Фрагмент обривається. Я не думаю, що прозовий нарис, який починається звертанням «О земле-матінко», вказує на продовження. Незважаючи на фрагментарний характер, тріалог продуманий до найменших дрібниць і я не бачу, як сюди можна вбудувати зміст «О земле-матінко». Власне, з погляду змісту дуже мало ймовірно, щоб обидва тексти мали щось спільне. (Про неможливість зведення обидвох текстів в один



творчий задум пише Байснер²⁰, і я з ним погоджуюся). Хіба йдеться про ту саму тему? Прозовий начерк звертається до матері землі, яка мала стати предметом всіх подальших величань. Натомість вірш до неї не звертається. Він звертається до слів про неї, називаючи землетверджі. З чистого закону мови народжується пісня поета і спів громади. Земля і мова зустрічаються у взаємному віддзеркаленні, кажучи: часи творіння так само непідвладні поетові, як і гори; на їхні кичери, тобто на те, що над ним, дивиться пастух.

Хай там що, Георге переписав не прозовий нарис, а поетичний фрагмент. У ньому він, поет, упізнав свої погляди на життя. Вірш Георге з одинадцятого-дванадцятого випуску – найкраще підтвердження:

*Слухай що каже п'ятьмава земля:
Ти вільний мов птах або риба –
Втім щб є для тебе стихія твоя*

*Хтось згодом відкриє мабуть:
Твої доброчестя і хиба
Що жив ти як люди живуть.*

*Ти стрів нове юне лице
Та час був старий і з нас кожен
Чи з'явиться хтось хто оце*

Обличчя побачити зможе.

Характерний для всієї творчости Георге мотив здержливости утворює підґрунтя цього вірша. В «Сьомому жмутку» поет схиляється над дзеркалом джерела сподівки на підтримку, бо йому здається, нібито він знайшов вдалу поетичну форму для змалювання великого пережиття, а фігури щоразу відповідають «не ми!

²⁰ Hölderlin. SW, II, 1953, с. 426 (мале штуттартівське видання).



не ми!». Те саме бачимо у вірші з «Нового царства»: «Нема речей там де бракує слів». Вірш «Земля-мати» слід розглядати, враховуючи цей сталлий мотив. У ньому йдеться (гадаю, це видно досить чітко) про амбівалентність між людиною та поетом. Вірш хоче сказати і, зрештою, таки каже, що поет не пан свому надхненню і творінню, навпаки, як кожна інша людина, він нескасовним і незбагненим чином залежний. Хочу наголосити: «як кожна інша людина». Наш слух це вловлює в рядках «Втім щоб є для тебе стихія твоя // Хтось згодом відкриє мабуть». Наприкінці ми це чуємо знову, це взагалі лейтмотив вірша. Ось п'ятьмава земля, щось, чого ніяк не можна вияснити і звідки походить кожен з нас. Саме звідти наше істотне незнання про самих себе. Не тільки поет, а кожен з нас може прикласти ці слова до себе. Адже колись неодмінно з'явиться той хтось, хто знатиме, чого не знаємо ми. Звичайно, через ці рядки проступає християнське очікування пришестя. Не те щоб мовилося про Христа, якого свої, між якими він перебуває, розпізнають аж по розламуванню хліба. Йдеться про прибуття того, який мав би проказати спасенне слово і який залишається невпізнаним. Тема вірша – належність поета до тих, котрі не відають. Бо й він не відає. Однак він знає, що не може відати, чи його обличчя коли-небудь відкриється взагалі і чи відкриється для всіх. Це означає, що він не відає, чи збудеться слово. Глибокий трем, що пробігає рядками, не обмежується тими іншими, перед якими стоїть поетове «я».

Повернувшись до третьої строфи фрагмента «Земля-мати», ми побачимо його тематичну спорідненість з віршем Георге. Не слід порушувати звучності слів, не слід забігати наперед, не слід хапати вогонь грішною рукою. Такий центральний мотив творчості Гьольдерліна.²¹ Поет – заспівувач перед громадою, на її відповідь доводиться чекати. Часи творця з їхньою

²¹ Hölderlin. SW, II, c. 120, c. 141, c. 155.



Г Ъ О Л Ъ Д Е Р Л І Н І Г Е О Р Г Е

самостійною і невідхильною ходою, що мовби гори від моря до моря, кажуть те саме «Хтось згодом відкриє мабуть», яке подибуємо в Георгі. Ставлення до часу і світу зближує таких далеких один від одного поетів. І велич Георгі в тому, що його поетичний голос звучить цілком по-іншому, самостійно – в його віршах ми не знайдемо бодай натяку на наслідування, не кажучи вже про запозичення Гьольдерлінового тону.



Я І ТИ ОДНА ДУША

*Вам чути лінії ясних світів цих
Барвисті схили повні винограду
Зефір який в струнких тополях шепче
І Тібур той де води ніжні флейти?*

*Яскряться кучері: чи знаний вам
Танок туману на драговині
Орган негоди посеред баліт
І рокіт всемогутніх морів?*

Ми питаємо себе, чи потрібні пояснення там, де, ховаючи слово і смисл, поетичне мовлення безпосередньо і нестримно досягає читача купно з внутрішнім слухачем. Звісно, зацитовані рядки з «Року душі» за всієї епіграма-тичності їхньої побудови не належать до поетичних утворів, які своєю затемненістю ускладнюють розуміння. Проста побудова у вигляді питання і відповіді допускає багатозначну протиставу двох ландшафтів. Не треба особливих зусиль, щоб розпізнати в них ландшафт душі, а в розлогій широчині їхньої далечі – себе самого.

І все-таки без тлумачення нам, здається, не обійтись. Тлумачення потребує вже те, чому згадані рядки розташовані в частині «Року душі», яку поет називав нашвидку вирізьбленими тінями. Два ініціали дозволяють вгадати, про яку людину з кола Георге йдеться. Мож-



на піддатися спокусі піти за першим помахом автора і дійти до відповідних життєвих обставин, до зустрічі двох поетів – першого, північного, і другого, райнсько-римського, автора «Року душі».

А можна прочитати передмову до другого видання книжки, де поет застерігає проти спроб звести все до життєвих обставин і волі випадку: рідко такою мірою, як у цій книжці, я і ти одна душа. Безперечно, в межах цілої збірки вірш належить до групи, яку супроводжують ініціали і звертання. Можна припустити, що застереження поета для цієї групи віршів мало що означають. Проте означають вони таки багато. Адже ці вірші, яким присвята надає інтимности, аж ніяк не скидаються на випадковий жест чи жмуток, навпаки, вони складають частину, яку опрацював, оздобив і опорядкував досить вибагливий ювелір. Вони не належать до сфери раз прожитого життя, як не належать до неї звияжні пісні Піндара, які виконувалися по сицилійських маєтках, ставши надбанням грецької літератури, як не належать оди Горація з їхніми звучними вступами. Що перетворює їх на *monumentum aere perennius*²²? Яке мистецтво, яка злука, яка сила слова?

Хоча формальна структура вірша налічує дві чотирирядкові строфи, що утворюють цілість, уподібнюючись до інших віршів цієї групи, його особливість полягає у двоголосій композиції: питання і – відмінним тоном – відповідь. Їхня взаємодія виникає на основі чітко продуманої взаємовідповідности – в цьому разі я маю на увазі анакрузу²³, яка підхоплює слово, і рішучість антислова, яка дозволяє цілості залишитися цілістю. Адже цілість цього вірша з питання і відповіді очевидна, дарма що голос питання і голос відповіді – радше голоси музичної композиції, ніж відображення розмови двох.

Голос питання звучить вимогливо. Він випромінює розважливність і впевненість, знаючи, що каже. Знаю-

²² *лат.* пам'ятник міцніший за крицю (*прим. перекладача*).

²³ передтакт (*прим. перекладача*).



чи, проти чого виступає. Покликаючись на свої ясні світи, він спогадує темні світи іншого. І коли тому, до кого звертаються, ясні світи всього-навсього «чути», то це означає, що вони десь вище, далі, що вони – заповіджена земля. «Ясні світи» вимальовуються, наче ясні лінії гір удалині. Чи, може, йдеться про ясні лінії у цих світах, про їхню духовну архітектуру? Напевне, і про одне, і про друге, про ясний зразок і про зразок ясности: ландшафт, сформований людиною і просякнений ясною духовністю людського чину. «Барвисті схили повні винограду» викликають в уяві райнські виноградники, ретельно розпланований королівський ландшафт, увічнаний осіннім золотом виногрон. Первісна сила природи проглядає лише *per contrarium*²⁴ крізь приборкану ясноту ландшафту, і шепіт мистецького зефіра не може її розбуркати. Те саме стосується струнких тополь. Ця порода дерева, яку до Європи завезли у XVIII сторіччі і яка цілком відповідала геометричному духові часу з його розміряними, розциркульованими, розпланованими вуличними ландшафтами, – наче символ впорядкованої і впокореної природи. Однак найразючіше чар перетвореної на мистецтво природи спалахує в четвертому рядку. Разом зі згадкою про Тібур зі славетними віллами августійших часів, відомий кожному гуманісту завдяки творам Горация, читачеві чи слухачеві може закрастися сумнів щодо ворохобної картини ландшафту, чи не протиставляє вона, бува, чистий Південь, Італію, чистий Півночі. Символічність самого Тібура (Тіволі) розвіює його сумнів, і він з подивом збагає, що славетні водограї благословенного місця означають більше, ніж просто собі римську лихоманку німців, вони мовби прикликають велич і вігальність римсько-райнської гуманности, цього стану людської душі. Звідки ми знаємо, що води Тібура – множина? Звичайно, не на основі класично-археологічної освіти і не через

²⁴ *лат.* через протиставу (*прим. перекладача*).



множину навколишніх тополь і флейт – маєстат передпоставленого в родовому відмінку Тібуря, ось що викликає всю широчінь цього мистецького раю.

Але таки залишається щось невагоме, щось нерезальне у цьому передчутті заповідженої землі з першої строфи, якась частка відповіді, щось від антіслова другої строфи, цілком інший бік душі, душа в її цілості. Кожний читач «Року душі» помітить, що відповідач з яскристими кучерями не каже нічого чужинного, він повідомляє скритне, найсокровенніше знання про елементарні сили, які дають повноцінне життя всьому душевному і всьому духовному. Особливо інтенсивно владу елементарного демонструють останні три рядки – включно з вокалізацією. Це не так гордість яскристоволосого півничанина своєю батьківщиною, як прикликання природности і душевности маєстату, динамічну нескінченність якого Кант називав «чітким призначенням людства». Не пишання гуманістичність, не кажучи вже про приборкання природи, а власне гордість, яку природа витримує і втримує духовно, – ось що дозволяє людині підвести голову.

Можна запитати, чи, бува, таке тлумачення не руйнує обміркованої рівноваги між питанням і відповіддю або внутрішньої рівноваги душі, яка любить обидва світи, або тим більше обрису життєвого шляху, який ще залишився. Чи справді антистрофа означає більше, ніж звичайну антитетичність? Чи справді досягнуто суголосья обидвох частин? Тлумачення поезії завжди однобоке, котрийсь бік обов'язково виявиться незахищеним. Сам автор цих строф стоїть завжди на боці оформленого, ясного, приборканого, залишаючись далеким від незв'язної широчіні невизначеного, незмірного. Надто виразно промовляє «Рік душі» з нічної глибини душі, щоби можна було не визнати за нею усіх цих великих картин негоди, драговини і бунтівливого рокоту моря. Звісно, мусимо все узгодити з текстом. Цю узгодженість ми встановлюємо не за допомогою аналізу стану душі і настрою цілої книжки чи



взагалі всієї топіки негоди і моря у творчості поета, а зосереджуючи увагу на звуковому боці зацитованих рядків.

На перший погляд здається, ніби антитеза – звичайна протистава. Але як вона підготована – краще не вигадаеться. Лагідний шепіт вітру, легкий плюскіт водограїв у Тіволі – у двох останніх рядках панують тони світла, сподівання, свята. Так що майже неможливо уникнути думки про темні глибини. Далекосяжні звукові і смислові потоки, наповнюючи другу строфу, нагадують *basso continuo*²⁵ нескінченного хоралу. Це плин, в якому немає людини. Ні Макбета, ні Гамлета, хоча наростає гугіт, прагнучи піднятися до шекспірівських вершин. Проте як оце все може влитися в останній рядок, де чудово урівноважуються таємниця, об'явлення і поетичне мистецтво? Рокіт, всемогутнісних, морів – цілком звичайні слова в'яжуться в нерозв'язну цілість. Зате яку. У новій оправі вони виблискують, наче рідкісне, когнотивне каміння. Який різний буває рокіт. Але тут ідеться про рокіт припливу, про єдність накочування і відбігання – нескінченну мелодію, супроти якої всі людські звуки і форми здаються випадково-проминальними. Як ми це все чуємо? Зрозуміло, завдяки звукам, перекликанню між «р» і «р», між голосівкою і голосівкою – напевне, саме хіазм «р-о-о-р» вивільняє рокотання. А колективне формування перетворює рокотання на рокіт, викликаючи владу всього, що непідвладне формотворчим намірам людини, що вище за них. Про моря, по-материнському всеохопні моря сказано: «всемогутнісних». Звучить начебто так само тривіально, як «струнких» чи «ніжні». Начебто. Йдеться все-таки про останнє, остаточне слово. Ні, передостаннє. Бо «всемогутнісних морів» – то одне всесвітнє море, куди все повертається і з якого все вийшло. Море, що вражає і захоплює. Воно більше, ніж усе, з чого людська рука вгонобила зробити в

²⁵ *лат.* генерал-бас (*прим. перекладача*).



Я І Т И О Д Н А Д У Ш А

цьому ясному світі міцну злуку, ніж усе, що побачило світ завдяки людським діянням. Воно дозволяє нам відчувати благодаття всемогуті, воно – нескінченне.



РАЙНЕР МАРІЯ РІЛЬКЕ ЧЕРЕЗ 50 РОКІВ

Вшановуючи Райнера Марію Рільке з нагоди сторіччя його уродин, ми мусимо пам'ятати, що прожив він трошки більше, ніж п'ятдесят років, а ще п'ятдесят років відокремлюють нас від його часу – п'ятдесят років, протягом яких світ, протягом яких ми, протягом яких суть і сила поетичного мистецтва зазнали істотних змін. Ми усвідомлюємо цю історичну відстань. Ми знаємо: чимало з того, що тоді забезпечувало відлуння поетовому слову, відмерло, натомість відкрилися нові обшири всередині нас нинішніх, а з ними з'явилися нові акценти. Що залишилося чинним і на чому покоїться чинність чинного? Відстань у п'ятдесят років може означати якнайбільшу віддаленість. Навіть п'ятдесяті роковини від дня смерти Гьоте і сторіччя його уродин були аж ніяк не безсумнівними підтвердженнями його актуальності. На той час ще не розпродали першого видання його «Західно-східного дивану»! І навіть такі філософи, як Гегель чи Гайдеггер, були і залишаються – достоту, мов Рільке, – через п'ятдесят років у часі найбільшого афелію.

Постає загальне питання, спрямоване аж ніяк не тільки на поетичну творчість Рільке. Все, що стало набутком



того, що ми називаємо літературою, дивним чином перебуває між «колись» і «завжди». Хода часу нагадує процес фільтрації, залишаючи небагато, але надовго. Вибірковість – суть кожної традиції. Твір мистецтва, збережений традицією, причому збережений, як правило, «автентично», підпадає під особливі закони. Його «тривалість» – то не лише живучість у розумінні збереження вістки про минуле, яка з минулого йде і на минуле вказує. Кожна зустріч з твором мистецтва – це «абсолютна» актуальність, вільна від будь-якої прив'язаності до первинного, автентичного, однак минулого акту. Чи це тривалість того самого? І що там триває? Той самий «твір»? Безперечно, це той самий мармур, але вже без первинних барв, це той самий текст, але без відлуння серед аудиторії, для якої його мова була її мовою. Він «чинний» яко твір, хоча для нас чинність його «світу» – богів і людей, зводиться до вістки про минуле. Чому він чинний?

Формалістична естетика відповіла б так: Нас дивує і підносить «формальний рівень» вирішення, змістовий вияв якого залишається для нас у минулому, і чому б узагалі не прикликати «науку», яка доведе, скільки майстерности в цих утворах стало каменем, а скільки барвою чи словом. Але чи воно чинне? Мистецтво для мастаків? Чи, може, навпаки, і вся ця майстерність – за винятком вторинного сприйняття мастака – не так сприймається сама по собі, як радше виступає посередником чогось іншого, що чуємо і що чинне? Хай там як, у нашому питанні мовиться про наступне. Чи, велухаючись, ми завжди чуємо незмінно те саме? Чи йдеться, як гадав замолоду Лукач, про неповторний доторк нашої естетичної активності до утвору, суб'єктивності до об'єктивності – доторку, який спричинює буттєвість твору мистецтва? Обидві відповіді не помічають живої напруги між єдністю і розмаїттям, сталою визначеністю і змінною визначальністю, яка складає «тривкість» твору мистецтва. Здається, щойно історична відстань відкриває нове й інше – через де-



сятки років відбувається повернення до того самого твору. Але це не так: усе наше сприймання мистецтва, як і реалізація нашої екзистенції, – питання часу. Наскоком поетичного твору не візьмеш. Навіть якщо поетичне враження буцімто перебуває в безчасів'ї окремої миті – ми ніколи не залишаємося такими, якими були. Кожна нова зустріч з поетичним твором якимось чином і якогось разу виявить свій зв'язок з попередніми, проте навіть таке виявляння – це не спогадування попередньої зустрічі – адже вона наче стерта, наче палімпсест, наче письмо, яке майже неможливо відчитати за текстом, який читаємо ми. Кожна зустріч відбувається за певних обставин, на тлі звучання і згасання. Вразливість загострюється і притуплюється. Сузір'я змінюють своє розташування.

Маємо, так би мовити, закон вразливості, який випрацювала насамперед формалістична школа росіян, провісників і попередників структуралізму. Свій початок цей закон бере в поглядах Канта. Кант відрізняє враження від форми – і справді: враження належить до діалектики нового, приреченого старіти, тоді як старе, зблякле, забуте може давати нові враження. Натомість «форма» – це тривке і тривале духовне завдання, яке виконуємо ми, глядачі, слухачі, читачі, тобто це «наше» завдання – за умови, що воно нас узагалі цікавить.

То чого ж ми прагнемо, розглядаючи творчість Рільке з перспективи «через п'ятдесят років»? Зрозуміло, нас цікавить не історичний чи біографічний аспект його творчості і навіть не її вплив у традиційному розумінні. Нас не цікавить світ сто років тому чи, скажімо, дев'яносто, коли юний Рільке клепає один за одним свої ранні вірші або коли він уже починає дозрівати; нас не цікавить велика післяісторія творчості, яка триває від часу його ранньої смерті 1926 року і яка перевершила прижиттєвий успіх. «Через п'ятдесят років» передбачає перелічення здобутків. Старші вважатимуть це власною справою, адже колись вони



були юними сучасниками поета, що аж ніяк не означає, буцім вони можуть говорити за теперішню молодь. Кожне молоде покоління висуває власні вимоги, і всі вони стосуються одного і того ж набутку.

Чи знає він бутність? Сумнівів так само мало, як і в інших подібних випадках. Ми відчуваємо, що не один Рільке опиняється в далечі, а й Георге і навіть Гьольдерлін, якого «відкрили» в часи Першої світової війни, – відтоді його важка можуть задавала тон, на десятиріччя ставши для нас мірилом поетичності. Перед «високим стилем», що неабияк вражав у добу відходу від натуралізму і психологізму на звороті сторіч, відступає час, до якого ми звертаємося, крізь галайкання засобів масової інформації, реклами і пропаганди, коли будь-яка їхня настирливість породжує опір мовлення.

Творчість Рільке – чітка структура, на вершині якої знаходяться його «Дуїнські елегії» та «Сонети до Орфея». Ранні вірші, зібрані згодом почасти всупереч волі поета саме під такою назвою, – не погані вірші. Вони віртуозні, вправні. Скільки спроб передувало навіть таким недосконалим псевдодосягненням? Перед нами печувана гнучкість мови, розмаїття варіантів, висока активність, висока вразливість – але: Рільке сам передога визнав, що Георге, стверджуючи, мовляв, він, Рільке, зарано почав публікуватися, «дуже і дуже» мав рацію. Можливо, в ньому було щось від розтікання жіночої душі нескінченними східними просторами, так що він ледь уберігся від остаточної розпливчастості. Але ось починається «творчість»: «Часослов». Поет бачив у ньому своєрідну прелюдію себе самого обіч від свого тодішнього буття і писання, і це справді так – не лише прекрасні і глибокі вірші, а тон, там уперше залунав тон, що пронизує всю подальшу творчість поета. Там висловлюється глибоко особисте, індивідуальне ставлення до Бога – нехай у незліченних іпостасях і нескінченних варіаціях голосів.

Якщо спробувати схопити історію сучасної лірики, починаючи від Маларме, одним реченням, воно



напевніше звучатиме так: подолання риторично-прозового елемента в поезії. Риторика – також мистецтво, мистецька композиція мовлення й аргументації, до того ж існує традиційна єдність риторики та поезики. Водночас цілковитої самотності мистецтво поетичного слова досягає щойно в роєsie pure, звільняючись від необхідності поєднання предметного, тематичного, однак залишаючись «словом», цебто висловом. Втім, Рільке ніколи сліпо не сповідував ідеалу роєsie pure. Йому властивий риторичний і особливо майже повчальний елемент – пригадаймо численні розрідження в його пізній творчості, які нам тепер видаються зайвими, якщо взагалі не завадними. Тематичність пізніх віршів – суцільні натяки, які розчиняються в медитації – зате в «Часослові» та в деяких інших віршах з його раннього періоду медитація відіграє звичну роль. Так, «Часослов» торує шлях від златоустости до стриманости і строгости.

Найважливішим кроком від перших спроб до майбутніх успіхів став роман «Нотатки Мальге Ляуріде Брігте». Після Ніцше найкраща, найбагатша, найглибша з-поміж відомої мені німецької прози, пронизана надзвичайно ясным ритмом і мовби огорнена проглядною темрявою, над якою опалове мерехтіння страждучої пам'яті, – роман, який майже не знає аналогів, адже його романність розчиняється у замкненому просторі позачасової актуальности спогаду. Я б назвав його сурмою революції, яка покликала новий світ роману пам'яті, я б поставив його біля Пруста, Джойса, Бекета, якби у цих тихих рядках німецької прози пролунав тон парадигматичности, вимоги, жадання. Іноді відчувається близькість Германа Банга і, звичайно, Єнса Петера Якобсена, на якого вказував сам Рільке. Маємо роман, «текст» якого вкладено в уста героя, якого годі вважати властивим оповідачем. Відтак роман залишається оповіддю, яку оповідає оповідач. Не переваги літературної підприємливости чи поетичної вправности, а відчайдушність ставить роман попере-



ду всієї творчості Рільке. Великі страждання і безпомічний плач, ошляхетнені відкиданням утіхи, вводять новий тон чоловічої міцності в жіночу чуттєвість поетичної творчості. Перед нами процес формування одного з найбільших поетів світу, який відважився йти до останньої межі і там зупинився. Завдяки темрявному мерехтінню, яке поширював навколо себе Мальте, окремі речі з «Нових віршів» спромоглися на подібну визначеність і міць, нагадуючи обітницю усе витримати.

Проте щойно після нескінченних спроб і страждань, після майже десятирічної мовчанки, з'явилися «Дуїнські елегії» та «Сонети до Орфея», а з ними – рятунок, успіх, багатий урожай посеред зими 1922 року. Відтоді ніхто вже не наважиться поставити під сумнів існування неперервної лінії у цій творчості, що вела від розтікання нескінченними просторами до стислої інтенсивності тамованого крику. Вимальовується настирлива послідовність. Її відчував сам поет, назвавши згодом «Життя Марії», останній цикл віршів, виданих перед «Дуїнськими елегіями», самоповтором. Про закінчення праці над елегіями поет сповіщав своїм друзям: «Звершилося».

Сьогодні неможливо не помітити внутрішньої закономірності постання елегій. Здається, нарешті все опинилося на заздалегідь визначених місцях. Мовляв, здійснився план. Певним чином це справді так: перші чотири елегії і перші рядки теперішньої Десятої елегії вкупі з пізніше викинутим продовженням виникли вже 1912/13 року. Мету, так би мовити, поставлено, і десять років, що залишалися для її досягнення, поет перебував у неприторенному шуканні, яке то гальмувала, то збивала на манівці несприятливість доби і внутрішня протидія. Не варто надто дослівно сприймати зворушливі повідомлення про бурхливі успіхи в лютому 1922 року, які подибуємо в численних, майже однакових за змістом листах поета. Це шалене піднесення говорило про завершення праці, про урожай



після тривалого плекання, про зненацька вибухлий внутрішній стрим одночасно з притлумленням, відкиданням, виокремленням всього, що не пасувало. Ось справжній смисл процесів, зображених у листах, а бажання Рільке додати до вже готових елегій другу частину з назвою «Фрагменти» лише підтверджує цей смисл – це була спроба компромісу з самим собою, від якої поет врешті-решт відмовився, усвідомивши почасті самотужки, почасти за допомогою перших читачів «самодостатність» наявних десяти елегій.

Ми можемо докладніше зупинитися на цих ворохобних тижнях, коли відбулося звернення. Спочатку Рільке обрав тільки сім елегій і щойно протягом наступних днів додав три, яких бракувало. Чи аж тоді з'явилася Десята? Важко уявити, щоб якась інша елегія, крім цієї, початої 1912 року, могла завершити ряд. Ми бачимо всю недосконалість первинної кінцівки, бачимо, як уривки й ескізи, над якими працював Рільке, чекали на приєднання до того, що саме викристалізувалося.

Ще більше дивує заміна П'ятої елегії, яку Рільке здійснив незадовго перед тим, як відіслав рукопис Кіпенбергові, власникові видавництва «Інзель», що остаточно підтверджує довільний характер цієї завершальної бурі. Поетові вдалася протягом однієї «буремної ночі», як він сам пише, елегія мандрівників – не так внаслідок раптового надхнення, як на основі шліфування і сполучання наявних шматків в одну переконливу цілість, що називається віршем. Багато що у цьому процесі народження «Дуїнських елегій» ми можемо зрозуміти на прикладі іншого вірша – колишньої П'ятої елегії, яку ми знаходимо серед «Пізніх віршів»:

Анти-строфи

*Жінки, ви, хто іде отут
між нами, страдниці,
вас, як і нас, не береже ніхто, і все ж
ви здатні берегти, ви берігіні.*



*Звідкіль,
коли з'являється коханий,
майбутнє береже?
Більше, ніж буде.
Хто знає відстані
до сталої зорі,
дивується, побачивши її,
світлицю серця.
Як вберігаєте від бур?
Ви, сповнені джерел і ночі.*

*Ви справді ті самі, до кого
в дитинстві
на коридорі школи
чіпався старший брат?
Ви, щасні.*

*Тоді, як ми
псувалися навік,
були ви наче хліб преображення.
Кінець дитинства
вас не урік. Нараз
постали ви, мов диво,
сподіяне у Бозі.*

*Ми, наче витяті з гори,
вже хлопчиками гострі,
хоч іноді, можливо,
удало втяті;
ми, мов каміння,
що зверглося на квіти.*

*Ви, хто з землі росте,
усім корінням люблені,
ви, доньки Еврідіки,
святинь повернення,
де суцїй чоловік.*

*Ми, хто призвідники своїх образ,
що без кінця і краю,*



*що діти скрухи.
Ми, ті, хто гнів, мов зброю,
кладає край сну.*

*Ви, хто ще захищає там,
де захистку нема. Мов древо сну,
спогадування вас
для мрії самотника.*

Гарний вірш, почерпнутий із найпотаємніших глибин досвіду кохання і моралі кохання. Його теж можна назвати елегією, це плач над чоловіком, який так ніколи і не навчився справжньої любові. Але ніхто не зараховуватиме цього вірша до «Дуїнських елегій», адже його тон, розмір, відлуння інші. Створивши елегію мандрівників, поет усвідомив цю іншість. Він не збирався долучати нову елегію до десяти попередніх, він замінив нею «Анти-строфи», яким, очевидно, вже 1912 року, коли виникла перша строфа, і ще в лютому 1922 року, тобто після завершення, відводив місце П'ятої елегії, що мала йти услід за чотирма іншими, написаними значно раніше. Ми бачимо, скільки всього змінилося, доки нарешті утворилася цілість.

Якби ми не знали, то не повірили б, що перші чотири елегії з'явилися на десять років раніше. Тема кохання присутня в усіх елегіях. Але вже в героїчній і ще дужче в наступних елегіях – досить пригадати присвячену Рудольфові Каснерові елегію про звірів – протистава чоловіка і жінки, яка в «Анти-строфах» прибирає форми антифонного співу, втрачає структуротвірне значення. Так вимальовується цілість, яку маємо тепер і до якої якнайбезпосередніше належить елегія мандрівників. Ця цілість була би інакшою – дужче схожою на пісню чоловіка і жінки, якби Рільке не вилучив «Анти-строф».

Звісно, про це можна забути – це вже успішно забули, і не дивно: текст складає враження довершеності. Саме довершеність надає поетичному утворі



чинності, не тільки ховаючи випадковість його появи, заспіви і закрути, варіанти і повтори, а відкидаючи всі зв'язки з часом постання – отак народжується самодостатність, перекреслюючи всі спроби вчених дати історичні або біографічні тлумачення, всі спроби соціологів «пояснити» й узалежнити.

Мало констатувати, що Рільке був релігійним поетом. Краще не вживати слова «релігія» там, де немає релігійної громади, покликаної увиразнювати смисл сказаного, а такої громади самотній голос поета преципнь не знав. Краще не орієнтуватися на стократні варіації християнських мотивів – як римо-католицьких, так і східних, котрі принаймні від часу глибоких вражень про Росію увійшли в творчість поета. Адже «Дуїнські елегії» радикально рвуть зв'язок з бутніми релігіями та віросповіданнями, намагаючись непомітно задушити лагідну розмову Мальте з Богом. Рільке сам моментами більше слухності надавав юдейській та ісламській релігіям, дедалі пристрасніше заперечуючи християнство з його заповітом розрад і обітниць, напевне, він знайшов би щось рідне у великих азійських релігіях, так як знаходив у грецькій і єгипетській старовині. Але нескінченна делікатність супроти Бога, яку він сповідував, диктує мовчання і відкидає всі інші тлумачення.

Ось воно, найголовніше: поезія Рільке визнає, що Бог далеко і що цю далеч зась обволікати прикликанням християнсько-гуманістичних віроуявлень чи хай там яких найстародавніших міфічних символів. Це надає посланню, яке несе його поезія, неабиякої апелятивної сили. Вона пов'язана з часом, однак зберігає чинність релігійного провісництва, вона – його відповідниця. Вона закликає нас визнати і витримати цю далеч. В той час, коли «Історії про любого Бога» та «Часослов» налуджують досягненність і актуальність Бога, Мальте Ляурідс Брігге прагне навчитися жити на відстані до Бога, звісно, не без страждання, але в кожно-



му разі без розрад і обітниць, які його насправді не досягають. Елегії усвідомлюють нескінченну далеч Бога, намагаючись утриматися навіть від звертання до анголів.

Тож ця поезія – це поезія далечі Бога. Їй цілком і повністю відповідає прославляння тутешнього і тутешности; пристрасне обстоювання тутешнього буття, нагамуз із його щонайбезпросвітнішими злиднями, вбогістю, гнітом. Таке обстоювання поєднується з відхилянням розради в потойбіччі. Ось «послання», яке ми чуємо. Чи нове воно для нас? Чи, бува, не знане? Не варто відразу покликатися на Ніцшевого Заратустру з його «Людино, будь вірною землі». Ми і так це робимо, керовані волею життя і невизнанням смерти, доки врешті не розбиваємося об її незбагненність. Християнство побачило в цьому своє виправдання, не прикрасивши і не приховавши розпачу смерти, а давши єднальний знак розп'яття. Смерть у Христі долається не тамуванням її гіркоти, а тільки цілковитим самозреченням. В цьому, а не у зворушливих сподіваннях на занебесне потойбіччя, де воздасться за муки земні, справжнє послання християнства. Але, як і Ніцше, Рільке також дивився на земний триб християнської громади, на людей з їхнім дріб'язковим обрахунком кривди і щастя, і відкидав його.

Витримати і вистояти без розраджуваль – ось у чому Рільке бачив релігійну продуктивність «Мальге». Приклад юних мерців у Першій елегії – наступний крок, нехай негативного, бажання зняти з них «уразу кривди». На свій лад цьому завжди вчило християнство, проповідуючи смиренну надію на волю Бога. Тільки меркнуче, моралізаторське християнство, присутнє в Кантовому постуляторному доказі існування Бога, здатне навіть думку врівноважування. Не випадково. Цей «моральний світорахунок» взаємних послуг – ціла система життя, що панує над нами. Таке послання елегії. Воно відкидає будь-яке покликання на релігійну обітницю, адже вона відразу передбачає систе-



му взаємних послуг. Воно закликає людське серце підвестися над цією світовою системою взаємних рахунків: відтак нескінченне кохання, відтак герой, відтак приклад закоханих, які знаходять одне в одному достатність. Відтак янгол, істота, що нас нескінченно перевершує.

Листи Рільке, де мова про янголів, оголюють тільки один бік: Рільке називає янголів гарантами невидного. Це, так би мовити, їхня функція – бути доказом для того, хто жадає метафізики, і для того, хто від неї відвик. Інший бік: насправді ніякого гаранта не потрібно, бо наше власне серце – найліпше зрівноваження. Воно свідоме свого залишання позаду того, кого само нібито виповнює відчуттями. «Адже відчуваючи, ми проминаємо». Янгол – то взагалі лише побачення нас самих, що зостаємося позаду себе. Адже ми самі себе нескінченно перевершуємо, ми, «метафізичні» істоти. І все-одно: навіть янгол і той нас не чує.

Цей елегійний мотив пронизує насамперед перші елегії. Елегійний плач стосується не покинутих закоханих, не юних мерців – дитини, котра живе і вмирає «перед життям», а нас, обійдених цією безумовністю, полишених на себе самих, нас, хто виставляє рахунки у відповідь. Це наша залежність і обумовленість.

*Ми, хто призвідники своїх образ,
що без кінця і краю,
що діти скрухи.*

Рільке саме тому засуджував свої перші поетичні спроби, що вони надто розраховували на успіх, цей універсальний хід у відповідь. Він захоплювався Роденом і передусім Сезаном, цінуючи несхибність їхнього творчого шляху, їхню рішучу самостійність і постійність шукання власної мови. Облаштовуючи другу частину свого життя, Рільке відлучив від себе супутників життя, спочатку дружину і доньку, а поступово всіх інших, хто наближався до нього, виявивши



любовне розуміння власної неспромоги і водночас загарливу рішучість віддатися безперешкодному самуванню. Він розвинув цілу систему дипломатії серця, покликану забезпечити якнайбільшу незалежність свого буття. Листування дозволяє про це лише здогадуватися. Продуктивність поетичної відповіді мала стати єдиним виправданням самошанування, самопечення, усамітнення і замкненості.

Янгол: Рільке пояснює, що через відчуття янгола зникає протистава і довершується перетворення у невидність. Ми кажемо: наше завдання, що вивершує і перевершує нас самих – слухати казання власного серця. Наша обмеженість і слабкість – у його звершенні. Постає янгола, який нас перевершує, лякає могуттю своєї безумовності.

Але елегії продовжуються і змінюється тон – янгол не тільки перевершує нас, янгол нас являє. Бо наше завдання – не багато не мало – воскресити невидне, тобто зробити його видимим, надати йому подобу. Поет здійснює це, показуючи і хвалячи тутешнє, зберігаючи «розпізнану подобу» (Сьома елегія).

Тут не йдеться про використання привілею митця і мистецтва проти людей. Поета приголомшують римські линварі і наднільські гончарі, адже кожний їхній рух такий впевнений і вивірений, в кожному їхньому русі живе мудрість минулих поколінь, зберігаючись і оберігаючи. Це – віддавна – загальне завдання людини: берегти і перетворювати. Звідси тривалість і тривкість і жодного розрахунку і рахунку супроти майбутнього, бо йдеться про тутешність, яка отак вершиться.

Звісно, елегії однозначно мовлять про неблаганне зникнення «речей» у добу молотків, відтак збереження зникаючого – це завдання митця, який несе видне в невидне, камінь і колір, глину і голос. Однак помиляється той, хто чує тут звуки звичайної критики культури, бо насправді йдеться про незмінність людської природи і людяності у вирі інших змін. Завдання, яке постає сьогодні перед людиною у зв'язку зі



швидкими змінами у світі, мало відрізняється від завдання, продиктованого загальною минущистю всіх земних речей. Зрештою, ми самі «найзникущіші».

Теза Рільке: завдання людини – сказати зникущому так. Смерть – його остаточна доверша.

В листах Рільке неодноразово повторює, що втрата, якою є смерть коханої людини для живих, не означає власне згуби. Те, що безпідставно приписують смерті, – фальшива негативність. Вона применшує всеохопну силу тутешнього, тутбуття, актуальності. Вона, актуальність, охоплює також смерть. Насправді не те, щоб вона просто охоплювала смерть, цю absence²⁶, яка тим, хто відійшов, дарує нову актуальність поруч з нами – напередодні вічності. Насправді буття мерців поглинає цілість тутбуття, яке також причетне до нової вічності мерця і його нової актуальності. Навіть воно, те, що ми називаємо «тут», змінилося. Перебування мерця у просторі сповнене дивовиж так само, як і перебування живого: «Живі, втім, помиляються, коли розмежувати прагнуть» (Перша елегія). Іноді тон Рільке нагадує замовляння – наприклад, у листах, коли він називає смерть справжньою утверджувачкою. Щойно смерть довершує тутбуття в усій його безумовності, не залишаючи жодного натяку на його нестерпність: тутбуття – прекрасне. Це нам завзято навіюють елегії, нам, «найзникущим».

Адже годі заперечити, що кожна втрата, навіть найтяжча, колись та й переболить, а це і називається «життя». «Послання» елегій дає зрозуміти, що втрата, біль якої так важко втамувати, починає дедалі глибше входити у власне життя – навіть тоді і саме тоді, коли біль – яке гарне слово – повністю втамовано, коли повертаються життя і радість. Очевидно, Рільке має це на увазі, змальовуючи потойбічну долю юних мерців так, боцім вони поруч. Вони – в невидному царстві, яке охоплює обидві сфери посполу з тутешнім, вони –

²⁶ франц., англ. відсутність (прим. перекладача).



разом з тутешнім. Я це називаю принципом міфопоетичної інверсії, покликаної підтримати наш звичний процес розуміння, завдяки якому ми «осягаємо» поетичні вислови Рільке. Це основа, на якій стоїть кожний, можливо, навіть не усвідомлюючи.

Найкраще це видно на прикладі Десятої елегії, де максимально ущільнюється міфопоетична сила Рільке. Йдеться про плач, особливо про оплакування мерців, вільне від будь-якого оскаржування, так ніби плачі – суть нашого світу, колись ладно кладені, згодом витиснені на маргінес, зневажені. Але ж вони – частина життя. Що за життя без плачів? Появі юного мерця передує оплакування смерті, так наче він іде вслід за нею. В цій інверсії не треба вбачати таку собі трансформацію рівняння. Вона покликана підтримати процес нашого розуміння. Це очевидно. Наприкінці Десятої елегії проголошується остаточне і безумовне схвалення життя, що тамує смерть. Мало того, визнаючи всю нерозрадність і моторошність смерті, воно вчить сприймати її такою, якою вона є, не зводячи її до жахливо обмеженої тривалості і прикрої певноти забуття. Справді, життя – коротка мить, і колись навіть плачі стихають, а в далині знову мерехтить радість. Але це – не посаг, а послання. В поезії і на основі поезії ми повинні розпізнати цілком безсерду владу жадання жити, яка тамує найдужчий біль, перетворюючи мерця на «нескінченно мертвого», – а нам залишається усе це схвалювати.

Притча про ліщину, яка цвіте, не відаючи про майбутній плід, і про життєдайний дощ, не свідомий своєї життєдайности, означає не тільки те, що ми розпізнаємо нескінченно мертвих, яких ми втратили, за їхньою зануреністю в забуття. Притча стосується нас самих, а це означає, що ми осягаємо в ній власну долю. Ми, котрі також, як і вони, станемо колись «нескінченно мертвими», безіменними і забутими, мусимо приймати це схвалюючи. Мерці вчать нас знати і вміти бачити себе у своїй плинності: «чи змога нам бути без них?» – за-



питує Перша елегія, і щойно остання дозволяє збагнути цілком, чому смерть – «святий помисел» природи. Смерть вчить нас цілком і повністю віддаватися тут-буттю.

Приблизно так можна висловити те, про що йдеться у двоїстому посланні: здатність до справжнього кохання і необхідність смерті. Нічого такого, чого ми мали б не знати, в чому б не могли розпізнати себе. Маємо слово цілковитої відвертості і квіт. А таке слово – найважче. Не диво, що багато хто воліє його не чути, трохи сподіваючись, буцім працею і потугою зможе змінити незмінне й уникнути неунікного, а трохи віддаючись тверезій скептиці, яка не переймається, хоча знає. Поезія має час. Поезія Рільке має свій час, і жодна витонченість, жодний найвиплеканіший маньєризм, жодна емпфаза, жодна герметична езотерика не змогли завадити зростанню читацького загалу вдома і за кордоном. Втім, час беззастережного чудування минув. Але поезія має час, і поезія, яка пів сторіччя користувалася таким розголосом, залишається пропозицією. Те, що колись здавалося герметично замкненим і сповнненим магії, стало тепер максимально виразним. Ми всі опинилися на подібній відстані до сонця. Головне – воно сонце. Де мова стала утвором і укладом, здобувши таку тривкість, як в елегіях Рільке, там їй назавжди, незважаючи на мінливість, згасання і спалахування, забезпечене нове воскресіння, уготоване враженим читачем.

Ніхто не може передбачити, яку взагалі роль гратиме поезія в суспільстві майбутнього, яку роль гратиме в добу масового атеїзму і світової економіки релігія, християнство й інші світові віросповідання, що ввійшли у звичай, право, закон. Залишається послання відвертості, що на повну силу прозвучало у творчості Райнера Марії Рільке, так як залишаються всі інші великі послання світової літератури, починаючи від Гомерових богів, що сміються, і коней, що плачуть. Надто ми плінні, щоб могли сказати більше. Творчість



ГАНС - ГЕОРГ ГАДАМЕР. ВІРШ І РОЗМОВА

Рільке також, либонь, належить до того, що сам поет прикликав з тисячолітніх глибин почування – «колонни, пілони, сфінкс, потуги прагнення, над містом, що зникає, чужинне, храм», про неї також казатимуть: «Хай як, а ми не втратили просторів наших, в яких доверша».



ТІНЬ НІГЛІЗМУ

Обравши двох німецьких поетів, німецькомовних поетів Готфріда Бенна і Пауля Целяна, я не зробив, властиво, жодного вибору. Щоб назвати імена німецької літератури після Другої світової війни, які насправді спромоглися відобразити душевну, духовну та релігійну ситуацію часу, потрібно шукати серед поетів-ліриків. Ми, німці, не належимо до великих оповідачів. Навіть такі імена, як Герман Гессе, Томас Манн чи Роберт Музіль надто вже прив'язані до рідкісної вишуканості маньєристичної оповідної техніки, щоб вважатися зразками невимушеного оповідництва. Безперечно, нас глибоко вразила «Гра в бісер» Германа Гессе, яку ми змогли прочитати щойно після війни, ще глибше нас вразили серйозні і мистецьки заковані роздуми Томаса Манна про німецьку трагедію, але найглибше нас, мабуть, вразила геніальна ретроспектива «Людини без властивостей». Звичайно, стислість Гайнріха Бьоля і безберегість Гюнтера Грасса також мали відлуння за межами Німеччини. Та чи здатні вони конкурувати з великими оповідачами Англії, Росії, Франції, з Джойсом, Прустом, «Демонами», «Братами Карамазовими» або, скажімо, «Анною Кареніною», які хвилюють нас – учора, сьогодні, завтра. Ми можемо протиставити хіба німецьку ліричну поезію,



яка упродовж сотень років адекватно відображає німецький дух, завше якнайміцніше пов'язаний з великими науковими та філософськими досягненнями і звершеннями німецької культури. Досить згадати Стефана Георге, без перебільшення найвизначнішого митця слова в німецькій мові за останні сто років. Можна назвати Гуго фон Гофманстала, Райнера Марію Рільке і Георга Тракля. Звісно, якщо міряти політично, вони не були громадянами Німеччини. Але *Respublica Litteraria*²⁷ не знає жодних інших кордонів, окрім мовних, які ми теж намагаємося подолати, мандруючи до чужих країв або слухаючи мову чужинецьких гостей.

Серед німецької повоєнної лірики вибору не було. Готфрід Бенн і Пауль Целян – ось два великі поети, які змогли бодай частково висловити у віршах німецьке світовідчуття, німецьку долю, непевне перебування між вірою і невірою, надією і розпачем. Обидвох знають за кордоном. Їхні твори переклали багатьма мовами. Втім, хто відає, що таке поезія, розуміє, що переклади – спроби наблизитися, які вкрай рідко можуть дати відчуття того, про що мовиться в оригіналі.

Напочатку декілька слів про Готфріда Бенна. Лікар, мешкав у Берліні, після 1933 покладав фальшиві надії на нову владу, щоправда, недовго, знайшовши, як і чимало інших, притулок у війську, намагаючись вийти з честю зі скрути. Такою була найпоширеніша форма втечі від політичних переслідувань у Третньому Райху. Служив військовим лікарем. Відразу після закінчення війни знову підніс свій голос поета, і мушу сказати, щойно тоді нам відкрилося його справжнє значення. Старість дарувала йому новий самобутній стиль, який неабияк згладив провокативну гостроту його ранньої поезії, сповнивши його вірші новим мелосом. Вірші, які я хочу зацитувати, походять з архіву письменника:

²⁷ *лат.* Літературна Республіка (*прим. перекладача*).



*Тоді поділились звуки,
спочатку був хаос і крик,
старих голосів перегуки,
що кожний, здавалося, зник.*

*Ось перший промовив: страждає,
і другий сказав на те: плач,
а третій: Бог відкидає –
марно прохає прохач.*

*Різкий забринів: із рути
зварити труї-зілля, з вина,
забути, забути, забути
себе і усіх сповна.*

*Ось інший: жодного знаку,
ні ради, ні смислу одвік
у зміні цвітіння і шлаку –
і зграї голодних шулік.*

*Ще інший: жахлива втома
і слабкість така, що ні руш, –
собаки, собаки, судомно
гризуться за кості і куш.*

*Зненацька поменшало плачу,
вляглись голоси на мить,
сказав котрийсь тоді: бачу
он чоловік, що мовчить.*

*Він знає гаразд: на благання
не з'явиться Бог нізвідкіль,
він знає про це зі страждання,
він знає про це через біль.*

*Він бачить людину, баніту
в розбоях і расовій прі й
тоді, полишивши плин світу,
береться до створення мрії.*



Зрозуміти вірш неважко. Але композиція і звучання, певно, таки потребують кількох пояснень. Спочатку дам кілька – можливо, педантичних пояснень стосовно ліричної семантики, кілька наступних – про ліричний синтаксис вірша. Під ліричною семантикою я, безперечно, маю на увазі не звичне вчення про значення слів, а, власне, ліричну семантику, тобто спосіб, яким поет не тільки компонує звуки і викрешує тон, а, що важливіше, сполучає звуки, які несуть смисл, тобто слова, утворюючи нові звукові єдності. В Бенна вони настільки самобутні, що досить одного рядка, щоб упізнати: це Бенн. На основі низки прикладів, почасти з цього, почасти з інших віршів, я спробую змалювати ліричну семантику Бенна. Вона зв'язує звучанням контрасти значення, породжуючи нову семантичну єдність.

Ось кілька перших-ліпших прикладів:

Чи смисл, чи спрага, чи сага
або: *Чи ружа, чи кінь, чи пороша*
або: *Потоки, палання, питання.*

Звукові засоби очевидні: алітерація, асонанси, мелодійна злука, яка силою смислу в'яже потоки і палання з чимось геть іншим – з питаннями, що примушують їх, потоки і палання, вібрувати. Граматика Готфріда Бенна в'яже розбіжне, семантично віддалене одне від одного, в міцну злуку, яка відкриває космічну обшир і далеч. У зацитованому вірші не бракує цього захопливого єднання: «із рути // зварити труй-зілля, з вина, // забути, забути, забути // себе і усіх сповна». Перед нами класичний діонісійський компонент усіх релігій – «зілля, узвар, вино». Ще зберігається відносна єдність значенневого поля. В інших перелічених прикладах цієї єдності вже немає. Скажімо, «смисл, спрага, сага»: несподівана злука, єдність звукової картини, виражальна сила, що охоплює різність, сягаючи від смислу мовлення через жагу шукання в далеч неве-



рификованого сутінку саги – така непомилково впізнана лірична семантика може належати тільки Готфрідові Бенну і жодному іншому. Він прагне єдності не поетичного світу образів, а схованих за контрастами значень, що володіють неабиякою виражальною силою. Розбіжне збігається у новому мелосі.

Синтаксис, злука речень, виявляє оригінальний стиль. Вірш починається вельми поетично. «Тоді поділились звуки, // спочатку був хаос і крик»: ця ретроспектива прикликає безпочатковість початку, який годі вважати першою миттю, його зануреність у сутінки космічних прачасів і позаісторії людства очевидна. Про це йдеться у перших рядках. Після того, як звуки поділилися, залунали голоси плачу. Такий синтаксис вірша: одне велике речення, з чітким переходом від крику до плачу, а від стихлого плачу до відкриття того, хто знає і не плаче. Спочатку неартикульований крик, далі страждання, плач, потім різке бриніння, бажання забути, нарешті розпач, утома – і голоси влягаються, тобто один мовить, решта слухають. Він не мовить із власних глибин, він констатує: «бачу // он чоловік...». Цей останній голос сповіщає про присутність чоловіка, який не те щоб відкидав Бога, навпаки, який знає, що відкидає Бог. Чудовий символічний вислів з теології *Deus absconditus*²⁸. Бог, який ховається. З одного боку дуже характерний вірш в добу вістки Ніцше про смерть Бога і початків нігілізму, з іншого – красномовний доказ здатності ліричного слова не тільки сказати правду, а й задокументувати власне буття.

Значно важче зрозуміти герметично закодовані вірші Пауля Целяна.

Пауль Целян виріс на Буковині, тобто на далекому Сході, у Чернівцях. Жид, німецькомовний поет, після тривалих поневірян – наскільки мені відомо – вчитель англійської мови в Парижі. Був одружений з фран-

²⁸ *лат.* потаємний Бог (*прим. перекладача*).



цузкою, одначе писав тільки по-німецьки: доволі рідкісне явище. Принаймні, я не знаю жодного Целянового вірша французькою мовою, зате можу назвати не один французький вірш Георге або Рільке. Очевидно, Целян був міцніше прив'язаний до своєї німецькомовної домівки, що не могла замінити батьківщини, ніж обидва згадані поети, які вряди-годи пробували себе в інших мовах. Я вибрав вірш з найпізнішого періоду творчості поета, який 1970 року добровільно пішов із життя, вірш, тематична спорідненість якого з раніше зацитованим віршем Готфріда Бенна стане ясною, якщо зробити кілька пояснень. Звичайно, це криптовий, герметичний вірш. Він означає великий поворот до редукції, до насичення, до згущення, яке ми знаємо з сучасної музики, починаючи від Шьонберга і Веберна, і яке особливо відчутно пронизує німецьку повоєнну лірику – не насамкінець тому, що німецька лірика говорить мовою, у якій вільність розташування слів можна порівняти, наскільки я орієнтуюся, хіба з класичною грекою. Саме на вільності покоїться особлива здатність до насичення. Синтаксичні функціоналізми мовлення, прозаїчно-риторичні засоби, за допомогою яких ми зазвичай досягаємо логічної стрункості мовлення, майже повністю зникають. Вірш покладається винятково на притягальну силу слів.

Вірш:

*Не переддій,
не шли надій,
стань
ту:*

*на жодних основах,
пріч од
молитв,
сповдатливо
при-Письму,
непромивно,*



*прийму тебе я
замість
спокою.*

Треба читати так, щоби можна було впізнати всі три строфи і всі перенесення. Адже це вірші. Тобто: навіть рядок з одного слова відповідає іншим рядкам, цю відповідність вловлює наше внутрішнє вухо, коли ми слухаючи і розуміючи відтворюємо ритмічну структуру. Цей вірш, хай там яким важким він не здавався б, не важчий, ніж інші пізні вірші Целяна, в яких він підступив до оніміння – ближче, ніж чимало інших поетів, які зупиняються, щойно забракне повітря. Семантику вірша можна пояснити на кількох прикладах. Йдеться про мову, яка розвинула власну поетичну семантику. Якщо в Готфріда Бенна злука слів досягається значною мірою нанизуванням і зв'язуванням розрізненого, то в Целяна, так би мовити, спрацьовує протилежний принцип поетичної семантики. Щось, що видається словом, умент розпадається, народжуючи з наповнених значенням уламків нову значеннєву єдність.

«Не переддій» – смислова сфера, в якій ідеться про марноту діяння, перегукується з християнською, особливо кальвіністівською догмою напередвизначеності. Звичайно, питання, чи слова «Не переддій» звернені до Бога чи ні, попервах залишається для читача без відповіді. Зате значеннєва сфера «не шли надій» цілком і повністю зрозуміла. Це, без сумніву, натяк на розіслання апостолів, на місіонерство, започатковане християнською церквою. Бодай трохи знаючи Біблію, ми дамо саме таке тлумачення. А от уже з протиставленням йому «стань // ту» справа складніша. «Стань ту» доволі часто можна почути в Австрії. Мені розповідали, що можна сказати людині «стань ту» і це означитиме «заходь». Проте мовець має на увазі не це, принаймні не відразу. «Заходь» було би поганою протиставою до посланства. Крім того, «стань // ту» розподілене на два рядки. «Стань» – однослівний рядок і «ту» – одно-



слівний рядок. Мусимо спочатку прислухатися до цього «стань», перш ніж воно перетвориться на «тустань». Відтак виринає інше неперехідне значення слова. «Щось стає ту» означає: стає на шляху, так що його годі обминути. Ось що важить. «Стань // ту» означає не так «заходь», як «будь тут, щоб я не міг тебе обминути».

Одна строфа закінчується, інша знову починається сміливим ламанням звичних утворів. «На жодних основах» лучить два непок'єднані значення. «Заснований на чомусь» і «без жодних основ» раптом накладаються, чисто тобі як у Веберна. Замість бути заснованим на чомусь, що навіває певність буття, пропонується буття без жодних основ і, мовиться далі, «пріч од // молитв». Чуючи «пріч од», ми думаємо якщо не про звільнення від речей, то принаймні про звільнення від усіх тягарів, від усього, що обтяжує, після чого настає полегшення. Аж раптом «молитв». Зрозуміло, це означає, що молитва мала би бути тягарем. Звільнення від тяг'єря означає здобування волі. Й ось «сповдатливо» – такого слова немає. Маємо «податливо», себто «слухняно», і маємо «вдало», себто «доречно», «відповідно». Обидва слова злилися в одне нове: «сповдатливо». «Сповдатливо» чому? «При-Письму» – наочний доказ особливостей Целянаної семантики. Слово «при-Письму» написано через дефіс: «при-Письму». Важко не почути натяк на Святе Письмо і все, що після нього. Однак власне те, за що я так сповдатливо тримаюся, – не «після-Письмо», а при-Письмо – те, що при ньому і перед ним, тобто щось старіше, ніж найстаріша пам'ятка людського роду, або, словами Гердера: досвід, який, передуючи тому, що приписує Святе Письмо, пов'язує так само міцно, як припис, – «непроминно», тобто неминуче, невідклично, і неминуще, непроминально, – з натяком на те, що Новий Заповіт не відкличе Старого Заповіту. «Я», котре на жодних основах, каже про себе «прийму тебе я // замість // спокою». Ошелешує не так семантика, як зміст кінцівки: не спокій, не мирне прийняття послання Письма. Якщо не



спокій, то що «замість // спокою»? – неспокій, який від Тебе, котрий став тут.

Після вступних семантичних пояснень можна взятися до інтерпретації синтаксису, властивого змісту вірша, його вислову. Ми ніколи не можемо сказати – і це стосується інших справжніх ліриків, – кого має на увазі вірш Целяна, кажучи «я». Не поет каже «я», а вірш. Тому так важко відрізнити себе, читача, від нього, мовця. Бо він вірш, що мовлячи вивершує кожного з нас. Тоді де «ти», яке б відповідало цьому «я»? Воно – в імперативі: «Не переддй». Хто воно, це «ти»? Безперечно, ми звикли до себе також казати «ти», граматика і синтаксис начебто не заперечують проти того, щоб у цілості вірша бачити герметичну розмову з самим собою. Хтось питає, хтось відповідає, обидвоє можуть виявитися однією особою. Напочатку ми цього не знаємо. Якщо ми бачимо у вірші промовляння до самих себе, ми опиняємося на позиції стоїків з їхнім *εις ζαυτων** і тамуємо жадання чину. Ми наближаємося до суті. Одначе «тустань», що б воно врешті-решт не означало, не відповідає такому розумінню. Бо хтось інший мусить стати тут, бути тут, з'явитися сюди.

Так само важко збагнути, чого може стосуватися казання другої строфи: тебе, хай хоч ким ти є, чи мене? Двокрапка в кінці першої строфи вказує на те, що наступні строфи покликані обґрунтувати вимогу «стати тут». Тобто не ти, до якого промовляють, а «я», котре промовляє, висловлює свою готовність тебе прийняти. У цьому суть синтаксису, що лучить другу і третю строфу.

Невеличку трудність готує останній вірш другої строфи, «непроминно». Ця обставина не узгоджується з нашим розумінням «я». Тут маємо радше зв'язок з при-Письмом. Чимало приписів уже нечинні, бо неминуче минуці. Однак при-Письмо, що передує всьому іншому, не минеться ніколи. Сказане в останньому рядку другої строфи стосується при-Письма, а не «я»,

* *старогр.* до себе (прим. перекладача).



яке, безперечно, виявляє сповдатливість. Можна, звичайно, спробувати зв'язати обидва значення: позаяк «я» піддаюся непроминному приписові, мене самого можна назвати непроминним. Або щось схоже. Головне – зв'язок з при-Письмом.

Крім логічної граматики існує ще один «герменевтичний» принцип, який дозволяє у тому, до кого звертаються, побачити інше «ти»: «Ти» Бога. Це тлумачення відповідає місцю, яке сам поет відводив для вірша в межах своєї останньої власноруч укладеної збірки. Ми керуємося герменевтичним принципом, який сформулював ще Шляєрмахер: смислова єдність співвизначається на основі своєї функції у складі вищої єдності.

Попередній вірш цієї збірки, славить «Ти будь як ти» допомагає збагнути релігійний контекст. У ньому мовиться про страждання людини, якій не дає спокою розрив з жидівською громадою і батьківською вірою. «Коли я стрічку розірвав до Тебе» – очевидно, біографічний патяк на католицький шлюб Целяна в Парижі. Але не варто надто захоплюватися знаннями приватних обставин. Розрив з батьківською вірою має на увазі кожного. Адже йдеться про страждання у пошуках Бога, про потойбіччя кожного віросповідання, коли годі уникнути питання Бога і пізнання Божистого. Воно «стоїть ту». Той, до кого звертаються, – інший, «цілком інший», Бог. Однак зась пов'язувати з ним релігійну обіцянку порятунку – ні слова про провидіння чи про радісне послання, з яким Ісус розіслав апостолів цілим світом. Бог взагалі не має нічого робити, лише стояти тут, щоби я не міг Тебе обминути. Оце і є його тутбуття, і нам відкривається інше, перехідне значення слова «тустань». Нехай він стане тут, я хочу прийняти його, щоб не трапилося так, як у пролозі до Євангелія від Івана, коли світ не прийняв Слова. Всі наступні рядки після двокрапки безпосередньо стосуються вимоги «стань // ту». Ти мусиш зробити це тому, що я «на жодних основах» і не маю жодних релігійних сподівань чи обітниць. «Пріч од // молитв» – ось де я. Мо-



литва – то щось таке, чого я більше не годний нести, і все-таки, і саме тому я невірник, я свідомий власної сповдатливості, бо я йду не за об'явленням, не «за Письмом», а за приписом, який незрівнянно первинніший і непроминніший, ніж хай там яка релігія чи церковна громада. «Я», котре мовить, не маю наміру «тебе» обминати. «Тобі» належить стояти тут, щоб ніхто не міг обминути. «Замість // спокою» означає: я не шукаю якоїсь нової віри, якій я б міг довіритися і в якій міг би знайти спокій, навпаки, я не можу сповідувати жодної наявної віри, я не можу зв'язати себе, я не можу закритися супроти неспокою, який не дає тебе обминути.

Якщо вірш Готфріда Бенна можна назвати таким собі негативним гімном, вихваланням усього, що дозріло до тамування плачу, то вірш Целяна варто було б назвати герметичним діалогом, який промовляє від усіх нас, суть якого в неунікності пізнання Божистого, навіть коли «Бог відкидає» і відмовляється. Пізнання Божистого багатьом пропонує живий зв'язок і втіху і рятунок – от тільки «я», котре мовить за нас, не плекає жодних надій, віддаючись неспокою серця: *inquietum cor nostrum*²⁹. Бог відкидає. Існує внутрішня відповідність між віршем Целяна і рядками Бенна.

Збірка «Світлотиск» містить вірш, який Целян написав, відвідавши Мартіна Гайдеггера в Шварцвальді. Поет надіслав його Гайдеггерові і взяв до збірки.

Тодтнауберг

*Арніка, анакампта,
трунок з криниці з
зіркою зверху,*

*у
хижі,*

²⁹ *лат.* наше неспокійне серце (*прим. перекладача*).



*у книгу
– чиє ім'я ввібрала
перед моїм? –
в цю книгу
внотовано рядок про
надію, нині,
на мислителя
прийдеише
слово
у серці,*

*моріг, несходжений,
очанка й очанка, прічно,*

*неторкнене, потім, проїздом,
чітко,*

*хто нас везе, людина,
теж чує,
напів-
сходжені стежки
на мочарах,*

*вільгість,
всюди.*

Панує думка, буцімто вірш задокументовує невдалий перебіг відвідин. Залишмо це на розсуд біографів, можливо, навіть разом з автобіографом. Вірш цього не знає і так краще.

Сам я частенько бував у тій хатині. Вона лежить на шварцвальдівській верховині, де багато морогів і мочарів. Угорі, на узліссі, де закінчуються дерева, тулиться до схилу невеличка хатина, крита гонтою, проста і непретензійна. Немає водопроводу, який би забезпечував водою. Перед хатиною – некопана криничка, облаштована так, як там, у Шварцвальді, облаштовують пійло для худоби. Зі спокійного джерела завжди



біжить свіжа вода. Я часто, бувало, голився край тієї криниці удвох з Гайдеггером. Поруч на ворині різьблений дерев'яний кухоль, кінва. Я не кажу, що це все мус знати. Важливо розпізнати в тій зірці, про яку мовить вірш, сприятливий знак долі. Зірка тішить око, тож не даремно згадується очанка. Вірш навіює це почуття втіхи, прикликаючи назви гірських рослин – арніки, німецькою «очанки»³⁰, анакампти. В хатині книга. Кожен гість Гайдеггера мав туди записатися. (Пригадую, 1923 року я вписав туди рядок зі Стефана Георге:

І вітер волі довкіл нас вирує).

Очевидно, Целян був там, мусів записатися до книги і таки записався. (Один німецько-американський філолог нещодавно марно намагався отримати цей запис. Втім, це також шлях наближення до вірша). Принаймні, ми бодай розуміємо, які сподівання або несподівання, яке питання непокоїло поета: може, мислитель знає прийдешнє слово сьогоднішньої надії. Сповнений схованої у серці надії, поет написав цей рядок.

У вірші змальовується, мабуть, прогулянка морогом: «моріг, несходжений, // очанка й очанка, прічно», «несходжений». Верховинний моріг справді несходжений. Але знову ж таки: для кращого розуміння вірша не конче влаштовувати наукові подорожі в Шварцвальд. Ідеться про те, що для мислителя, для нас, котрі мислять, немає сходжених шляхів. Очанка – високогірна квітка, але кажучи «очанка й очанка, прічно»,

³⁰ Гадамер помиляється: арніка і очанка – цілком різні лікарські рослини, які однак зустрічаються в тій самій гірській місцевості, до речі, не тільки у Шварцвальді, а й на Буковині, звідки Целян. Про цю флористичну контамінацію двох регіонів зі схожою рослинністю, краєвидами, ба навіть деталями побуту не слід ні на мить забувати, якщо ми прагнемо зрозуміти справжнє послання вірша, – перебування у Шварцвальді розбуркало пам'ять поета, відтак змальовуючи Шварцвальд, поет прикликає картини свого буковинського життя. (Прим. перекладача).



вірш має на увазі не тільки і не насамперед рослини-ність верховинних галяв, а обидвох пішаниць, які, йдучи разом, насправді залишаються опрічки один від одного, наче квіти, які вони минають.

Наступна сцена – зворотня поїздка гостя. Хтось за кермом, хтось інший сидить поруч, і з цим іншим ведеться розмова. Обидвоє розмовляють, і щойно за розмовою раптом чіткішає «неторкнене». Гайдеггер сказав, Целян спочатку не зрозумів; слова Гайдеггера враз наповнюються смыслом, ясним для обидвох співрозмовників, але не для водія. Розповідь про відвідини добігає кінця. У першій частині йшлося про скромне обійстя, дія другої переноситься в хатину, ми довідуємося про значення людини, яку відвідують, і про потаємні сподівання самого відвідника; третя частина змальовує пішу прогулянку, коли опрічні поруч, і зворотню поїздку, під час якої відбувається обмін враженнями. Кінцівка – не так «дія», як своєрідний підсумок, зроблений обидвома на шляху назад: після ходіння напів-сходження спроба сходити несходженне: «вільгість, // всюди».

Напівсходжені стежки на мочарах. Таке справді трапляється тільки у високогір'ї. Через мочарі можна більш-менш перейти, вимостивши їх стовбурами повалених дерев. Оце і буде стежка на мочарах. Напівсходжені стежки – чи означає це, що пройшовши половину шляху, мусимо вертати назад? Напівсходжені стежки – наче «манівці». Водночас це прихований натяк на те, що Гайдеггер не хотів і не міг сказати прийдешнє слово сьогоднішньої надії. Він просто спробував зробити кілька відважних кроків справді відважним шляхом. Адже хто не втримає рівноваги, того може засмоктати вологий мочар. Змальовуються відважні шляхи мислення мислителя – і ми, люди сьогодні, свідомо чи несвідомо, знову опинилися в ситуації, коли мислення змушує торувати відважні шляхи.

Можливо, поїздка дійсно не змогла дати затемненому поетові сподіваного перетворення і просвітлен-



ня. Вірш висловлює враження і висловлює нас усіх. Вірш-відлуння реальних подій – не виняток у Целяновій творчості. В нього чимало, так би мовити, ситуативних віршів. У промові з нагоди отримання премії Георга Бюхнера Целян казав, що саме такий «екзистенційний» зв'язок відрізняє його власні вірші від символістичної поезики Маларме. Звичайно, у цьому не слід вбачати заклик до біографічних пошуків. Насправді навіть така ситуативність, яка надає віршеві рис оказіональності і, здавалося б, вимагає знання конкретних обставин, піднесена до такого рівня значеннєвості, на якому враження стають щирим віршем, що висловлює усіх нас.

Отож, ми зробили наступний крок згідно з герменевтичною теорією методів – я маю на увазі множинність інтерпретацій. Послідовник Шляермахера Август Бьок розрізняв чотири можливості інтерпретації: граматичну інтерпретацію, жанрову інтерпретацію, історичну інтерпретацію і психологічну інтерпретацію. Звісно, ряд можна продовжити – таке продовження я вбачаю, наприклад, у структуралізмі і його обходженні, скажімо, з міфічним змістом грецької трагедії чи трактуванням поетичної форми. Я теж спробував танцювати від семантики і щойно з неї виводити синтаксис. Слово випромінює, розвиваючи граматично-семантичну потугу. Група слів, випромінюючи, розвиває синтаксичну потугу. Я б назвав цей принцип, який полягає в намаганні показати особливу єдність цілоти, принципом гармонійного дисонансу. На противагу до звичніших старіших поетичних форм, в яких багато риторичного ладу і лиску, тут дисонанси проникають в елементи композиції, розсіюючи єдність слова. Одне і те саме слово «звучить врізнобіч». Як кінцівка вірша, як «стань // ту», як «сповдатливо», як «при-Письму», як «непроминно». Звучання врізнобіч – це дисонанс. Наче в музичній композиції: консонанс виникає на основі розсіювання дисонансу. Чим дужчий дисонанс, тим міцніший вислів: «пріч од // молитв». Адже в цьо-



му «молитв» вчувається «мотлоху». Яка жажлива невідповідність, однак саме ця жажлива невідповідність перетворює цілість на смислову єдність. Пріч од молитв – раптом бачимо щось на зразок шукання розради в обітниці потойбіччя: може, стане легше. Цьому шуканню вірш протиставляє побожність того, хто не шукає легкої розради. Я недаремно обрав саме цей вірш, який, до речі, перегукується з іншим віршем, «Tenebrae», в якому незважаючи на гіркоту смерти, що вкриває тінню, лунає прикликання і спів. Пригадується Геракліт. Його вислів стосується не тільки поетичних утворів, а й, безперечно, того, про що він власне говорить: «Скрита гармонія дужча, ніж відкрита». (Як правило, перекладають: «Схована гармонія дужча, ніж явна». Але в грецькій мові вживається та сама основа слова: «скритий» – «відкритий»).

Ми мали добрячу нагоду спізнати в нашому сторіччі істину Гераклітових слів. Вірш Целяна, його послання не стоїть, якщо так можна сказати, опрічки. Я знову скористаюся герменевтичним принципом, спробувавши зрозуміти окреме через його зв'язок і вкраплення в ширший контекст. Отож, я виходжу за межі творчости Пауля Целяна, за межі літератури загалом і спрямовую свій погляд на інші види мистецтва. Вони іноді краще унаочнюють виникнення модерну і його внутрішні суперечності, ніж література, де перетин з прозою думки, яка рефлектує, часто завуальовує речі. Вагомість Целянового послання, його драматична загостреність виростає з моторошних злочинів Другої світової війни. Водночас з погляду розвитку форми і філософії мистецтва вона виростає з початку століття.

Чого тільки не сталося протягом десятиріччя перед Першою світовою війною! Велика революція в малярстві, попередниками якої були поміж іншими Ганс фон Марє і Поль Сезанн і яка раптово відкрила поверхню, в яку наче вправлена перспектива. Схожі революційні знахідки подибуємо в теорії і практиці музики. З по-



гляду традиції форми маємо, здавалося б, клаптики, які, сполучаючись утворюють промовисті жести, майже тексти. Герметичні тексти Целяна необхідно розглядати на прикладі цих текстів, з якими ми вже давно вчимося спілкуватися. Згадаймо бодай кубістичну революцію в малярстві напередодні Першої світової війни з її шматуванням форми, скажімо, в портретах Пікассо: маса, що розлетілася на тисячі шматків, щойно під спрямованим на вигляд і форму оком поволі перетворюється з окремих фрагментів смислу на смисл цілості. Так само повільно, як і в нашому вірші: гравітації окремих едностей творять силове поле цілого тексту.

Немов імператив на початку нашого вірша, так проступають смислові фрагменти на портреті Пікассо: кавалок носа, губи, око. Окремі частини розшматованої цілості починають рухатися, структуруватися, доки врешті не утворюють структурованої цілості. Малярство кубізму – тільки одна з численних спроб тривалістю в декілька років, і техніка малярства нею не вичерпується. Чимало великих малярів розбивали частини, що мали власне значення і були безпосередніми відбитками дійсності, на елементарні смислові фрагменти, з яких у новій композиції виростали нові смислові взаємозв'язки, розраховані на вищу активність глядача. Ми не зрозуміємо таких творів, не зрозуміємо того, що каже мистецтво, якщо йтимемо не до, а від щільного плетива, насиченого значеннєвістю предмета зображення і гармонійного вигляду вислову, сказаного малярським мистецтвом.

Той самий досвід пропонує тодішня музика. Починання Шьонберга або Антона фон Веберна не менш провокативні у своїй новизні. Зненацька нам піднесли надзвичайно короткі твори, стислість яких виявляє неабияку притягальну силу. Цілі хащі дисонансів, від яких, здавалося б, годі сподіватися гармонії. Це справді вже не гармонія, легка й медомовна, не музикальне розсіювання дисонансу, скажімо, віденської класики.



А як у літературі? Не буду вказувати на ті глибокі розриви традиції, внаслідок яких роман позбувся героя і дії, а драма – цілоти змальовуваних характерів. Навіть поезія, лірика, особливо важлива у зв'язку з Целяном, зазнала відчутних змін, радикально порвавши з натуралізмом і його дескриптивним патосом. Досить згадати великі поетичні новації Маларме та його наступників у французькій мові чи Стефана Георге в німецькій. Маю на увазі передусім відмову від риторики, від медоустя й тієї метафорики, яка творить апогеї потоку мовлення, що не вписуються у безпосередній зміст повідомлення, а підносяться в інші царини. Такі риторичні елементи з поезії зникають. Обмаль метафор, вона вся – одна велика метафора. Здається, вона цілком відірвалася як від основ буденного мовлення, так і від спільного, так би мовити, міфічного змісту, значеннєвість якого бере початок в традиції попередніх сторіч. Наскільки явно з поезії зникає рима, добре видно на прикладі Целянового вірша. Це зміна з числа тих змін, які заторкнули інші форми літератури, надавши їм нового обличчя.

Важко не помітити, що ці зміни породили нову виражальну силу. Хто відвідував музеї, де класичне і сучасне малярство виставлене в різних залах, хто, оглянувши зали з класичними полотнами, зупиниться перед новим малярством, дасть себе ним наповнити, а потім повернеться назад, тому знайоме, сповнене гармонії мистецтво доби Відродження чи бароко видасться раптом блідішим, ніж перед цим. Так само в музиці, причому нова виражальна сила не зводиться до додекафонії: екстремальна функція дисонансу – ось що відрізняє нову музику від класичної. В літературі спостерігаємо вельми схожу ситуацію.

Це перший розрив, до якого ми звикли. Мені здається, це був розрив з освітницькою свідомістю історизму і його схильністю до імітації. Навіть якщо йдеться про якісні, справді класичні твори, гарні картини і добрі вірші, це нічого не змінює, адже мистецтво двад-



цятого сторіччя розвинулося так, що ми не зустрінемо тепер тих форм розрадливого псуття (кажучи словами Гегеля), яке нам раніше обіцяло мистецтво.

І тут ми бачимо другий розрив, про який так однозначно висловився Целян у промові з нагоди отримання премії Георга Бюхнера. Це не зужитість наших міфічних уявлень наприкінці доби буржуазної освіченості, яка спричинила такі докорінні зміни. Це страх супроти безсилости цього світу освіченості. Нас зашкочило нове варварство двадцятого сторіччя. Відтак поетичне мовлення здобуло нову виражальну силу, яку можна порівняти з виражальною силою барв і їхніх контрастів, тонів і їхнього дисонансу. Безперечно, в мистецтві залишається щось від віри в рятунок світу, проте з'являється певна недовіра до надто легких розв'язок, щось на зразок невдоволення вірою. Меті здається, саме це становить підґрунтя поетичної творчости Пауля Целяна, майже дослівно виражаючись у цитованому вірші. Постулат гармонії, на який ми покладали надії всупереч хай там якому затемнюванню смислу, щез. Затемнювання смислу більше безпосередньо не пов'язується з надією на його обов'язкове прояснення, на гармонію. Маємо кризу цих надій. Мусимо вистояти без переддії і віри в рятунок. Саме про це йдеться у вірші Целяна. Врешті-решт, виражальна сила такого вірша, написаного в розквіті творчости, – встоянні до кінця, до останньої межі, на якій поет пішов від нас.



ЩО МУСИТЬ ЗНАТИ ЧИТАЧ?

В архіві Петера Шонді можна прочитати розвідку про вірш Пауля Целяна зі збірки «Частка снігу», в якому йдеться про смерть Карла Лібкнехта і Рози Люксембург. Наводячи надзвичайно точні біографічні деталі, покликані «розшифрувати» вірш, Шонді застерігає від зловживання обставинами поетового життя: «Годі уявити більшу зраду вірша й автора». Відтак Шонді пробує реконструювати внутрішню логіку вірша. На жаль, його спроба залишилася незавершеною.

Шонді поставив питання руба, наче запрошуючи до розмови. Цитуючи Jakobson і слушно протиставляючи «мозаїку мовного матеріалу» почерговості речень, він все-таки не може обійти цієї почерговості і породженого нею смислу. І взагалі наскільки він дотримується задекларованої незалежності від знання біографії поета?

Можливо, не потрібно жодних знань з тих, які нам передав Шонді. Чи ми дійсно можемо без них обійтися? Насамперед слід усвідомити: немає читача, який би не мав бодай якихось знань. Фіктивна точка відліку від відсутності знання чи від вільного доступу до знань – погане мірило для вірша і для читача, як, зрештою, й особлива обізнаність самого Шонді. Скільки слід знати? Спрямуймо це питання до Целянового вірша.



*Лежиш у великій тиші,
в кущах, в пороші.*

*Йди на Шпрее, йди на Гавел,
йди до м'ясарських гаків
червоних апелстаків³¹
зі Швеції*

*Вкриється стіл дарами,
на розі Едему того –*

*Він став ситом, вона
попливла, паскуда,
за себе, за всіх, за нікого –*

*Ляндверканал мовчатиме.
Ніщо
не шерехне.*

Шпрее і Гавел скажуть кожному, що мова про Берлін. Той, хто знає Берлін, знає берлінський Ляндверканал, а якщо раптом не знає, може легко довідатися. Оце й усе. Сумніваюся, щоб у довідниках під гаслом «Ляндверканал» згадувалося жадливе політичне вбивство в січні 1919 року. Що робити? Слово «паскуда» у поєднанні з Ляндверканалом увиразнює ситуацію: йдеться про вбивство. Читач починає розуміти, що мається на увазі, коли кажеться: «Він став ситом». Вбили чоловіка і жінку, жінку кинули в канал. Можливо, молоді старанні філологи думають, що слово «паскуда», сказане про жидівку, – цитата й годі, але це невірно (так само, як і слово «сито», хоча обидва слова Целян відшукав у судових актах). Ні, це лайливе слово – принаймні для читачів старшого покоління – з виразним антисемітівським підтекстом. Саме так його розуміє Целян, без крихти інтертекстуальності. А далі? Хто

³¹ швед. антрекот з яблуками (прим. перекладача).



знає тільки це, знає замало, щоб зрозуміти вірш. У виборі слів відчувається жорстокість і ненависть убивць. Проте ми не знаємо, хто вони, це треба або знати, або дізнаватися. До цього закликає сам вірш. Адже ясно, особливо з огляду на прикінцевий рядок «Ляндверк-анал мовчатиме», що йдеться про скоєння одного жахливого злочину. Але що далі? Що можна ще довідатися з самого вірша? «В куцах, в пороші» стосується, очевидно, зимового Берліна. І звідки нам знати, що це вигляд з вікна будинку, в якому зупинявся Целян? З кущами і порошею читач радше пов'язуватиме прихисток і напружену внутрішню тишу (звідси: у великій тиші).

І чи відразу можна збагнути, що у «Вкриється стіл дарами» йдеться про передріздвяну атмосферу? Сумніваюся. Розумітимуть загальніше. Головне – відчувається контраст і суперечливість щодо жахиття, про яке далі. Його посилює відважне «на розі Едему того». Якого? Того, де вкривається дарами стіл? Де радість адвенту? Знов-таки: ледви кому відомий старий чи новий готель «Едем» – потрібно з'ясувати. В кожному разі продовження фрази «на розі Едему того» вельми гнітюче. Воно різко контрастує з передріздвяним столом, що вкриється дарами. Хай там який Едем – багатий дарами стіл? – ясно одне: він не мета подорожі і не провіщення дарів. «На розі Едему того» означає тут віддаляння від щастя, а не наближення до нього. Ось про що йдеться у вірші і аж ніяк не про автопоїздку повз ріг готелю «Едем».

Напруга, викликана контрастом, пронизує цілий вірш. Але чи відчуємо її тільки на основі згаданих слів, так як відчуває той, хто ознайомився з Шонді? Безперечно, м'ясарські гаки і шведські апелстаки – також контраст. Червінь, пов'язана з яблуками і (можливо, читач здогадається) з їхнім сервуванням зверху на антрекот, утворює кривавий контраст до м'ясарських гаків. Проте пов'язати цей контраст з камерою жахів Пльотцензее на Гавелі ми не пов'яжемо. Як же нам ді-



знатися? Шонді каже, що поет ходив «на Гавел» і до м'ясарських гаків Пльотцензее. Але ми заздалегідь погодилися не керуватися голою біографією. Тим паче, що маємо імперативну форму. «Йди». Вона стосується кожного: йди і побач усе сам. Але що власне маємо побачити? Хіба ми знаємо? Хіба не можна зрозуміти вірш без Пльотцензее, Лібкнехта і Розі Люксембург?

Хіба?

Ми домовилися, що жорстоке вбивство, про яке йдеться в другій частині вірша, означає для читача одну подію; хто, знаючи або дізнавшись, все-одно не збагне, той знає замало. Вірш хоче, щоб ми це знали. Він цього прагне так палко, що два останні рядки, «Ніщо // не шерехне», ще раз нагнітають і без того жакливу напругу вірша, яка врешті рве всі межі. Після того, що було досі, останні два рядки слід розуміти так: «Життя тече далі, наче води Ляндверканалу. Ніхто не зациклюється на жакітті». Проте зненацька це перенесення, завдяки якому «не шерехне» отримує власну динаміку – ніщо не шерехне, і ми теж мовчимо. Чи йдеться про те, що Ніщо німіє супроти жакіття – чи, може, мало б німіти? Може, кінцівка каже: так не повинно йти далі?

Втім, далі поет воїстину підтверджує: він не випадковий прибулець, який вслухається в зимову ніч Берліна, перебуваючи під денними враженнями від Пльотцензее і святкового різдвяного ярмарку нинішнього міста, від ознайомлення з судовими актами про вбивство Лібкнехта і Розі Люксембург, від готелю «Едем», що нагадує про інший такий готель, свідоцтво жакіття. Імперативи «Йди на Шпрее, йди на Гавел, // йди до м'ясарських гаків» не просто закликають побачити і дізнатися. Вони спонукають усвідомити співіснування протилежностей: Шпрее і примари жакіть Гавелзее, моторошні м'ясарські гаки і радість в очікуванні Різдва, розкішний готель на місці трагедії. Все це співіснує. Моторошність і радість, Едем і Едем. Ніщо не шерехне – таки справді ніщо? Мені здається, саме тут



ховається відповідь на питання, яке так бравурно поставив Шонді.

Можна обійтися без приватного й ефемерного. Мало того, якщо ми його знаємо, краще ці знання відкласти вбік і думати тільки про те, що знає вірш. Водночас вірш непомалу жадає, щоби ми знали все, довідалися все, ознайомилися з усім, що знає він, – знали і ніколи не забули.

Тож до питання обізнаности слід зазначити: напруга між додатковим знанням і знанням, яке можна почерпнути з вірша, не тільки, як було показано вище, відносна. Вона ще й змінна – я маю на увазі, що з часом вона спадає. Все, зрозуміло, з'ясується, і кожний здобуде необхідні знання. Згадаймо, наприклад, обставини довкола написання зезенгаймських пісень Йоганна Вольфганга фон Гьоте, присвячених Фридеріці. Втім, важить також інше. Можливо, ми зможемо зрозуміти вірші Целяна, коли отримаємо додаткові знання, наприклад, з варіантів в архіві поета, з оповідей друзів, зі знахідок внаслідок цілеспрямованих студій. Ми щойно на початку шляху, яким і в минулому, бувало, поет йшов перед своїм читачем, себто робив примітки. Згадаймо Рільке з його «Вбивання – форма мандрівного смутку» («Сонети до Орфея», друга частина, I). Поет входить у свідомість читацького загалу, наспівуючи свій власний тон і перетворюючи свій світ на наш світ. Таке можливе взагалі, у випадку Целяна – поготів. Одначе немудро робити другий крок, не зробивши першого, а перший полягає в спробі зрозуміти смисл звернення, спрямованого до нас.

Існує й інша мотивація, саме з нею ми маємо справу в нашому випадку: Шонді так ретельно застерігає проти знань реальних обставин, пов'язаних з віршем, що врешті-решт про них дізнається кожний. Пишучи вірш, поет творить пам'ять.

Ми наблизилися до вирішального пункту мистецтва тлумачення, який стосується внеску герменевтики в науку. Справа вимагає максимальної ясности. Мусимо вміти розрізняти речі.



Я не бачу суперечности в тому, щоби – з одного боку – існували поруч різні можливі інтерпретації, кожна з яких дозволяє вірш, і – з іншого боку – можна було надати перевагу якійсь із них, вважаючи її «правильною». Йдеться про різні речі: про процес наближення до «правильного», характерний для всякої інтерпретації, і про збіжність та відповідність різних рівнів розуміння, кожний з яких «правильний». Точне автобіографічне розуміння нічим не краще, ніж автопомне й абстрактне. Щедрі деталі, взяті з обставин приватного життя і їхнього тлумачення, самі по собі не збільшують точности вірша. Точність – якнайстаранніша примірка до змірюваного. Воно дає мірку для примірки, і не підлягає сумніву, що той рівень вірша, на якому поет повідомляє приватні факти, не збігається з тим, в якому вірш сам є міркою. Тож читач, добре оснащений знаннями, може знайти чимало їхніх підтверджень у вірші. Проте не в цьому розуміння вірша і не до цього він веде. Точність у розумінні вірша, якої ідеальний читач досягає винятково з самого вірша і власних знань, – ось справжнє мірило. І щойно тоді, коли така сама точність досягається на основі розуміння з опертям на автобіографічні знання, можна говорити про співіснування різних рівнів розуміння. Про це згадував Шонді. Тільки таке мірило вберігає від зради на користь приватности.

Було би великою облудою вважати, мовляв, можна і треба відмовитися від вимоги точного розуміння, понеже наука тут не в пригоді і ми ризикуємо впасти в безпредметні імпресії. Згідний: імпресія – не інтерпретація, а її видимість. Слід визнати, що синтаксис конотацій виявляється лишень у непевних асоціаціях, часто внеможливлуючи точне розуміння. Те саме стосується так званих наукових допоміжних засобів, як-от порівняння чи прокладання паралелей. Невдачі може зазнати кожна спроба інтерпретації. Спільна причина невдач полягає, як правило, в ототожнюванні суб'єктивних імпресій з дійсно сказаним. Таке розуміння



глибоко суб'єктивне. Йдеться про такий собі гібрид, в основі якого лежить суб'єктивна імпресія або приватна обізнаність. Остання не менш підступна, ніж перша, якщо, звичайно, покладатися тільки на неї. Визнання нерозуміння Целянових текстів – знак щирої відвертості.

Хай не лякають невдачі. Кажімо, як розуміємо, ризикуймо не зрозуміти чи захряснути в прикрій непевності імпресій. Тільки так з'явиться шанс, яким зможуть скористатися інші. Скористатися означає не так спровокувати протилежний бік власною однобокістю, як розширити і збагатити резонансний простір тексту.



ЧИ НІМІЮТЬ ПОЕТИ?

У нашому опанованому анонімною апаратурою суспільстві, в якому слово втратило функцію безпосереднього чинника комунікації, постає питання, якою могуттю і якими можливостями володіє мистецтво слова, поезія. Поетичне слово докорінно відрізняється від минулих форм мовлення, на яких загалом тримається комунікація. Особливість таких форм мовлення – самозабуття у самому слові. Слово відступає перед тим, що воно викликає. Поет Поль Валері знайшов блискучу метафору про різницю між словами, які ми використовуємо в комунікації, і поетичним словом. Слово, яке ми мовимо, – наче розмінна монета. Себто, воно означає щось, чим воно не є. Натомість вартість і значення золотої монети завжди збігалися, оскільки вартість металу золотої монети відповідає вартості самої монети. Отож, вона була тим, що означала. Так і поетичне слово: воно не тільки вказує на щось, відводячи від себе і спрямовуючи кудись інде, подібно до розмінної монети чи банкноти, які вимагають покриття. Відводячи від себе, поетичне слово приводить до себе; воно само покриває те, про що говорить. У цьому полягає особливість поетичного слова. Чим ближча нам поетична злука, тим глибокозначніший і актуальніший вислів. Відрізняється форма, в якій, показуючи, показується поетичне слово.



Хочу поставити питання нашому часові і літературі нашого часу: чи взагалі доцільно говорити про завдання поета в нашій цивілізації? Чи існує мистецтва у час, коли панує суспільний неспокій, незатишок супроти анонімної масовості нашого суспільного життя і щоразу гучніше лунає вимога віднайти або наново започаткувати справжню солідарність? Чи не уникаємо ми відповіді, далі вважаючи мистецтво і поезію інтегральним моментом буття людини? Чи не слід перетворити всю *littérature* на *littérature engagée*³²? Але як швидко старіє остання! Чи можна говорити про міцну злуку мистецтва слова, коли непостійність змісту творить чинне ядро цієї *littérature*? Чи залишається в час, коли свідомість просякнена *science*³³, себто ідолатрією наукового поступу і нічим іншим, бодай якась злука слів, в якій би кожний міг почуватися вдома?

Безперечно, в такий час слово поета мусить змінитися. Його репортажність, принагідність вказуватиме на спорідненість з сухістю технічного мовлення. Однак чи стане воно репортажем? Чи виявиться, що навіть сьогодні зі слів можна творити міцну злуку, яка буде не вчорашністю, а нинішністю й одвічністю – себто, коли у вірші вивершуватиметься «спільний дух»? Можливо, найкращою характеристикою сьогоднішньої лірики стануть слова Рільке, який у листі до Ільзе Яр від 22 лютого 1923 року пише про свої взаємини з Богом: «Між нами неабияка дискретність». У його пізніх віршах, скажімо в «Дуїнських елегіях», Бог узагалі не з'являється. Згадуюються лише янголи, посланці радше людей, ніж Бога. На мій погляд, слова Рільке про неабияку дискретність щонайкраще вловлюють тон теперішнього ліричного вірша, який вимагає особливої уваги. Спробую показати цю дискретність і її вимогу до нас на прикладі двох віршів. Один з них написав Пауль Целян:

³² *франц.* заангажована література (прим. перекладача).

³³ *франц., англ.* наука (прим. перекладача).



*У річках на північ від завтра
ставлю я сіть, яку Ти
дляво наважуєш
камінням писаними
тінями.*

Дивлячись на сучасну лірику, часто сумніваєшся, чи має поділ на рядки ще якесь значення. Читаючи довжелезні вільні ритми «Дуїнських елегій», схиляєшся радше до заперечної відповіді. До речі, в першому виданні рядки були графічно довшими, а перенесення, зрозуміло, рідшими. Перенесення, які бачимо в наступних виданнях, навіюють хибне враження ритмізованості тексту. Натомість в Целяна рядки дуже короткі, тобто, маємо справжні перенесення. Насамперед це стосується завершального рядка, який складається інколи з одного-єдиного слова. Це не применшує особливого значення такого рядка. У нашому разі він складається зі слова «тінями». Незалежно від контексту цілого речення вірша значення «тінями» актуалізується безпосередньо в самому слові. Важке слово «тінями» неодмінно охоплює також те, що цю тільк кидає.

Поставмо тепер загальне питання: про що мова і хто мовить? Що за «я» ставить сіть? «Я» поета? Але ж у ліриці «я» поета означає кожне «я». І це «я» – рибалка. Він ставить сіть. Ставлення сіті – акт найбільшого очікування. Нічого не кається про те, коли цей акт відбувається, бо, очевидячки, не так суттєво. Адаже коли він тільки не відбувається! Адаже кожне «я» – то «я» великого очікування. Рибалити означає очікувати. Поставивши сіть, рибалці не залишається нічого іншого, як очікувати. Однак скидається на те, що «я», на відміну від досвідченого рибалки, який знає де ставити сіть, не очікує нічого певного. Так каже вірш. Рибалка, «я», ставить сіть у річках на північ від завтра, тобто там, де, як правило, ніхто не рибалить. Ми відчуваємо стемненість і студінь крижаних вод і сонце, що пронизує воду



до самісінького дна. Йдеться про тіні, кладені камінням. Ставлення сіті відбувається в уявному місці й гномічному часі, тобто, завжди. Так само й наважування сіті.

Багатообіцяйне ставлення сіті – уявний акт. Бо такі тіні, а не саме каміння, наважують сіть. Тим паче, що каміння їх пише. Камінням писані тіні: відразу спрацьовують досвід і думка. Писані тіні, як усе писане, мають відчитний смисл. Коли тіні писані камінням, то смисл, який виникає в уявному просторі слова, очевидно, обтяжує своєю вагою, не перекреслюючи однак можливості налову. Картину, яку малює поет, слід брати помислом. «Дяво наважувеш» – що таке дяво? Йдеться, мабуть, не про дявість внаслідок нерішучості чи сумніву, викликаної, скажімо тим, що Ти – зараз ми про нього поговоримо – не поділяє впевненості рибалки «я». Ми б помилилися, якщо б так потрактували дявість. Змальовується реальний акт, причому вельми точно. Хто наважує сіть у сподіванні на щедрий налов, не повинен діяти ані забагато, ані замало; не забагато, щоб сіть не втонула, і не замало, щоби не плавала на поверхні. Сіть має, як кажуть рибалки, «стояти». Оце і є дявість наважування. Треба, так би мовити, мати чуття в пальцях, щоб покласти для досягнення нестійкої рівноваги рівно стільки, скільки слід. Маємо точну картину рибалення сіттю. Ставлять її зазвичай двоє. Один не впорається. Лише кладучи камінь за каменем для наважування сіті так обережно, мовби на вагу, щоби, бува, не прогавити момент рівноваги, ми створюємо належні умови для рибалки.

Що означає, коли «я», себто, людина, ставлю сіть? Ясно одне: жодна людина не може не покласти надій на майбутнє. На північ від завтра – це набагато далі, ніж сягає обґрунтована надія, що стосується найближчого прийдешня. Адже ми, люди, саме так живемо. Такий принцип надії. А хто прагне впіймати, вгонобити, досягти мети своїх сподівань, мусить наважувати. Наважити напнуту сіть надії. Як? Мабуть, тінями знань і



зневіри. Жодне людське сподівання не має майбутнього, якщо не наважене цими тінями. Здається, що хтось, про кого мовить вірш, знає, скільки витримує серце, щоб не втопились надії.

Таке наповнення помисленої картини спиритичним смыслом вносить надто сліпучу ясність. Прикликавши смысл, ясувальні слова мусять зникнути. Читаючи вірш удруге, слід не пригадувати сказаного, а віддатися враженню: ось воно. Ясування завершується зникненням ясувальника – ідеал, до якого можна хіба що наблизитися.

Придивімося пильніше до з'ясованого. Маємо двох діячів, які взаємодіють, і дві дії: ставлення ситі і її наважування. Між обома діями існує таємна напрута, що не заважає їм бути одним актом, актом, який провіщає налов. Між свободою і легкістю ставлення, стояння і ваги, що тягне донизу, до межі, до глибин, утворюється протистава, що належить до вдатности. Побачення межі не каламутить «чистої» надії, навпаки, увиразнює її, перетворюючи нереальну утопійність цього стояння, яке сягає непередбачного, на точний і вправний акт.

Про який «налов» мова? Те, що змальовується у вірші, можна назвати модним слівцем «дійство». Вірш дозволяє припустити, що під вдатним уловом мається на увазі він сам. Поет оповідає, як він, подібно до кожного іншого поета, ставить сить у неторкнені й нескаламучені води мови, що наче річки, які течуть з незнамих гір, несучи багато всього. Поет сподівається щось зловити. Пригадуються глибокомислі вірші Стефана Георге, де мовиться про те, що після кожної поїздки він нахиляється над джерелом, щоб підібрати з дна клейнод. Болісний досвід підказує йому, що це не завжди вдається. Поета завжди непокоїть питання, чи виригне з джерельних глибин відкладеного в мові людського досвіду саяливе слово, щоби продовжити своє існування у вірші. Вірші, який ми повторюємо, який звучить і життєдайні ритми якого наснажують нас упродовж



багатьох років. Перше наближення справді дозволяє побачити вірш очима поета, який чекає на вдатне слово.

Сказане поетом, який збирає налов, виходить за межі особливостей поетичного досвіду. Поет – праобраз буття людини. Така основна метафора новочасся. Слово, зловлене і звідомлене поетом, каже не тільки про артистичну вдатність, яка робить поета поетом, а про можливості людського досвіду назагал. Воно дозволяє читачеві бути «я», бо поет – то «я», яким є кожен з нас. Однак хто все-таки тут «я», а хто «Ти»? Яке «Ти» перебуває з «я» в такій таємній злагоді вдатности? «Я» – це не лише «я» поета, а «Ти» – то не якась примарна істота, людина чи Бог, котра наважує тінями слів, що обмежують свободу. Вірш висловлює чітко: «я» і «Ти» – то «цей окремішній» К'еркегора, яким є кожен з нас.

Тож хто «Ти»? Граматика диктує звичайну і зрозумілу відповідь: той, до кого звертаються. «Ти» – це той, хто перебуває разом з «я», котре мовить. Хто він, вірш нам не каже, примушуючи замислитися над слушністю звичайної і зрозумілої відповіді. Відразу годі сказати, чи «я» сам собі «Ти», чи котрась близька людина, чи найближчий і найдалший, Бог. Це так само, як християнська заповідь любови до ближнього, яка не знає альтернативи між любов'ю до ближнього і любов'ю до Бога. Дозвольте мені на хвилику заглибитися в царину теологічної екзегези, що, власне, виходить за межі моєї компетенції: хто розрізняє в заповіді любови до ближнього між ближнім і Богом, хто питається, а хто такий ближній, той насправді не чує, що каже заповідь. Мусимо усвідомити: «Ти» – це «Ти» «я», мусимо нарешті збагнути, що «Ти» означає «кожний». Вірш висловлює всіх нас. Беручи до рук вірш, кожний з нас вступає в зв'язок, який належить наповнити смыслом.

Погляньмо: «Ти» стоїть під наголосом, в кінці рядка, наче питання. Питання про те, ким він є, «Ти». Тільки той, для кого вірш буде його власним висловом, матиме відповідь. Бо лишень «я» має «Ти». Приклад пока-



зує, що таке дискретність і що дискретність передбачає активну участь кожного зокрема. Оскільки вірш геть чисто позбавлений патетики, ошелешуючи нас простотою вислову, нам здається, що перед нами таке собі тривіальне речення. Щойно зваживши слова у їхньому взаємозв'язку, щойно усвідомивши всі ці злуки, ми збагнемо, хто «Ти». Адже «я» – це я сам. Йдеться не про те, чи німіють поети, а про те, чи спроможні ми їх почути.

Прагнувши зменшити довільність вибору і дати осяжнішу відповідь на поставлене питання, візьму ще один приклад: вірш Йоганнеса Бобровскі. Вірш називається «Слово людина»:

*Слово людина, яке
вміщене там, де належить,
у словнику:
поміж люди й людинка.
Місто
старе та нове,
велелюдне, дерева
теж,
автомобілі, тут
чую я слово, гасло
чую я часто, можу
сказати від кого, можу
складати.*

*Де немає любови,
там слово не мовить.*

Цей вірш також видається досить герметичним. Що він каже? Яка єдність вислову його тримає? Чи, бува, не та, котра дозволяє твердити про оніміння поетів і полягає в їхній неспрозмі вловити дискретне?

Спробуймо почати тим, чим мусить починатися кожне ясування: першою смужкою світла. Вона йде з



останньої строфи. Остання строфа каже явно і ясно: де немає любови, там слово не мовить. Це означає (актуалізація значення відбулася раніше), що всюди, де мовець чув слово «людина», бракувало любови. Стає ясно. Перша строфа³⁴ просякнена терпким сарказмом і їдкою дошкульністю. Що з того, що слово «людина» стоїть між словами «люди» й «людинка» і що це впало у вічі поетові, який взяв до рук словник. Однак коли про це кажеться у вірші, то аж ніяк не випадково. Слово «люди», яке у словнику стоїть перед словом «людина», вказує на анонімність життя, особливо відчутну тоді, коли молода людина покидає родинне вогнище. Анонімне «люди» постійно нагадує про затишок батьківської домівки, так би мовити, контрастує з ним. Після слова «людина» словник подає слово «людинка» – дуже неоднозначне слово. Воно означає маленьку людину, нове життя, яке спинається на ноги і для якого ми маємо таке пестливе слово. Водночас воно може виражати презирливе чи сповнене сарказму ставлення до конкретної людини. Останнє начебто відповідає загальному настрою першої строфи. Тож з одного боку маємо анонімних людей, з іншого боку маємо конкретніше «людинка». «Людина» затиснена між «люди» і «людинка», між абстрактністю і конкретністю, яка, очевидно, пов'язується з індивідуальними спогадами про рідну домівку.

У другій строфі йдеться про місто: «старе та нове». Вдумавшись, ми зрозуміємо: вірш написано після війни, що перетворила наші міста на румовища. «Старе та нове» показує напругу, що пробігає обличчям наших міст. Можливо, під «старе та нове» мається на увазі щось загальніше, а не лише відродження після спустошення і зруйнування. Третій рядок «велелюдне, де-

³⁴ Те, як розуміє строфу Гадамер, не збігається з розумінням строфи в сучасній поезії. Гадамер повертається до старогрецьких джерел цього слова, де воно означало «зворот», «закрут», «зміна». Пор. українське «мовний зворот» (*прим. перекладача*).



рева» переносить до чудового односкладового «теж», яке самотужки творить цілий рядок, набуваючи незвичайної ваги. Таке напозір обнадійливе «дерева // теж» насправді говорить про лиху долю міста. Звісно, в місті не без дерев. Однак найхарактерніша риса міста – рух, автá. Кажучи «теж», вірш привертає нашу увагу до квапливості міського життя, за якою ми перестаємо помічати природу. «Теж» – переконливий приклад справжньої поетичної дискретності.

В наступних словах «тут // чую я слово» «тут» опиється також під особливим наголосом. Воно завершує не тільки рядок, а цілу строфу, розпочинаючи наступне перенесення. Перенесення не згладжує кінцівки строфи і зміни рядків, як може видатися аматорові. Хибне враження складається на основі небажання розрізняти рядки. Якщо читати «тут чую я слово», то таке читання скидатиметься на читання щонайпримітивнішої прози. Адже «тут» стоїть само по собі, воно автономне! Щойно завдяки перенесенню ми бачимо, що рядок і строфа завершуються. Речення продовжується після метричного зламу, відокремлюючи «тут» від решти слів, немовби наголошуючи на ньому. «Тут» означає: саме там, де ніхто б не сподівався, що людина спілкуватиметься з людиною. Те, що слово чути часто, тільки підкреслює нереальність такого спілкування. Текст продовжує: «гасло // чую я часто». Перехід від слова до гасла натякає, що йдеться не про справу, а тільки про слово, вихоплене з ужитку і таким чином позбавлене життя. Хай там як часто не звучало б, воно залишається порожнім гаслом.

Отак ми наблизилися до, на мій погляд, найважчого місця цілого вірша: «можу // сказати від кого, можу // складати». Початок зрозуміти вкрай легко; слово чути всюди, і я можу сказати, від кого я його чую; тут, тут, тут, кожний його всякчас повторює, я його чую знову і знову. Проте що означає продовження: «можу // складати»? Дивно. Знаючи від кого, я можу складати. Про що мова? «Можу // складати» – таке саме недо-



мовлене, як і передше згадане «теж». В кожного на вустах гасла. Безглуздо перелічувати всіх, у кого вони на вустах. Я б не впорався – ось про що йдеться. Я б не впорався не лише тому, що їх забагато, а тому, що доволі б швидко доглував: немає смислу в такій лічбі. Яка різниця, скільки нас вимовляє слово, якщо воно мертве.

Завершальна строфа підтверджує слухність такої інтерпретації. Підсумовуючи неуспіх лічби, вірш каже: «Де немає любови, // там слово не мовить». На цьому тримається смисл вірша: стережімося, щоб слово «людина» не стало порожнім гаслом. Вірш не закінчується знаком оклику. Шкільна граматика з цим не погодиться, адже маємо імператив! Однак це, власне і є та дискретність, з якою розмовляють сьогоднішні поети.

На прикладі двох віршів я спробував дати заперечну відповідь на питання, винесене в заголовок книжки: поети не німіють. Вони просто говорять тихіше. Мовлення сучасних поетів скидається на дискретне повідомлення, яке ми кажемо так, щоб не почув сторонній. Поет звертається тільки до того, хто вміє і бажає слухати. Він шепоче уважному на вухо, і уважний на знак розуміння схиляє голову. Гьольдерлінове «спільного духу думки тихо впадають у душу поета» справджується сьогодні так, як ніколи. Уважний слухач або читач – ось виправдання поезії; в добу підсиленого електрикою голосу тільки найтихіше слово може зблизити «я» і «ти», мене, людину, і тебе, людину. Ми знаємо, що і кого потрібно для тихого слова, для мовця і слухача. Це наче повільні частини симфонії – щойно вони показують справжню майстерність композитора і диригента. Якою майстерністю, якою можливістю треба володіти, щоб у добу технічної цивілізації й очуженого світу раптом почувися, наче в себе вдома.



СМИСЛ І ХОВАННЯ СМISЛУ В ПАУЛЯ ЦЕЛЯНА

Тема «Смисл і ховання смислу в Пауля Целяна» не претендує на провідну роль в інтерпретації Целянового мистецтва, вона лише звертає увагу на те, що довідується кожний, знайомлячись з поезією Пауля Целяна. Відчуваючи привабливість точного смислу, ми одночасно бачимо його вичікувальність або взагалі майстерну схованість. Ми питаємо себе: що стоїть за таким способом віршування, характерним, до речі, не тільки для Пауля Целяна, а для цілого покоління поетів, і як нам до нього підступити. Завдання полягає не так у висуненні теоретичних версій, як у спробі поспілкуватися з читачем.

На початок, гадаю, вистачить однієї загальної зауваги. Очевидно, сучасна лірика прагне повністю вивільнити гравітаційну силу слова, не стримуючи її за допомогою жодних синтаксичних і логічних засобів. Таке мовлення блоками, в якому окремі слова, покликані розбуркувати уяву, стоять поруч, не означає, боцімто вони не зв'язані єдністю смислового наміру. Справа в тому, що встановлювати зв'язки належить читачеві. Поет далекий від свавільного темнування чи ховання єдності смислу. Навпаки, таким робом поет прагне щось оприявнити. Злука блоків вивільняє багатовимірність



смилових взаємозв'язків, притлумлених логічною одновимірністю буденного мовлення, що керується практичною єдністю мовленнєвого наміру. Хибно думати, мовляв, вірш годі зрозуміти через відсутність однозначних смислових зв'язків, через брак єдності мовленнєвого наміру. Адже без неї катма вірша.

Вірш каже:

*Tenebrae*³⁵

*Близько ми, Господи,
близько й досяжно.*

*Досягнені, Господи,
зчепилися так, мов
плоть кожного з нас
твоя плоть, Господи.*

*Молись, Господи,
молись до нас,
ми близько.*

*З вітром пішли ми,
пішли ми схилитись
над яром, над маром*³⁶.

До води, Господи

*Кров то була, було те,
що пролив ти, Господи.*

Блискало.

³⁵ лат. морок, темрява; ніч; неясність, схованість (прим. перекладача).

³⁶ мар, або маар, – кратер згаслого вулкану (прим. перекладача).



*Впав нам у вічі образ твій, Господи,
очі й уста відкриті й порожні, Господи.*

*Напились ми, Господи.
Крови і образу в крові, Господи.
Молись, Господи.
Ми близько.*

Назва «Tenebrae», як і кожна назва з таким конкретним значенням, кладе основу майбутнього розуміння. Безперечно, потрібно знати, що tenebrae означає не просто темряву, а таку темряву, яка, згідно з Євангелієм, настала в мить останнього подиху Ісуса на хресті. В католицькому обряді правиться страсна служба Божа, святкується Страсна п'ятниця, коли відтворюється настання темряви в мить Ісусової смерті. До цього страсного обряду належить також читання Плачу Єремії. Ісусові слова «Боже мій, Боже мій, нащо Мене Ти покинув?» – цитата зі Старого Заповіту. Так християнський обряд зводить покинутість Богом, що випала на долю гебрейського народу під час вавилонського полону, з покинутістю Ісуса на хресті. Втім, чи не сягає прикликання небесної темряви сьогоднішнім поетом набагато далі? Чи не йдеться про страждання і смерть євреїв у гітлерівських таборах смерті? Чи, врешті-решт, про страх смерті людини загалом? Про гнів Божий, який у гебрейській історії Старого Заповіту карає свій вибраний народ? Про віддаленість Бога в нашу добу охлялости традицій християнства? Все це звучить у слові «tenebrae» і спонукає вслухатися.

Тобто питання полягає в тому, яким чином вірш пов'язаний з цією «tenebrae». Хай там як, а вона не може не натякати на традицію історії страждання – від старозаповітних плачів через Христові муки до страждання людини під темрявним небом нашого сьогодення. Назва – спроба зорієнтувати. Все решта – у вірші.



Вірш – виклик. Як його розуміти? Богозневажний він чи християнський? Хіба не богозневага казати до вмирущого Христа: молися не до Бога, який тебе покинув, а до нас? У такій протиставі ховається несплутний смисл: позаяк Бог не відає смерти, він недосяжний о смертній годині. Зате ми знаємо смерть, знаємо про неї і про її невідкличність і тому чудово розуміємо останній зойк покинености. Очевидно, Ісусові слова виражають не так сумнів щодо Бога, як нестерпність страждання. Смерть – дослівно остання спільність між Сином Людським і дітьми людськими.

Що означає: молися краще до нас? Чи це висмівання і відкидання віри в Бога і молитви до Бога, себто сміливе і богочуже переосмислення цілої історії Христових мук і покинености Ісуса на хресті? Хіба ця покиненість не творить суттєвий момент отого християнського «воплотився»? І хіба поет не робить нового кроку в розумінні, що має на увазі християнське вчення, кажучи про Христові страждання і смерть за нас? Я не шукатиму відповіді на це питання. На нього годі відповісти. Йдеться навіть не про погляд поета, а про те, що висловлює вірш. Адже поет не дає відповіді. Як і в кожному творі поета, ми змушені вирішувати самі. Ми не можемо покликатися на нього.

Вірш каже, щоб Ісус молився до нас. Що означає «молився»? Вірш містить однозначний заклик: «Молись, Господи, // молись до нас», який натякає на останні слова Ісуса на хресті: «Боже мій, Боже мій, нащо Мене Ти покинув?» Чи це взагалі молитва? Безперечно, це звертання до Бога. Можливо, слід сказати, що в такому звертанні полягає єдино можливий зміст молитви. Хіба знаємо, як маємо молитися (як сказано в посланні до римлян і у славетному мотеті Баха)?

Молитися не означає вимолювати. Бо хіба знаємо, що для нас слушне? Вислухання молитви передуює здійсненню можливих бажань. Вислухання молитви означає, що вона стає вислуханою, означає буття того, до чого в ній закликаємо, означає, що він її вислуховує і



не покидає нас. З цього погляду останні слова Ісуса – остання молитва, останній стогін-благання: не покидай мене, будь зі мною.

Смертна година, ця остання ворохоба природи все-редині нас – наша найбільша покинутість. Сміливість вірша виявляється в тематизації покиненості не тільки Богом, а всіма людьми. Нащо до них молитися? Так, буцім вони годні допомогти! Однак якщо «молитися» означає кликати, щоби почув інший, виникає глибокий смисл: знаючи про смерть і підлягаючи законові смерті, люди щонайсвоєріднішим чином солідаризуються з умирущим. Молячись до нас, умирущий переконується в цій спільності.

Про цю спільність мовиться у вступі, на початку і наприкінці вступу, і в кінці цілого вірша: Ми близько. «Близько ми, Господи, // близько й досяжно». Мені здається, що на «ми» падає легенький наголос. Не Ти близько, а ми. І це аж ніяк не імітація Гьольдерліна. Схоже звучання першого рядка гімну «Патмос» («Близько і // Недосяжно Бог») вказує в протилежний бік. Бо не Бог близько, а ми досяжні для Господа. Перехід від «досяжно» до «досягнені» творить кульмінацію, яка веде до «зчепилися так». Вона усуває відстань між досяжними і досягненими, між умирущими та живими.

Хто нас досяг? Звісно, не Ти, Господи, що для Тебе ми досяжні. Нас досягає «абсолютний Господь», смерть, якій ми належимо. Ми всі перед нею рівні. Зчеплені, немов у смертних корчах. Розпач – ось спільність зчеплених, ладних шукати поміч і порятунок в кожному іншому: «немов // плоть кожного з нас // твоя плоть, Господи».

Далі стає зрозуміло, що йдеться про плоть вмирущого і вмерлого Ісуса, це про нього мовиться: «твоя плоть». Водночас мається на увазі також щось інше. Важливо, що кажеється «плоть кожного з нас», а не «наша плоть», плоть усіх нас. Кожний з нас для кожного з нас – недосяжний ближній. Адже, вмираючи, кожний з нас такий самотній і покинений, наче вмирущий



Ісус на хресті. Смерть індивідуальна. Пригадаймо Гайдеггерову «кожкремішність» смерти чи вірші Рільке. Тобто, жахлива окремність смерти пов'язує не тільки кожного з кожним, а й з умирущим Ісусом. Хай там як, вірш каже: «Молись, Господи, // молись до нас, // ми близько». Бути з Тобою в кожкремішності смерти означає близькість і зв'язок навіть о годині найбільшої покиненості.

Спільність між Ісусом і нами, що ми смертні, не просто ословлюється. Оповідается історія, і якщо я не милюся, закінчується вона не тільки усвідомленням невідкличності, а і прийняттям смерти. Звісно, ніщо не вказує на християнське подолання смерти воскресінням і вірою в нього. Про це у вірші не сказано жодного слова. Прийняття смерти відбувається через причащення Твоею кров'ю: «Напились ми, Господи. // Крови і образу в крові, Господи». Якесь зовсім не християнське «причастя». Звучить так, наче він «перед»-помер, і коли доведеться «після»-помирати нам, ми спізнаємо ту саму покиненість, ту саму Господню темряву. У цьому розумінні він, принаймні так видається, помер за нас.

Вірш розгортає смисл страшної близькості і парадоксального зв'язку, який сягає в прачаси – не в історичний час, а в час вічного повторення, час тутбуття кожної людини. Історія оповідає про виникнення нашого зв'язку з умирущим Ісусом. Минулий час показує, що оповідається наша передісторія, яка завше була за нами. «З вітром пішли ми». Слова «з вітром» свідчать про відсутність орієнтиру, відсутність напрямку. Безвихідь людського життя в пошуках уникнення смерти змальовано одним реченням: «З вітром пішли ми, // пішли ми схилитись // над яром, над маром». Повтор «пішли ми» підкреслює тривалість, в'язку впертість тих, котрі ото йдуть, себто в'язкість нашої волі до життя. Асоціюючись з вологою, з водою, годною втамувати спрагу, що нас веде, яр і мар наче розбуркують нашу



спрагу. Тамування життєвої спраги творить щось на зразок структурної форми життя як такого. Очевидно, саме так слід розуміти слова «До води, Господи». Тваринна природа нашої волі до життя тягне нас, мов тварин, до води. Втім, значення цих слів парадоксальним чином переосмислюється.

Адже про що мова? Про шлях, яким живі прагнуть піти геть од смерти. Парадокс полягає в тому, що єдина вода, яку ми знаходимо, – кров, а це означає, що шлях, яким ми нібито йшли геть од смерти, саме до неї веде. Маємо емфатичне: «Кров то була, було те...», в якому чується переляк. Замість води – кров. Але все одно вона «живитиме» нас, якщо ми на прикладі хресторозп'яття Ісуса розпізнаємо і пізнаємо невідкличність смерти.

Перший крок до цього пізнання роблять слова «було те, // що пролив ти, Господи. // Блискало». Дуже могутні слова. В них міниться пролита кров, нагонячи жах. «Блиск» не має тут нічого спільного з ясуванням. Мало того, з цими словами годі пов'язати обітницю, та й не «за нас пролита» кров. Звичайно, не кажеється – ще не означає, що не так. Слова звучать, здобуваючи нову актуальність: позбавлення і відмови. Вони таки кажуть «за нас», але, очевидно, не в розумінні прийнятих за нас мук. Пролита кров віддзеркалює смерть, мертву плоть Ісуса. Вірш увиразнює жахитливу явність померлого для кожного, кого жене спрага життя: «Впав нам у вічі образ твій, Господи, // очі й уста відкриті й порожні, Господи». У цьому вся несамоовитість смерти, вся жахлива чужість, яка забирає мерця від живих у потойбіччя, яка перестриває кожного, хто, гнаний спрагою життя, шукає «води». Звучить мотив пієти.

Образ у крові, над яким ми схилиємося, каже дуже багато. Образ розп'ятого, який бачимо, нахилившись над кров'ю, – наша позначеність смертю. Ми бачимо себе самих, сахаємося власного самозабуття, лякаємося себе самих: «мов // плоть кожного з нас // твоя плоть, Господи». Кров і образ у крові – ось вода, що п'є-



мо її. Це великий висновок підтвердження, яким вірш завершує аргумент: «Напились ми, Господи. // Крови і образу в крові, Господи». Це означає: Хоча це була кров, до того ж кров, у якій відобразилася мертва плоть Ісуса, ми її випили. Ми її прийняли, а не відкинули, сповнені жаху. Ми прийняли те, що вмирущі. Саме це дозволяє нам сказати: «Молись, Господи. // Ми близько».

Такий кінець. Свідомі власної вмирущості, ми спізнаємо останнє єднання з умирущим Ісусом, який відчуває, начебо Бог його покинув. Тож мусимо насамкінець констатувати: зойк покинених, про який оповідають Євангелія, не означає ослаблення власної жертвовності чи сумніву в Богові. Останній зойк не означає відмови від цього «не як я хочу, а як Ти хочеш». Навпаки. Відчуття, що Бог покинув смертної години, вивершує людинськість Ісуса. Я теж людина, відтак вмирати мені анітрохи не легше. Навіть якщо християнин вірить, що Ісус – Господь, це не означає, що він не спізнав смерті. Біблія каже, що Ісус до останньої миті ніс мучеництво смерті, і саме мучеництво смерті в'яже нас з ним і наближає нас до нього.

Тож знову повторюю питання: чи богозневага це? Я не збираюся приписувати віршеві хибну однозначність, проте я не можу не сказати: богозневага, яка начебо прозирається в цитованих рядках, насправді виявляється цілковитою протилежністю. Авжеж, дійсно маємо рішучий відхід від християнської традиції – мовляв, молися не до Бога, а до нас. Проте саме тому, що це заклик молитися, маємо справу з побожністю. Йдеться про визнання безпомічності і непорядковності людини супроти незбагненності смерті. З покинених і невідкличених пробивається голос християнства. Повторюючи «Господи», мовець каже, що Ісус, який помер на хресті, – наш Господь, стражденний і покинений – навіть якщо він не Христос воскресіння.

«Tenebrae» Пауля Целяна – то хоч і не повторення чи прийняття християнського послання, але все-таки



не висмівання і не відкидання віри. Це визнання невідключності смерті. Приймаючи смерть без розради і без надії, вірш наближається до суті християнського вчення про втілення, яке підносить християнство над усіма відомими світовими релігіями: жодний Бог, який не є людиною, жодний Бог, який не бере на себе вмирущости, не може означати для вірянина обітницю і рятунку. Хоч у вірші не чуємо християнського подолання смерті, проте залишається Ісус, який бере її на себе, «Господь».

Можливо, на завершення цієї спроби тлумачення смислу вдасться окреслити суть ховання смислу в такій поезії. Ми побачили, що не було наміру свідомого химерування чи ховання смислу. Поет вступив у сферу, яка має власні особливості. Мить найбільшого «страждання і смерті Господа нашого Ісуса», його останній подих на хресті зливається зі страхом і певністю смерті, актуальних для кожного з нас, і саме про це єднання вірш говорить власним, впевненим голосом.

Звичайно, форму цих рядків, покликаних витримувати таку значну напругу, не можна оцінювати на основі стилістичного ідеалу поезії, який наша традиція веде від Гьоте, від його «природности». В його римах і рядках живе незрівнянна природність і легкість. Вони виблискують, наче вишукана прикраса, складаючи водночас враження, ніби її ніхто спеціально не вишукував. Брати їх за мірило поетичної можности і мистецтва – спокуса, яка давно на нас чатує і за якою ми не завважуємо, що Гьоте писав у цілком іншій мовній ситуації. Адже саме тоді німецькій мові належало виявити гнучкість та виражальну силу і звільнитися від латинно-гуманістичної штучности і потужних французьких упливів. Неймовірний вплив молодого Гьоте пояснюється незбагненою легкістю, з якою він здійснив це звільнення. На той час творчість Гьоте була виявом неабиякої мистецької відваги – візьмімо «Повернення Пандори» чи навіть «Західно-східний ди-



ван», прихильне ставлення до яких виникло аж ніяк не відразу.

Ще красномовнішим може бути приклад Гьольдерліна, який для цілком нових слів дібрав цілком нову мелодію. Він відкриває поезію двадцятого сторіччя, на зорі якого відкрили його самого. Сучасники Гьольдерліна, якщо їм тільки не бракувало здорового глузду, взагалі вважали його писанину не поетичними творами, а продуктом божевілля, під яке він згодом підпав. Друзі-романтики наважилися видати тільки окремі шматки його рукописів: жодний не був спроможний на таку відвагу поетичного мовлення. Тож тогочасний читач отримав не вірші Гьольдерліна, а жалюгідні кавалки, і так тривало аж до нашого сторіччя. Щойно 1914 року з'явився вирішальний том видання Гелінграта, де вперше було так детально висвітлено і критично проаналізовано пізні гімни Гьольдерліна, що сучасники раптом збагнули всю велич цієї поезії. Відтак почалася історія впливу пізньої творчості Гьольдерліна, виявившись у мовних пошуках і самобутніх знахідках Тракля, пізнього Рільке чи Пауля Целяна, про якого власне йдеться. Пізня поезія Гьольдерліна, уривчасте мовлення, що перегукувалося зі стилем Піндарових гімнів, раптом виявилися бездоганно прорахованою, свідомою і вправною поетичною формою. Бачити в ній руйнування мови під впливом божевілля – незрозуміла помилка, яка лише доводить, що мова поезії – неабияке випробування. Не кожна доба вітає саме такий спосіб мовлення.

Сьогодні ми знову кажемо, мовляв, поезія щось «не йде», позаяк мовні звичаї нашого часу потребують інших подразників. Це слід враховувати, вшановуючи стиль теперішнього поетичного мовлення. Вже російські формалісти розпізнали закони притуплення і загострення подразників за допомогою контрасту. Нова масова риторика, яка увірвалася в нашу цивілізацію через засоби масової інформації, спричинила герметичне згортання поетичної й особливо ліричної мови.



Як повернутися нам до поезії, як зробити, щоб повертатися до неї так часто, щоб за кожним разом чути більше, доки, можливо, не почуємо відповіді на наше питання? Щоб не дати поезії розчинитися в потоках інформаційної базіканини, яка нас затоплює, потрібні, очевидно, інші, гостріші й стійкіші утвори, що могли б гідно прийняти виклик, як це було за часів Гьоте. Хоча, може, ховання смислу герметичної поезії і навіює враження штучного ускладнювання, проте воно творить міцний захист проти розчинення в лагідних хвилях радіоголосів. Потрібно щось робити, щоб показати вимогливість поезії, вберігаючи її від банальної прозаїзації.

Целян зробив усе, що міг. Він вимагає від нас зробити все, що можемо ми, або й більше.



ГІЛЬДЕ ДОМІН, ПОЕТКА ПОВЕРНЕННЯ

Нащо лірика сьогодні? Це питання зайве ставити там, де вірш знайшов слухача. Присудження премії Дросте-Гюльсгоф письменниці Гільде Домін каже само про себе. Сталося вшанування поезії, яка постійно перебуває в пошуках відповіді на тривожне питання «Нащо лірика сьогодні?». Вірші, видані кількома скромними поетичними збірками, доповненими прозовими працями і літературно-естетичними студіями, володіють несплутним тоном, тоном, що лине, мов подих.

З обкладинки першої збірки довідуємося, що взяті до неї вірші – за нечисленими винятками – виникли щойно після повернення в Німеччину, в зрілому віці, після тривалих мандрів. І це символічно. Гільде Домін – поетка повернення.

Задумаймося, що це означає. Це не означає змалювання в поетичній формі приватної долі, вигнання і повернення. Це не означає поетичного осмислення загальної німецької долі, яка порозкидувала нас, завдавши ран, що залишили помітні рубці, і тріщин, що їх годі залатати. Хай мені вибачать – але поетичну чинність її віршів я бачу не в політичності, хоча сліди політичних подій очевидні («silence»³⁷ й «exile»³⁸), хоча бачимо її

³⁷ *франц., англ. тиша (прим. перекладача).*

³⁸ *англ. вигнання (прим. перекладача).*



погляд на сірі роки і відчуваємо її страх за свободу, і навіть не у невтомному заохочуванні вірити в повернення.

Все це ми знайдемо в її віршах, але ми знайдемо більше. Повернення – то не лише ризикований і сміливий вчинок людини, яка пішла на вигнання. Підсумок такої долі – то не лише сума втрат і розлук, далечини і чужини, мандрівок, дружби, кохання і так далі: кожний може продовжити ряд на власний розсуд. Перед нами вірші. Вони мовлять про нас усіх. Ми всі знаємо чи мусимо спзнати, що таке повернення. Спізнаючи те, що знаємо, ми стріпаємо у цих віршах себе самих.

Вірші Гільде Домін пропонують нове розуміння поезії. Хто вслід за авторкою збагне, що таке повернення, раптом зрозуміє, що поезія – це завжди повернення, повернення до мови. В цьому подвійна символічність її поетичного вислову.

Що таке повернення? Повернутися означає не просто знову опинитися тут. Повернення – двоїста розлука. Поверненець після тривалих поневірянь мусить відмовитися від того, ким він починав ставати. Спробуймо вслухатися в ці рядки:

*Козуля визирає з лісу,
і невеличка церква на узвишші
з самотнім цвинтарем
тебе вітає.
Запрошення
у тім вітанні бачиш,
одного дня його
– не відаєш, коли –
мабуть, охоче візьмеш.
Так пізнаєш,
що ти
тут трохи більше,
аніж деінде,
вдама.*

Коли починаєш таке відчувати, знаючи, що маєш знову щось покидати, тоді наново переживаєш усе, що



колись уже раз покинув. Повернення – двоїстий подарунок. Ми не отримуємо назад нашої втрати, навпаки, втрачаємо вдруге. Який тоді набуток? Повернення дарує впізнавання і жах невпізнанности.

*Мої ноги дивувалися
що поряд ноги йшли
які не дивувалися.*

Справа не лишень у тому, що все змінилося, а передусім у тому, що змінилися ми. Вороття немає. Зненацька ми розуміємо незвичну долю безбатьківщинця.

*Нашою мовою мовиш
кажуть навколо
здивовано.
Я чужинець,
що їхньою мовою мовить.*

І не тільки його. На кожного чекає здивування і годі сподіватися на легке розуміння. Оскільки так всюди і завжди, повернення ніколи не означає чистого набутку. Мало того: воно означає нову розлуку – третю розлуку. Бо щойно тепер те, з чим ми колись були змушені розлучитися, відходить остаточно, і повернення насправді нічого не повертає.

Це однак не означає, буцім повернення – саме розчарування. Повернення – то пізнання. А кожне пізнання – розлука. Втім, те, що зріє в розлуці, також пізнання. Минає час. Звикаємо. Зникає методичність у намаганні досягти мети. Багато що обростає мріями, і цілком несподіваним видається те, куди повертаємося. Мій улюблений вірш каже більше, ніж про саме мріяння:

Човен зрадливости

*Амрія – човен
до не того берега.
Сідаєш там,*



*де край стежини з вчора.
Запрошений
у подорож рожевого надхмар'я
рожевого підхмар'я,
із хмарами.*

*Повітря подих,
ти такий легкий,
і човен той без весляра,
вода дзеркальна.
Так лагідно втрачається керунок:
ти далі на шляху до соняшних галявин,
а попід килем вже пісок шурхоче
у тіні верб.*

Повернення стає наверненням думок. Адже не можемо ми десь на шляху скараскатися вигнання, з якого повертаємося.

*Невідчепне вигнання
носиш його з собою
занурюєшся в нього
в лабіринт
в пустелю
що з тобою.*

Ціле життя блукаємо пустелею знавки, що ніколи не стрінемо життєдайної оази, де все щасливо закінчилося б. Поетка відкриває нам свою найособистішу поставу:

*Голова схильма
назустріч голосу
якого знаю
ніколи не
почую.*

І все-таки слухачка чує «Пісні надхнення». Звідки вони лунають?



Поетичний досвід переходить у загальнолюдський досвід, у наш досвід: досвід слова. Звичайно, на початку видається, буцім щедрий досвід поета промовляє від кожного з нас.

*Страх
мій
наш
«але» окремійшньої літери.*

Наш тягар тримає дужа літера. Слово каже саме за себе – й одночасно яке непевне воно, слово.

*Вільно
мандрує слово
на водах часу
і кружеляє
і лине далі
чи йде під воду.*

Слово, що не йде під воду, – то неймовірне щастя появи вірша. Він затримує плинне, і мандрівка слова досягає мети.

*Моя рука шукає опертя
знаходить тільки у троянді поміч.*

Згадаймо квітку вуст – так Гьольдерлін називає рідну мову, мову поета. Враз ми збагаємо, чому поет мовить про і від усіх нас. Ставлення поета до мови – це наше повернення до мови, розлука й пізнання водночас. Насправді слова ніколи не тотожні. Поет завжди намагається вийти за межі узуальності. Вірш народжується зі спроби вимовити невимовне. Самобутне. Через самобутне він повертається до спільноти. Не тільки в тому розумінні, що поета приймає мова, якою розмовляють всі. А й у тому, що ми вкупі з ним переживаємо розлуки і пізнання, що ми самі знову й знову



намагаємося вийти за межі узуальності – ми називаємо це мисленням, – щоб повернувшись, застати зміни. Тільки наші власні намагання дозволяють розуміти поета.

*Хто здужав би
світ
кинути д'горі
щоб вітер
його протяв.*

Вірш здужав би. Те, що випадає на долю, стає вразливим. Це вже не знайоме та знане. Водночас не можна сказати, ніби воно чуже, ні, воно просто дивним робом не знайоме. У віршах Гільде Домін дитинство набуває нової актуальності.

*Стояв камінь,
сірий камінь,
в полі на пагорбі.
«Любий каменю, – сказала я,
– прийми мене до себе,
стань для мене ослоном
над багаттям
де молоко в казанку
я хочу залишитися з тобою.*

*Хочу розкласти
подібно до дитини
яка вивертає кишені
кладає камінці
і роздушеного хруща
на землю
свій статок круг тебе.»*

«Подібно» означає більше, ніж порівняння. В дитині ми впізнаємо себе самих, не тільки, що ми такими були, а що такими є. Роздушений хрущ, з якого сміють-



ся дорослі, – чи не сміємося, бува, самі з себе? Брати з собою те, з чим несила розлучитися, навіть якщо з нього жодного пожитку, – в кожному з нас живе ця жага розкладання своїх статків круг себе. З цієї спільности виростає вірш – з усіх наших окремішностей і пізнань:

*стриваються
сплітаються
послання
кожний мовить за кожного
просіяні
слова незвучні
і перетворені
на слово.*

Те, що мусить статися, перетворюється на міцний утвір, дозволяючи слову бути порукою речі. Рівновага звучання і значення, а також напруга між звучанням і значенням надають віршеві якнайбільшої актуальності. Відстань між мисленням і буттям зникає, зникає крижаний подих зовнішности: у вірші мова сягає максимальної близькості слова і речі.

*Слово і річ
одне на одному
однакове тепло тіл
слова і речі.*

Так відбувається повернення і звернення поета до мови – не тільки його, поетове, повернення, завдяки якому він, втративши все, знаходить себе. Це наше повернення до себе самих, завдяки якому кожний знаходить себе.

*Ми хліб їмо
а живемо ми блиском.*



ГІЛЬДЕ ДОМІН, ПІСНЯ НАДХНЕННЯ II

*Довго гонили тебе довкола
бездверих мурів міста.*

*Ти втікаєш -втрачаєш
сплутані назви речей
за собою.*

*Довіра, найважча
абетка.*

*Я роблю легкий знак
у повітрі
непомітно,
де початок нового міста,
Єрусалим,
золотий,
з нічого.*

Жодного окремішнього слова. Жодне слово не починається саме собою. Завжди був хтось, хто слухав. Завжди був хтось, хто мовив. Віршовані слова – не гола інформація. Вони наче знаки й знамення, спрямовані в далеч. Навіть якби не було інших «Пісень надхнення», то скупі рядки, які ми оце читаємо, все одно не здавалися б випадковими. Вони – частина смислового контексту, об'єднаного, так би мовити, спільною темою. Звичайно, я маю на увазі поетичний контекст. Образи, жести, метафори зібрані і розта-



шовані поряд, так ніби вони хотіли розбігтися навсібіч. Вони гравітують навзаєм, утворюючи поле досвіду. Рядки, що називають цей досвід, стоять посередині вірша: «Довіра, найважча // абетка».

Відразу напрошується питання: довіра – це щось, чому треба вчитися? Чи можна оволодіти нею, навчившись писати? Адже що за життя без довіри? Чи не сповнене наше мовлення довіри: в іншого, який тебе розуміє, у слова, які кожний знає, у світ, який живе в них? Вірш подає довіру як щось таке, чому треба вчитися від самого початку. Як могло воно загубитися, це найпростіше, ця абетка, без якої катма життя, без якої немає мовлення? Чи можна опанувати втрачене? Втрачене чи взагалі невідоме? Хіба мури, вздовж яких шукаємо, не бездвері? Дійсно: це найважча абетка, бо ми її постійно забуваємо, постійно втрачаємо. Як її вчити?

Перша частина вірша змальовує втрату довіри. Щойно в другій частині починається повернення втраченої довіри. Перша частина звертається на «ти», друга мовить від імені «я» – і це не випадковість. Маємо те саме ліричне «я», яке напочатку звертається саме до себе, наче до когось цілком іншого. Бо хіба то не він, цілком інший, а не «я», раз по раз втрачає віру в життя? – аж доки не визнає цього і не прагне поновити цілість «ти» і «я».

Картина гоніння, яку навіює вірш (ми достеменно не відаємо, хто призвідця), нагадує одну з великих сцен жаху «Іліади», коли Ахіл жене сповненого страху смерті Гектора навколо мурів Трої, і немає брам, які б порятували цькованого. Розпачлива втеча найхоробрішого присутня на початку нашого вірша у зміненому й підсиленому вигляді. Вперше ми насторожуємося, читаючи про бездвері мури. Це не ті мури, брами яких недосяжно замкнені, це мури, вздовж яких шукаєш і не можеш знайти двері до міста довіри, у вірний світ. І ще одне: бракує помічного друга, який би зарадив утікущому, допоміг йому приборкати страх і стати до бою



– втім, де ворог, який стає проти тебе і проти якого стаєш ти? Втікач повикидав зброю. Втікач розгубив сплутані і непридатні назви речей позаду. Картина втечі набуває радикального смислу. Сплутані назви речей означають найбільшу небезпеку і незахищеність. Ми знаємо, що Лаоцзе, якщо б йому довелося панувати, дав би передусім лад назвам, і що Фуکیدід зображав розклад Афіні під час чуми, досліджуючи зміну значень слів. Ми знаємо гаразд про неймовірне спотворення понять вождями усіх часів і народів. Можливо, ми знаємо замало. Втрата довіри завжди супроводжується плутанням назв речей, знепритомненням раніше чинних слів. Кому не дають надійного захисту слова, той перестає розуміти світ.

Такий смисл гомерівської метафори цих рядків: чи існує взагалі місто довіри, в якому можна бути і жити, якщо нас женуть навколо мурів неприйняття?

Звернімо увагу на зміну часових форм. Гоніння відбувається в минулому часі і вводиться прислівником «довго», *τηλαχυες προσωτων*³⁹ вірша, вказівкою на близьку зміну. Далі маємо теперішній час, втікання і втрачання назв. Він покликаний не лише підкреслити розпачливе гоніння, а й його тривання, адже цей жест утечі, це гоніння від розчаровання до розчаровання не закінчується відразу. Воно триває там, де бракує порозуміння і довіри.

Мабуть, не варто питати, як вірш переходить до потреби навчитися довіряти. Це стається не одним рипом. Довіра потрібна завжди. Довіра існує навіть там, де вона, здавалося б, геть розхитана. Просто необхідно спробувати її здобути, хоча таке здобування не означає невинно-певного новопочатку, коли після всіх розчаровань, після всього розпачу одна по одній знову вивчаються літери довіри. Довіра – потаємна, непомітна, неоголошена і непевна спроба. Довіру належить здобути. Саме це каже вірш. Здобути те, що ми

³⁹ *старогр.* тут: ясним обличчям (*прим. перекладача*).



постійно втрачаємо, в чому постійно розчаровуємося, зазнаємо невдач, пробуємо знову і знову. Немає доказів, на яких могла б будуватися довіра. Віднайдення довіри не починається від знайомої літери чи від злуки знайомих літер, яку розуміє кожний. Є знаки в повітрі, які не завважає жодний інший, які ти сам ледь уловлюєш, – саме ці ледь уловні знаки несуть початок, порозуміння, порятунк.

Нове місто довіри виникає «з нічого». Довіра, що прагне довіри іншого, не потребує гарантій. Вона мерехтить золотом вічного сподівання, і небесний Єрусалим, згаданий у вірші, – її найпевніша гарантія. Нема життя без довіри, без довірености для інших і довірливости до себе, без «я», яке кличеш, щоб бути.



ВІРШ І РОЗМОВА

Роздуми про лірику Ернста Майстера

Виступаючи перед Вами у рамках нашої кількадечної розмови про лірику, я питаюся, яку маю на те підставу. Я завжди вважав вірш справжнім мірилом змісту філософських висловів. Це непогана передумова, але недостатня підстава. Це недостатня передумова для розв'язання нашого завдання, для досягнення порозуміння. Я випадково взяв для унаочнення моєї теми вірші з поетичного доробку Ернста Майстера. Одночасно це щось більше, ніж просто випадок. Через свої доволі нечіткі географічні уявлення я навіть не підозрював, що Гаген лежить так близько звідси і що зустріч у Мюнстері може мати щось спільне з Ернстом Майстером. Я дуже тішуся, що моя зацікавленість творчістю Ернста Майстера, якого я знав студентом і поетом упродовж тридцяти років, здобулася тут на такий теплий відгук.

Я не маю наміру інтерпретувати його творчий доробок на тлі всієї сучасної лірики. Я тільки хочу унаочнити свою тему на прикладі віршів Ернста Майстера. На більше мені б справді забракло компетенції. Адже сучасні ліричні спроби – доволі заплутаний калейдоскоп. Я літній чоловік, тож думаю про те, що цінувалося в часи моєї юности. Тоді багато чого



просто не помічалось. Тоді, перед, під час і після Першої світової війни, побачив світ експеримент експресіоністичної лірики. Це був світ, в якому з-поміж багатьох минутих з'явилося кілька нетлінних явищ; молодий Гофмансталь, поет Стефан Георге, Райнер Марія Рільке і, мабуть, єдиний представник експресіоністичного покоління, який промовляє до нас усіх, – Георг Тракль. Все це пов'язувалося з дивовижним феноменом – відкриттям пізнього Гьольдерліна, яке відбулося за моєї юності. Згодом, після наступної війни, до згаданих долучилися самобутній поетичний тон Готфріда Бенна і сховане послання Пауля Целяна. Всі ці сучасні поети супроводжували мене через моє життя. Траплялося, мене зворушували й інші вірші, однак це не робить мене знавцем сучасної ліричної поезії. Мушу шукати іншої підстави. Даруйте мені мою негречність, але найславетнішою німецькомовною книжкою про філософську естетику однозначно стала третя критика Імануїла Канта – «Критика розсудливості». Здається, він не був справедливим суддею мистецтва, наводячи такий приклад з лірики: «Лилося сонце так, як спокій із чеснот». Кант невірно цитує – в оригіналі Вітгофа, наступника Галера, стоїть: «як спокій з доброти». Навіть не беручи до уваги цієї помилки, ми не можемо сказати, що в цих рядках звучить арфа справжньої поезії. Проте понятійність Канта вплинула позитивно, а згадана книжка створила для великої доби німецької літератури філософське підґрунтя її самоусвідомлення.

Бачимо на прикладі: характерна риса філософа або людини, яка торує шлях філософського мислення, – то не показне критичне знання справи, а радше вміння зберегти відстань до того, що актуальне, і бажання навчитися бачити те, що вічне. Хіба це не стосується мистецтва? Хіба не показує воно нам того, що вічне? Перебуваючи в безпосередньому зв'язку з тим, що нині, ми водночас вічно чуємо гучне відлуння нашого історичного походження. Воно актуальне й охоплює



не тільки нашу власну історію, а життя і творчість людства на планеті загалом. Це означає: на тих, кого знаємо, ми неодмінно дивимося поглядом мистецтва усіх часів. Критик, себто суддя мистецтва повинен володіти ще й іншою можливістю. Завдання критика – розпізнати серед величезного числа подекуди формально вправних модних творив оригінальне, неповторне, дійсно продуктивне. Впоратися з цим завданням зможе лише добрий критик і, зрідка, митець. Я не претендую на таку можливість. Я розмірковую про смисл поетичного слова, яке мовить. Опираючись на поетичне слово, я хочу поміркувати про вірш і розмову. Це два способи, якими нам щось дається зрозуміти. Як їм таланить донести те, що належить зрозуміти, навіть якщо ми пручаємося? Міркування на цю тему можна назвати герменевтикою, себто теорією розуміння. Зрештою, герменевтика – це самоусвідомлення того, що діється, коли комусь щось дається і вдається зрозуміти. Я мовитиму про вірш і розмову, про внутрішню близькість цих обидвох форм мовного провідництва і спробую показати внутрішню напругу між ними.

Незважаючи на напругу, яка існує між віршем і розмовою, особливо такими віршами, які ми чули цими днями, важко не помітити спільної риси. Вірш і розмова – екстремальні випадки з-поміж великого числа мовних форм. Вірш – вислів. Де ще в світі зустрінемо кращий приклад вислову, ніж ліричний вірш? Вислову, котрий, як жоден інший, свідчить сам про себе, не потребуючи жодного підтвердження. Розмова назагал теж дарує мові життя, ословлюючи її історію. Адже мова існує лише позаяк нею розмовляють. Однак мова розмови – то не даний і досяжний матеріал. Коли розмова набуває смислу і навіть коли вона смислу не набуває, то сама мова все одно веде до смислу. Вести до смислу – так найстисліше можна сформулювати диво і загадку мови, цієї кістки, яку Йоганн Георг Гаманн, згідно з його власними словами, жвакував ціле життя. Гаманн порівнює себе з собакою, який не відпускає кі-



стки навіть тоді, коли на ній вже не залишилося жодного шматочка м'яса. Хоч мова – завжди шлях до смислу, наскільки інша однак мова розмови, наскільки інша кристалічна форма мови у вірші. У вірші відбувається не лишень актуалізація смислу, а й актуалізація слова, яке, приречене згасати, дістає раптом тривкість. Що забезпечує мові таку актуальність, яка дає їй стійкість і тривкість? Скажу дещо провокативно: сила ліричного вірша – в його тоні. «Тон» я маю на увазі в значенні *tonos*, напруги, приміром, напнутої струни, що дарує суголосся. Тон – неодмінна властивість кожного справжнього вірша. Поняття «тон» використовував Гьольдерлін на позначення того, що робить вірш віршем. Вірш, в якому витримано тон, завдяки йому сам «тримається»; мовлячи словами Гьольдерліна, плинне стає постійним. Вірш, що спромігся на таку стійкість, – якнайсправжніший текст. Тобто щось таке, чого не можна змінювати, тож не дивно, чому так пекельно важко перекладати вірші іншими мовами.

Властиво, слово «текст» означає тканину. З окремих волокон виникає нерозривна цілість. Так само у вірші з численних слів і звуків народжується єдність цілості, яка тримається на тональному суголоссі. Ми відразу впізнаємо не-поета, бо навіть якщо він вгонобить скласти непогані вірші, їм бракуватиме власного тону. З тоном ми маємо справу, коли готуємося декламувати. Потрібно натрапити на правильний тон, інакше вірш не зазвучить. На тон треба бути налаштованим, аби мовець ословлював і вимовляв лише те, що кожний готовий сприймати. Адже в цьому весь вірш: рефрен душі. Рефрен – це те, на що всі налаштовані. Рефрен душі – це те, на що пізно налаштовуватися, коли воно звучить. Це наче співання пісні, коли всі спонтанно наспівують рефрен. Мало того, це означає від самого початку рухатися за мелодією на запрошення вірша. Лише такий рух означає суголосся. Це наче співання святкової пісні, яку підхоплює кожний з нас і в якій ми всі – «одна душа».



Натомість для розмови важлива оповідь і відповідь. Розмова передбачає неповторюваність питань і відповідей. Варто недослухати і перепитати: «Можеш повторити?» – і розмова відразу розлітається на порох. Самобутній, майже танцювальний ритм, властивий розмові за сприятливого вітру, зникає. Куди він дме? Ми знаємо: на порозуміння, прагнення якого закладене в нас, мислячих істотах. Порозуміння з іншими і порозуміння з собою самими, порозуміння, без якого обходяться немислячі істоти, бо мають його споконвіку. Проте ми шукаємо порозуміння не щодо даного нам тексту. Розмова – це дійство, непридатне для протокольної реєстрації.

Ми знаємо це з різного досвіду. Наприклад, з літератури. Здається, немає нічого складнішого, ніж писання діалогів чи занотовування перебігу розмови, під час якої відбувається тільки обмін словами й аргументами, покликаними підготувати слушну відповідь на питання. Крім Платона, практично жодному іншому філософові не вдалося написати добрий діалог. Хоча спроби тривають, і це цілком зрозуміло. Мабуть, така вже особливість духу, щоб міркування відбувалося у формі питань і відповідей. Розмірковування Платона можна сміливо назвати розмовою душі з собою самою. Під час такої розмови ми самі собі робимо пропозиції, приймаємо їх або відкидаємо. Це стосується розмови з іншим, яка триває доти, доки не знаходимо спільної мови і не досягаємо порозуміння (власне порозуміння, а не конче згоди). Таке важко змалювати чи записати, а вигадати – поготів. Перебіг аргументації майже завжди опиняється на передньому плані, відтискаючи партнерів, які беруть участь у розмові, і перетворюючи їх на звичайнісіньких мовців, які обмінюються репліками. Зрештою, оповісти можна про все, і, наприклад, драматург, мов жоден інший, вміє і мусить вміти кшталтувати перебіг розмови. До його послуг не лише магія сцени, яка неодмінно стає в пригоді, допомагаючи перетворити виставу на жваве дійство. Навіть



без такої допомоги розмова, що точиться між дійовими особами, влітається в дію у вигляді обміну репліками. Одначе там, де слова ословлюють голі аргументи і де смисл розмови шукається в простому обміні репліками, ніколи не буде тексту. Як далеко ми відійшли від вірша! «Вірш» означає «диктовання». Як побачимо, саме так і є. На основі своєї фіксованости і повторюваности слово, виловлене з пам'яті, диктує, що називається, точний текст, на який слід налаштуватися і слухати. Маємо цілком інші стосунки, які існують між мовою і твором. Твір – то, як правило, пізніша фіксація живого мовлення. А вірш – то більш або менш удала спроба вимусити текст на таке мовлення, на яке задалегідь налаштовані ми, читачі. Вірш і розмова – наче дві крайнощі. Віршеві вготоване літературне тубуття, розмова користає прихильністю минушого моменту. Проте обидвое ословлюють смисл.

Перш ніж нав'язати розмову з віршами Ернста Майстера, необхідно сказати кільканадцять слів про становище лірики в сучасному світі. Нехай це буде моєю тезою: Ми живемо в добу семантичної поезії. Ми давно вже не живемо у світі, в якому сага, міф, історія месіанства чи давні перекази творили наше видноколо, яке ми пізнавали у слові. Одночасно зі спільністю змісту, коли варто було лише натякнути, і кожний відразу знав, про що мова, вірш розпрощався з риторикою і набором її традиційних формул і фраз. Залишаються семантичні єдності, різноякі і різноликі, різносмислі і розсіяні. Деріда називав це *dissémination*, себто розпрошеністю. У вірші з'являється цілком самостійна напруга. Здається, буцім очуження мови змагається з дедалі дужчим відчуженням людини від світу природи (моторів гуркіт гримотить у вікна: церковні дзвони світу індустрії?).

Втім, якщо ми прагнемо порозумітися, що таке вірш, то, гадаю, мусимо шукати спільність у розмаїтті. Маємо, як завше, разучий філософський забобон, характерний, зрештою, для кожної людини, мовляв, хай



там як, а нас, людей, пов'язує розум, мова і мислення. Ми живемо у світі фрагментів і мовних уламків, причому завдання поета незмінне: зберігати єдність мовлення. Вірш – містилице смислу, навіть якщо насправді він містить самі смислові фрагменти. Питання про єдність смислу – найсуттєвіше питання, на яке вірш дає відповідь.

Танцюючи від цього, ми враз збагнемо внутрішній зв'язок між віршем і розмовою. Вірш єднає всіх навколо власного смислу. Розмова також спрямована на порозуміння між партнерами, між їхніми репліками, між оповіддю і відповіддю – навіть якщо такому порозумінню заважає гуркіт моторів. Моя доповідь – то також спроба нав'язати розмову. Можуть закинути: хіба виправдане таке мовлення сьогодні? Чи є взагалі зараз смисл у сподіванні на порозуміння з метою досягнення смислу? Нинішні теоретики не схвалюють такого мовлення. Красні мистецтва вже не красні, і пошуки смислу ведуть до метафізики явності пріч од часу і мислення.

Тривання мого мовлення зобов'язує мене наперед припускати в тому, що я оце кажу, смисл, і вимагати цього від інших. Але знову можуть закинути: який смисл? А що воно таке, смисл? Смисл – це не загальноприступна цілість, щодо якої між нами існує повне порозуміння, не такий собі світ смислу потойбіч від дійсності, не якесь там платонічне потойсвіття, кінець якого провістив Ніцше. Смисл, принаймні так навчає нас мова, – то спрямівний смисл. Ми дивимося в одному напрямку, подібно до того, як в одному напрямку обертається стрілка годинника. Тож коли нам щось кажуть, ми починаємо рухатися в напрямку до смислу. Вірш і розмова – форми такого смислування. Ми розуміємо вірш, але його вислів цим аж ніяк не вичерпується. Між нами відбувається розмова. Розмова душі з собою не закінчується ніколи.

Я спробую підтвердити свої міркування на прикладі вибраних рядків з віршів Ернста Майстера. Почну такою строфою:



*Граї зі словами, вони
кличуть тебе, лукаві
сестри, тебе по той
бік від зачатъ,
птахоголосі.*

У цих рядках поет заохочує сам себе до семантичних свобод. Рядки кажуть, що слова володіють неабияким лукавством – знаннями, вслід за якими належить іти. Слова просто є, їх ніхто не зачинає. Саме тому вони наче люб'язно запрошують іти за ними. Слова немов пташині голоси. Вони дарують нерозривну єдність смислу і звучання, і як пташиний спів лине вслід за собою, так само вірші перебувають потойбіч від усього наробленого і надуманого. Слова промовляють, і їхнє мовлення – наче пташині голоси.

Послухаймо інший вірш:

*Усе ще
вірю я:
існує
право склепіння,
вигнена правда
простору.*

*Вигнена оком,
нескінченність,
небесна,
що гне залізо,
волю, вмируцість
бути Богом.*

Вже перші слова вірша «Усе ще» вказують на скрутну ситуацію людини, яка живе у світі, де прямий шлях до чітко поставленої мети вважають єдино правильним. В цьому нас переконують невпинні потоки інформації. Про це свідчить наша буденна мова і мова машинна, яку ми чуємо дедалі частіше. На кожного



чатує спокуса повірити в негнучкість власної волі. І не один поет її бачить. «Я», котре мовить, наперекір усім закидам впевнене в існуванні вигненої правди простору. Вірш називає її правдою простору, і ми не можемо при цьому не згадати церковних склепінь, які вистояли всупереч усьому.

Про це йдеться у другій строфі. «Вигнена оком» – око, яке, так би мовити, рухається услід за дугою склепіння, торкається до нескінченної округлості кола. Такий рух не знає ні початку, ні кінця. Коло віддавна символізує рух без початку і без кінця: так обертаються небесні сузір'я. Про досвід округлої нескінченності мовиться: «що гне залізо, // волю». Адже не може бути, щоб міцна, наче залізо, прямолінійність волі нітрохи не гнулася. Колування вигненої істини простору знову і знову нагадує смертному про гординю його божистости.

Поволі ми нав'язуємо розмову з віршем. На неї потрібний час. Бо справді годі зрозуміти вірш, почувши або прочитавши його один-єдиний раз. Хто гадає, нібито це не так, той не має поняття, що таке вірш. Вірш запрошує уважно слухати, запрошує до діалогу, під час якого відбувається порозуміння. Я це кажу з власного читацького досвіду. Вірш і читач мусять нав'язати між собою розмову. Проте розмова здійснюється не лише між віршем і читачем, сам вірш – це вже розмова, розмова з самим собою.

Знову спробую пояснити свої міркування на прикладі вірша Ернста Майстера. Рядки, які я цитую, належать до останніх десяти років його творчости. В них панує мотив безмежного простору, в якому немовби губиться пристанок живих і мертвих. Такий лейтмотив творчости поета. Вслухаймося:

*Видерлися до решти,
до шкiри і шерсті з
лісу і ласости,
щб його турбує, звіра
з дворушним духом?*



*Воїстину: своїми
турбується шляхами
і мовить мовою, запевне,
наштовхуючись на
кути владуцого повітря,
провістя смерти
його.*

На прикладі цих рядків видно – і тут я мушу вибачитися, – що філософські студії наклали відбиток на поета. З вірша промовляє спільний досвід філософської кафедри і її слухача. Про людину кажеється, як про «звіра // з дворушним духом». Перед нами оповідь про те, як людина видерлася зі звіриного життя, цілком і повністю, до решти, до шкіри і шерсті. Мовний зворот набуває нового смислу. Ось вона, людина. Її вже не вкриває шерсть, і шкіра її гола. Вона покинула ліс надійного прихистку і покинула ласість, що нею неподільно володіла. Нащо? Задля чого? – питає вірш, і це майже розпачливе питання. Тим більше, що бракує переконливої відповіді.

Друга строфа каже, які турботи непокоять людину, що, видершись з лісу і ласости, опинилася на відкритому просторі. Структура такої відкритості – то структура питання, яке завжди містить суперечність сумніву. Звідси «дворушним»: звірині і духовне. Перед нами непевність речей, відкритість простору рішення, за і проти, слушність і хибність, вживання і зловживання. Ми постійно перебуваємо в цьому становищі, назва якому – турбота. Ми розуміємо це, особливо коли мовимо. Адже мова відкриває можливості, розкриває прийдешнє, до якого ми рухаємося шляхом безупинного вибирання. Цим ми вирізняємося в бутті. Дивує оце «запевне», нагадуючи визнання, від якого слід відмовитися. Дивлячись у відкритий простір свого прийдешня, вільного і відкритого, наче владуще повітря, він, звір з дворушним духом, раз по раз наштовхується на кути, якими смерть проступає у простір і на які



наступає він сам. То не просто виступи, що обмежують простір, то він сам, як сказав би Гайдеггер, – поступ до смерти. Це не дві різні речі, це одне і те саме: турбуватися своїми шляхами, займати простір передбаченням, приготуванням, мовленням і раз по раз наштовхуватися на кути кінця, смерти. Це два аспекти людської скінченности.

Перш ніж зачитувати наостанок ще один вірш, дозволю собі кілька попередніх зауваг. Незважаючи на всю свою викінченість, вірш завжди залишається помислом нескazanого, ба навіть нескazanного. Ми завжди прагнемо осягти цілість, відображену в тоні вірша, яку нам, мислячим істотам, так важко висловити. Вірш – то завжди розмова, позаяк вірш постійно веде діалог, розмовляє з собою. Візьмімо слово – я не хочу казати «виберімо», хоча не хочу також підтримувати романтичні уявлення про творення віршів. Я радше ладний вірити, що слова з'являються. З'являються швидше, ніж ми їх свідомо ставимо перед собою. Це стається навіть тоді, коли ми зазвичай кажемо: «вибране слово». Вірш не дає вибору, ми отримуємо слово, що з'являється. Хай там яким фрагментарним і клаптиковим не здавався б вірш, ми завжди змушені поновлювати рівновагу цілоти. Якось Поль Валері сказав, що найважчим є перший рядок вірша, позаяк він вирішує все. Вірш – дійсно наче розмова. Він розгортається, ламаючи постійне мовчазне слухання, чекаючи на нас, чекаючи на інше слово, на відповідь. В мисленні ми це називаємо «спастися на думку». На цьому власне тримається вся напруга вислову, який виникає з постійного «спадання на думку».

Звичайно, вірш не падає з неба ні поетові, ні читачеві. Він наче розмова, а завдання читача полягає у встановленні смислу на основі участі у цій розмові. Сьогоднішнім поетам, які так часто цілком заглиблюються в автобіографічне, слід сказати, що автобіографія має смисл лише тоді, коли вона обумовлює всіх нас, коли вона нас вимовляє. Тільки за таким віршем ми можемо йти услід.



У цьому велика перевага розмови, що вона вимагає йти разом з нею, постійно переконуючись, чи ми це робимо. Тож не дивно, що Платон повсякчасно перебиває Сократа відповідями слухача на кшталт «так», «ні», «мабуть», якщо, звичайно, Сократ не оповідає своїх надхненних міфів, які виходять за межі знаного. Доки Сократ розмовляючи віддається логосу думки, співрозмовникові досить йти разом з ним, щоб не втратити опертя, не збочити і не заблукати. Інший іде одночасно, наче інший нас самих. Поет, як, зрештою, кожний мовець, вельми сподівається досягти того, щоб ішли з ним. Звісно, він прагне передусім іти з самим собою, вслухатися в самого себе, в появне слово. Розмову можна нав'язати лише з тим, хто ще всього не знає, хто вслухається в те, що з'являється іншому і що являє інший. Це стосується вірша і розмови з віршем. Інтерпретатор також бере участь у розмові. Існує хибна теорія, мовляв, розуміння, якого прагне кожна інтерпретація, – то така собі конструкція смислу, закладена у вірші. Якби так було, ми б обійшлися без вірша. Насправді вірш веде розповивальну розмову, вказуючи на смисл, який ніколи не досягти цілком. Це не реконструкція наявного смислу, тим паче не його обмеження поетовим наміром. Важливо нав'язати розмову з мовою і, розмовляючи, рухатися разом з нею. Саме так, як ми це робимо спілкуючись. Ми сподіваємося побачити знаки там, куди належить дивитися. Тому немає жодного іншого критерію слушної інтерпретації цілого вірша, ніж її зникнення в намаганні збагнути вірш. Інтерпретація, явно присутня під час нового читання чи слухання вірша, залишається надуманою і неприродною. Така інтерпретація засліплює настільки, що починає рябіти в очах і ми не помічаємо самого вірша. Тож кожна інтерпретація вірша вимірюється тим, чи дозволяє вона мовити віршеві. Вірш – рефрен душі, яка між «я» і «ти» завжди одна душа.

На завершення я хочу зачитати вірш Ернста Майстера, який мене чи не найдужче зворушує. На перший погляд, це цілком безпроблемний вірш. Можливо, саме



тому постає питання, чому до цього вірша, який буцім-то не має нічого особливого, хочеться знову і знову повертатися, чому ми осягаємо його щойно вивчивши напам'ять, як, зрештою, будь-який справжній вірш. Щойно знаючи його, ми завважуємо знаки, якими він нам указує напрям до змісту.

*Старе сонце
з місяця
ані руш.*

*Ми
у
тьмяному чергуванні
живемо –
то розпач, то
важка радість.*

*Любов –
певність і
покидання,*

*про неї
знали ми
мандрівники,*

*заки усе
минуло.*

Прості слова, що розгортають перед нами майже кумедну візію. Паскалеву: новий всесвіт з сонцем у центрі і нескінченною малістю земного. Звичайно, це не новий всесвіт сьогоднішнього дня. Астронавти й астрофізики і взагалі наша теперішня загальна освіта бачать у сонячній системі зворушливий малесенький закуток неосяжної цілості. Схожу зворушливість відчуваємо в перших словах вірша: «Старе сонце». Хто сміє називати сонце старим? Мабуть той, хто думає про нескінченні обшири зоряних систем, що творять



нашу нинішню картину всесвіту. Водночас у словах «Старе сонце» ми чуємо щось звичне, лагідне – майже тугу.

Вже в цих перших словах звучить плинність нашого тутбуття, й одночасно не кажесться нічого про звичний рух сонця від ранку до вечора, через зиму і літо. Проте маємо чергування, яке стосується нас самих. Це тьмяне чергування, протиставлене сонцеві, джерелу світла і тепла.

Космічні виміри коперниківської картини світу свідчать про людську обмеженість. Існує велетенна відстань між сонячною системою, в якій ми живемо, і планетою, яка обертається навколо сонця і на якій ми живемо вкупі з нашими розпачем і радістю. Епітет «важка», який стосується слова «радість», набуває неймовірної ваги. З радістю ми зазвичай пов'язуємо легкість і полегшення. Космічне мірило людства дозволяє говорити не лише про легкість, а й про важкість радості. Вірш уточнює: любов, певність, покидання. І тут нам відкривається семантична продуктивність вірша. Значення слів «певність» і «покидання», зближених і водночас далеких одне від одного, виявляють через ритм і тон вірша широкі значення. Любов, певність, покидання – це те, що дано нам, людям, вкинутим у порожнечу нескінченного простору. Певність у досвіді любові, покидання як досвід любові і тривання любові потойбіч від певності і покидання. Маємо мало не противагу до відсутньої рівноваги: такі невичерпні можливості досвіду на такій малесенькій цятці рухливого всесвіту. Це те, що наше, заки все мине. Мине? Передбачення смерті, присутність смерті, її постійна актуальність – що варті наші знання про неї супроти певності і покидання? Вірш – відповідь на це питання. Сподіваюся, згадані вірші були добрим прикладом того, як між віршем і розмовою простягається вся наша людинськість, що нескінченна розмова мислення знову і знову знаходить у нескінченних розмовах з віршем надійного партнера.



ЕРНСТ МАЙСТЕР,
ПАМ'ЯТЬ V

*Се зелень
першої весни:
листок
розлучає вуста...
Хто вмер, а хто
живий з нас двох?*

*Хтось є,
хтось буде.
Листок між нами,
як пахне він!*

*Зелена чорність
тривання часу
і чорна зелень.
На співочих
і мертвих вустах
спить
«чому» життя.*

Останній вірш з циклу, присвяченого пам'яті когось, хто відійшов. Кінець – можливо, підсумок? Кінець і початок? Так як кожний кінець – початок?

Звісно, початок теж. Адже перше слово вірша «зелень», зелень першої весни. Втім, вірш хоче сказати щось цілком інше. Зелень – не так перша обіцянка, як питання: що далі? Як відповісти на нього, на це перше розгортання листка? «Розлучає вуста». Перша зелень – наче



відкривання вуст для першого слова. Відповідь вірша починається питанням «Хто вмер, а хто // живий з нас двох?». Існує не просто собі хтось живий. Звичайність когось-життя відступає перед питанням нової зелені сподівання. Звісно, когось-життя триває: він при житті. Але що означає «при»? Чи не означає воно, бува, просто «бути при цьому», незалежно від власного бажання, від «так» і від «ні»?

Здається, саме так і є. Друга строфа каже: «Хтось є, // хтось буде». Це не означає: один відійшов, інший прийшов. Йдеться про нас усіх, про кожного з нас. І тутбугтя, і прихід передбачають оце «тут». Але що воно таке, «тут»? Чи це дійсно те, з чим цілком і повністю розлучився той, хто відійшов? – так перше слово весни, її листок розлучає вуста.

Те, що розлучає вуста, знаходиться тут між нами. Чи не має на увазі оце «хтось – хтось» кожного з нас, нас усіх, людину загалом: листок між нами – між мною і тобою. Появний листок не просто розлучає вуста, не просто має на увазі мене, а не тебе. Він тут, він запах. Але не тільки запах листка. Він тут, він в'яже, а не розлучає. Він тут так інтенсивно, що в'яже і вгортає навіть те, чого вже тут немає. Близька спорідненість в'яже запах і слід, запах і пам'ять. Запах належить сюди, він тут, він – найлегкоплинніше, що віє на нас, щоб через мить зникнути.

Остання строфа перетворює питання на відповідь. Зелень – вже не тутешність новопооявного листка, який ожваблює чорність зимового гілля, і навіть не зелень надії, яка переростає чорність туги. Остання строфа починається тим самим словом «зелень», яке стоїть на початку вірша, наче початок поправин. Це вже не зелень, що перемагає чорність. Зелень і чорність – наче життя і смерть, надія і туга, бугтя і ніщо. Вони взаємодіють, але не зливаються.

«Чорність // тривання часу» – часу без надій, часу зеленої надії, адже густа, неувиразнена чорність – зелена, але не така зелена, як усе, що зелене. Бо «чорна



зелень». Ритм відсуває антитетичність зелені і чорності на другий план. «Тут» перестає бути «тут» того, який тут, який знає свою тугешність і тримається за неї. Однак ніхто не знає себе. Навіть співочі вуста, розлучені з мертвими вустами, з яких вже не злетять слова радості, і ті не знають, не знають відповіді на питання «чому» життя.

Чому цей вірш добрий? Може, тому, що він так багато відкидає і що такий однозначний? Чи, може, тому, що так легко ословлює моторошну абстрактність прикінцевого «чому», чітко і ясно: «чому», а не «нащо»? Вслухаймося в усі ці нескінченні чомукання дітей. На питання про «чому» життя, питання питань, не може бути вичерпної відповіді.

ПРИМІТКИ



СТОРИЧЧЯ ГАДАМЕРА

Свою найбільшу працю, двотомне філософське дослідження «Істина і метод» Ганс-Георг Гадамер оприлюднив, коли йому було шістьдесят років. Стільки ж років відділяло його на час появи книжки від початку і сорок років до кінця сторіччя. Перелічувати минулі події немає потреби, оскільки вони досі турбують нас, не втрачаючи актуальности. Тим відчутніша необхідність осмислювати. Гадамер належить до тих нечисленних умів, які, переживаючи події, будучи їхнім якнайбезпосереднішим сучасником, намагалися, не пориваючи з традицією, осмислювати. Завдання нелегке. Воно до снаги тільки дужим. Не кожний витримає тягар (дар), а вже тягар (дар) осмислення – поготів.

Час Гадамера – теперішній час, час, в якому дія осмислювання збігається з моментом мовлення, час, який мовить, час, який є моментом мовлення. Жодна інша видатна людина не може сказати про двадцяте сторіччя так, як може сказати Гадамер: моє сторіччя.

Гадамер і двадцяте сторіччя – це теж міцна злука. Не зупиняючись на суспільно-політичних подіях, які карбували й далі карбують історію і людину, варто розкласти той невід, яким рибалив Гадамер. Роком народження філософа поет Стефан Георге датував книжку віршів



«Килим життя та Пісні про сон і смерть», видану в бібліотечці «Мистецького вісника». Райнер Марія Рільке пише вірші, які ввійдуть до «Книжки картин» і листи, в яких звертається «Майстер Стефан Георге, / глибоке враження, яке на мене справив Ваш вечір в салоні Лепсіусів, зміцнило бажання йти услід за тим, що належить Вашому мистецтву, з неослабною цікавістю. / Мені вдалось розшукати «Рік душі», і не одна-друга уроча мить живиться його мелодіями. / Тим часом спізнати шляхи Ваших послідовників подужаю, здається, аж коли зможу спостерігати кожний крок до Вас і до цілей Вашого кола. Належати до вузького, вибраного читацького товариства «Мистецького вісника» – перевага, якої прагне: / Райнер Марія Рільке». До появи першої спроби зібраних творів Фрідріха Гьольдерліна в упорядкуванні шекспірознавиці Марі Деґе, завдяки якій Гадамер і ознайомився з творчістю поета, що доти перебував у почесній тіні магістрального сюжету, було рівно вісім років.

Коли 1945 року в Ляйпигу, в час, коли Німеччина підписала акт про безумовну капітуляцію, Гадамера обирають деканом філолого-історичного факультету, щоб через рік-півтора обрати, нехай на коротко, ректором університету, тоді на, за уявленнями філософа, «далекому Сході» Пауль Целян пише «Фугу смерти» – «чорне молозиво ранку» після ночі жажіть.

1960 року, коли з'являється «Істина й метод», Німеччина живе в іншому часовому відліку – «група 47» і всі ті представники молодого покоління, кого поіменно згадує Гадамер, вже сказали про себе. Гюнтер Грасс, який в силу свого письменницького ремесла через тридцять три роки після моменту, про який мова, скаже «Мое сторіччя» (час літератури облічується по-іншому), щойно завершив свій роман-гротеск «Бляшаний барабан», за який через рівно ті самі тридцять три роки отримає Нобелівську премію з літератури.

На шістдесятиріччя Гадамера видають ювілейний збірник «Сучасність греків» з текстом Мартіна Гайдеґ-



гера «Гегель і греки» – того самого опального велета думки, який був дійовою особою Гадамерового творчого неврозу – «проклятого відчуття, нібито Гайдеггер зазирає мені через плече всякчас, коли я пишу». Другою дійовою особою геніального неврозу був, як читач здогадується, сам Гадамер.

Крім «Істини і методу» маємо ще два континенти Гадамерових мандрів: дослідження про філософів (філософію) і тексти про поетів (поезію). На континенті поезії живуть не тільки поети двадцятого сторіччя, а живуть усі, чий вірш у двадцятому сторіччі не втратили актуальності чи, навпаки, саме тепер її набули. Збірка «Розмова і вірш», запропонована читачеві, – частина континенту розмов про вірш і розмов з віршем. Книжка побачила світ 1990 року на дев'яносторіччя Гадамера, який тоді вже, проклавши шлях «сірого кардинала» філософії, вступив у пору, коли його почали вшановувати як «Нестора філософії». Найдавніший текст книжки «Гільде Домін, пісня надхнення» датується 1966 роком, а найновіший «В тіні нігілізму» вперше з'явився 1989 року.

На прикладі Ганса-Георга Гадамера ми бачимо: повноцінний діалог культур неможливий без осмислення власної культури, осмислення власного культурного тексту, або, як висловлюється семіотичний жаргон, без розшифрування свого культурного коду. Адже щоб відбувся діалог між культурами, кожний учасник діалогу має знати, про що він, діалог, і що він, мовець, хоче сказати співрозмовникові, який уважно і вдумливо слухає.

Тимофій Гаврилів



ОСОБИСТОСТІ

Айхендорф, Йозеф барон фон (1788 – 1857) – німецький поет-романтик. Його віртуозний стиль, в основі якого прості форми, глибока музичність, ліричний зміст, склався під впливом народнопісенної творчості. Писав новели, трагедії, комедії, сатири. Автор роману «Передчуття і сучасність» (1815), трактату «Про моральне і релігійне значення нової романтичної поезії в Німеччині» (1847). Новелою «З життя гульвіси» розпрощався з романтизмом.

Андрее, Вільгельм (1888 – 1962) – науковець-фінансист, історик. Автор низки праць про Платона.

Байснер, Фрідріх (1905 – 1977) – науковець. Автор книжки «Гьольдерлінові переклади з грецької». Перше видання з'явилося 1933 р. в Штутгарті. Містить спроби тлумачення пізніх гімнів поета. За редакцією Фр. Байснера з'явилося Мале штутгартівське видання (1944 – 1962) і Велике штутгартівське видання (1943 – 1985) творів Фрідріха Гьольдерліна. Співупорядник національного видання творів Фрідріха Шіллера.

Банг, Герман Йоахим (1857 – 1912) – данський письменник-експресіоніст, журналіст, критик, режисер, рецитатор власних текстів. Вважав, що у творах має моралізувати не автор, а саме життя. Романи «Нужденні родини» (1880), «На шляху» (1886), «Мікаель» (1904), «Без батьківщини» (1906) психологічно витончено змальовують стан тодішнього суспільства на прикладі окремих людських доль. Роман «Без батьківщини» – важлива лектура вісімнадцятирічного Гадамера.

Бах, Йоганн Себастьян (1685 – 1750) – німецький композитор доби пізнього бароко, органіст і клавесинник.



Його творчість охоплює всі музичні жанри, крім опери та балету. Провідний жанр вокально-інструментальної творчості – духовна кантата. Поєднував музичну службу (органіст-дворак у Ваймарі) з музичною діяльністю. Створив «Бранденбурзькі концерти» (1711-20), «Магніфікат» (1723), «Страсті за Іоанном» (1724), «Італійський концерт» (1734), «Страсті за Матвієм» (остаточна редакція від 1736 р.), «Високу месу» (остаточна редакція від 1747-49 рр.).

Бекет, Семюел (1906 – 1989) – письменник-абсурдист. За походженням ірландець. Писав англійською і французькою мовами. Лауреат Нобелівської премії (1969). Автор романів «Мерфі» (1938), «Моллой» (1951), «Як це» (1961), п'єс «Кінець гри» (1957), «Остання магнітофонна стрічка» (1960). Успіх дарувала прем'єра п'єси «Чекючі на Годо» (1953). У своїх творах Бекет зображає «ті зони буття, якими митці споконвіку гидували, маючи їх за щось несумісне з мистецтвом». В руслі георганства цікаво прочитати його роман «Уот» (1953) як текст про стосунки між слугою і паном, між рабом Божим і Всевишнім: струнка етика служіння і панування Ст. Георга і чорний гумор С.Бекета.

Бенн Готфрід (1886 – 1956) – німецький поет, драматург, новеліст, есеїст. Пройшов творчий шлях від радикального експресіонізму до неокласичної рівноваги змісту і форми. В низці культурознавчих есе пророкував занепад білої раси через надмірне «омізнкнення». Автор книжок віршів «Морг» (1912), «Сини» (1913), «Статичні вірші» (1948), «П'яний потік» (1949), «Фрагменти» (1951).

Бергштресер, Арнольд (1896 – 1964) – історик культури, політолог. Після повернення з еміграції, в якій перебував від 1937 до 1954 р., жив і працював у Німеччині. Сприяв становленню німецької повоєнної політології. Автор досліджень «Влада як міф і дійсність», «Світова політика як наука» (обидві з'явилися 1965 р.).



Берто, П'єр (1907 – 1986) – французький історик літератури, германіст. Автор книжки «Фрідріх Гьольдерлін» (1936), в якій намагається документально простежити «історію хвороби» поета, та дослідження «Гьольдерлін і французька революція» (1969).

Бертрам, Ернст (1884 – 1957) – історик літератури, письменник. Автор книжки «Ніцше. Спроба міфології» (1918), а також низки поетичних збірок.

Блюменталь, Альбрехт фон (1889 – 1945) – науковець. Автор праці «Софокл. Виникнення і розквіт грецької трагедії» (1936).

Бобровські, Йоганнес (1917 – 1965) – німецький лірик і прозаїк. Поет неподоланого минулого. Змальшовував життя в краях, де зустрічаються німецька і слов'янські культури. Видав грецькі міфи, що їх зібрав Густав Шваб. Серед творів – збірки віршів «Сарматська доба» (1961), «Знаки вітрів» (1966), романів «Левіновий млин» (1964), «Литовські фортепіано» (1966).

Бовіл, Кароль, власне Шарль де Буель (1479 – бл. 1553) – французький філософ доби Ренесансу. Основні теми: пізнання, антропологія, теологія. В центр ієрархічного універсуму поставив людину. Автор досліджень «Книжка про мудреця» (1510), «Елементарна фізика» (1512).

Бюк, Август (1785 – 1867) – філолог-класик. Засновник історичного антикознавства. Суттєво вплинув на німецьку рецепцію Піндара. Основні твори: двотомник «Афінська держава», двотомник «Піндар» (1811-21), «Про космічну систему Платона» (1852).

Бьоль, Гайнріх (1917 – 1985) – німецький прозаїк, «сумління нації», «симпатизатор тероризму». Лауреат Нобелівської премії (1972). Автор численних оповідань і романів, які відтворюють конфлікт особистості з суспільством. Продовжує питома німецьку традицію кри-



тики філістерства. Неприхована іронія, конструктивізм мовлення, висока щільність зображення, поетизація предмета зображення зробили творчість Бьоля надбанням німецької літератури другої половини ХХ ст. До найвідоміших належать тексти «Де ти був, Адаме?» (1951), «І не промовив жодного слова» (1953), «Більярд о пів на десяту» (1959), «Погляди клоуна» (1963, екранізований 1975 р.), «Груповий портрет з дамою» (1971, екранізований 1977 р.), «Втрачена честь Катарини Блюм» (1974), «Дбайлива облога» (1979). Фолькер Шльондорф і Маргарете фон Тротта створили 1975 р. за оповіданням «Втрачена честь Катарини Блюм» художній фільм, який вважається найуспішнішою екранізацією твору Бьоля.

Бьорінгер, Роберт (1884 – 1974) – науковець, розпорядник спадку Ст. Георге. З поетом Бьорінгер познайомився 1905 р. в Базелі, де перебував разом зі своїм братом-археологом Еріхом Бьорінгером (1897 – 1971). 1959 р. заснував фундацію Ст. Георге. Упорядкував і видав листування між Ст. Георге і Г. фон Гофмансталем (1938) та Ст. Георге і Фр. Гундольфом (1962). Автор праць з історії літератури, археології, економіки.

Валері, Поль (1871 – 1945) – французький поет пізнього символізму. Член Французької академії від 1927 р. Автор поетичних книжок «Юна Парка» (1917), «Морський цвинтар» (1920), «Альбом старих віршів» (1920), «Пісні» (1922). Публікував есе про малярство, архітектуру, танець, згодом про Маларме, який вплинув на формування Валері-поета, Стендаля, Бодлера. Автор філософсько-літературних текстів «Вечір з паном Тестом» (1896). В поезії відроджував традиції класичного європейського раціоналізму. Вірші впливають не внаслідок розвіювання образів, а на основі їхнього згущування, математичної точності вислову і високої музичності звукових рядів.

Вебер, Макс, власне Карл Еміль Максиміліан Вебер (1864 – 1920) – німецький соціолог, історик, еконо-



міст. Свою наукову діяльність спрямовував на утвердження соціології як самостійної наукової дисципліни, покликаної вивчати соціальну активність, встановлювати її закономірності, пояснювати її впливи. Засновник соціології релігії. Досліджував зв'язок соціології з історією. Обґрунтував концепцію «ідеальних типів». Автор вчення про панування, яке перегукується з поглядами георгеанців. Дослідження «Протестантська етика і дух капіталізму» (1903 – 1905), «Економіка і суспільство» (1922).

Веберн, Антон фон (1883 – 1945) – австрійський композитор і диригент, представник нової віденської школи. Творив під впливом естетики експресіонізму. Автор кантат «Світло очей» (1935), «Життєдайне проміння» (1939), «Німує всесвіт» (1943). Писав музичні твори на слова Ст. Георге і Р.М.Рільке. Свої погляди виклав у циклі лекцій, опублікованих 1960 р. під назвою «Шляхи до нової музики».

Вергілій, Марон Публій (70 – 19 до Р.Х.) – римський поет. Автор збірок «Буколіки» (42 – 38 до Р.Х.) і «Георгіки» (37 – 30 до Р.Х.). Найвизначніший твір Вергілія, епічна поема «Енеїда», оповідає про мандрі і пригоди троянця Енея, міфічного предка імператора Августа і засновника Римської імперії (див. «Августійша поезія» в розділі «Реалії»).

Вольтерс, Фрідріх (1876 – 1930) – письменник, історик літератури, економіст. Шанувальник Ст. Георге. Обстоював його світогляд. Упродовж 1910 – 1912 рр. разом з Фр. Гундольфом видавав «Річник духовного чину». Автор кількох ліричних збірок, а також ґрунтовного дослідження «Стефан Георге і «Мистецький вісник». Історія німецької духовності від 1890 р.» (1930).

Вольф, Еріх (1890 – 1937) – науковець. Автор книжки «Грецькі міфи» (1936). Разом з Карлом Петерсенем написав розвідку «Доля музики від античності до наших днів», що, датована 1923 р., лобачила світ напри-



кінці 1922 р. у Вроцлаві. Праця присвячена Фр. Вольтерсу. Саме цю книжку Фр. Вольтерс подарував Гадамерові.

Гайдеггер, Мартін (1889 – 1976) – німецький філософ, творець фундаментальної онтології. Основне питання метафізики сформулював так: чому взагалі існує суще, а не те ніщо, яке людина переживає головню у формі страху. Філософські праці М.Гайдеггера «Буття і час» (1927), «Кант і проблема метафізики» (1929), «Що таке метафізика?» (1929), «Про суть істини» (1943), «Пояснення до поезії Гьольдерліна» (1944), «Манівці» (1950), «Вступ до метафізики» (1953), «Що означає думати?» (1954), «На шляху до мови» (1959), двотомника «Ніщє» (1961), «Віхи» (1967) дозволяють вважати його однією з центральних постатей європейської філософії ХХ ст.

Галер, Альбрехт фон (1708 – 1777) – швайцарський учений, засновник експериментальної фізіології, діяч просвітництва. В поезії вбачав інструмент вираження філософських і моральних істин. Автор ліричних дидактичних віршів.

Гаманн, Йоганн Георг (1730 – 1788) – німецький письменник і філософ, засновник німецького ірраціоналізму. Попередник «Бурі і натиску» (див. примітку в розділі «Реалії»). Автор вчення про чуттєву, духовну і душевну цілість людини. На його думку, саме мова лучить духовність і чуттєвість; мова божистого походження; її вживання обертає людину на творця; мова – матір розуму, поезія – рідна мова людського роду. Виступав проти чистого раціоналізму просвітництва. Написав «Сократові мемуари» (1759), «Хресні виправи філолога» (1762).

Гегель, Георг Вільгельм Фрідріх (1770 – 1831) – німецький філософ. Свою творчість вважав завершальним розділом історії західної філософії. До системи Гегеля належать: логіка/онтологія (буття Бога до створення



світу), натурфілософія (відчуження Бога в матеріальному світі), філософія духу (повернення Бога з власного творіння до себе). Бог/Абсолют – предмет як релігії, так і філософії. Написав «Феноменологію духу» (1807), «Логіку» (1812), «Філософію права» (1821). Свою пробну лекцію 16 лютого 1929 р. Гадамер виголосив про «Гегелеву й античну діалектику». Цьому філософу присвячена також інавгураційна лекція Гадамера «Гегель та історичний дух» в ляйпцизькому університеті 8 липня 1939 р. і ваймарська лекція «Гегель й антична діалектика» (квітень 1940 р).

Гелінгат, Фрідріх Норберт Теодор фон (1888 – 1916) – філософ, історик літератури, філолог-класик. Належав до кола прихильників Ст. Георге. Вивчав творчість Фр. Гьольдерліна. В бібліотечці «Мистецького вісника» видав дослідження «Гьольдерлінові переклади Піндара» (1910). Опрацював четвертий і п'ятий томи повного історико-критичного видання (1913 – 1922) творів Фр. Гьольдерліна.

Геракліт з Ефесу (бл. 530 – 470 до РХ.) – старогрецький філософ, представник іонійської школи. У вогні вбачав першооснову всіх речей. Міркував про становлення і плинність сущого.

Гердер, Йоганн Готфрід, від 1802 року фон (1744 – 1803) – німецький мислитель, теолог, письменник. Його погляди і висловлювання з філософії мови, філософії історії, історії літератури, історії мистецтва й антропології впливали і продовжують впливати на розвиток європейського мислення. За Гердером, кожний народ має свою специфічну поезію, вона залежить від рівня розвитку мови і через нього від природних та соціальних чинників; літературу належить писати мовою свого часу. У своїх тритомних «Критичних лісах» (1769) виклав програму емпірично-психологічної естетики. Автор «Дослідження про походження мови» (1772), «Ідей до філософії історії людства» в чотирьох частинах (1784 – 1791), «Метакритики критики чис-



того розуму» у двох частинах (1799). Писав ліричні драми («Брут», 1774). Започаткував вивчення народних пісень. Уклав збірник «Народні пісні» у двох частинах (1778 – 1779). 29 травня 1941 р. Гадамер виголосив у Парижі доповідь «Народ й історія очима Гердера».

Гессе, Герман (1877 – 1962) – німецький і швейцарський письменник. Лауреат Нобелівської премії (1946). Кульгова постать американської молоді 60-х років ХХ ст. Обстоював «Політику сумління» (1977), послідовно виступаючи проти інституціоналізації і деперсоналізації людини. Писав вірші і прозу. Найважливіші тексти: «Останнє літо Клінгзора» (1920), «Сідгартга» (1922), «Степовий вовк» (1927), «Нарцис і Гольдмунд» (1930), «Гра в бісер» (1943). У своїх творах шукав вихід з духовної скрути доби. (Див. також прим. «Гра в бісер» в розділі «Реалії»).

Гільдебранд, Адольф, від 1904 р. фон (1847 – 1921) – німецький скульптор. Інтенсивно вивчав пластику італійського Рисорджименто. Орієнтувався насамперед на твори раннього Відродження. Будував водограї і пам'ятники.

Гільдебрандт, Курт (1881 – 1966) – психіатр, філософ, приятель і шанувальник Ст. Георге. Автор «Спогадів про Ст. Георге і його коло» (1965), дослідження «Гьольдерлін. Філософія і поезія» (1939), а також праць про Платона, Гьольдерліна, фон Гьоте, Ляйбніца.

Гіперіон – у грецькій міфології титан, батько бога сонця Геліоса. В Гомера й особливо в елінсько-римській традиції бог сонця. Гіперіон дослівно означає «той, хто йде вгору». В Шекспіровому «Гамлеті» Гіперіон – фігура порівняння: «Володар справжній, мов Гіперіон...».

Гомер (VIII ст. до Р.Х.) – напівлегендарний творець грецького героїчного епосу. Гомерові приписують авторство «Іліади» й «Одісеї».



Горацій, власне Квінт Горацій Флак (65 – 8 до Р.Х.) – римський поет. Автор збірки віршів «Еподи», а також сатир, од, послань. Його твори відгукуються на різні тогочасні події, оспівують кохання і насолоди в душі епікурейської етики. Послання «Про поетичне мистецтво» стало теоретичною основою класицизму.

Гофмансталь, Гуто фон (1874 – 1929) – австрійський лірик, драматург, новеліст, есеїст. Творець мелодійних віршів, в яких танатософія декадансу, глорифікація туги і цивілізаційна втома одягнені у витончену поетичну форму. Пізні драми тлумачать античну трагедію з погляду ніцшеанського діонісійства. Писав лібрето. Автор драм «Цісар і відьма» (1900), «Дурень і смерть» (1900), «Смерть Тиціана» (1902), «Врятована Венеція» (1905), «Едіп і Сфінкс» (1906), «Вежа» (1925). Упродовж нетривалої дружби Стефанові Георге так і не вдалось залучити Гофманстала до свого кола.

Гьольдерлін, Йоган Крістіан Фрідріх (1770 – 1843) – німецький поет, автор од, гімнів, елегій. Насичена поетичність, відважна метафора і поступова відмова від традиційних ліричних форм супроводжували його в мандрівці до верховин духу. Гьольдерлін – з тих нечисленних поетів, які у своїх віршах впритул наблизилися до того, щоб вимовити невимовне. (Див. також прим. «Гіперіон» в розділі «Реалії»).

Гадамер, Ганс-Георг (н. 1900 р.) – німецький філософ, засновник нової герменевтики. Найважливіший твір: «Істина і метод: Основи філософської герменевтики» (1960). Зібрання текстів у десятих томах з'явилося упродовж 1985 – 1995 років.

Георге, Стефан Антон (1868 – 1933) – німецький поет-неоромантик. Мислитель-містик, провісник релігії виховання. Аристократичний стиль життя поєднував з прагненням до героїчної величі, антично-ренесансним культом краси і божистим покликанням поета. Пристрасний естет. Щоб уникнути дешевої популяр-



ности, виробив езотеричну форму віршів. Автор книжок «Гімни» (1890), «Паломництва» (1891), «Сказання і співанки» (1895), «Звисаючі сади» (1895), «Рік душі» (1897), «Килим життя» (1900), «Зоря сув'яззя» (1914), «Нове царство» (1928).

Георгеанці – вузьке коло adeptів Стефана Георге, які шанували в ньому не тільки поета, а передусім майстра. В колі панував дух сакрального культу особи і творчості Ст. Георге. Утворилося на основі «Мистецького вісника» (див. прим. в розділі «Реалії»). До кола належали також провідні науковці, мислителі, митці.

Грасс, Гюнтер (н. 1927) – німецький письменник, учасник «групи-47». Лауреат Нобелівської премії (1999). Його роман «Бляшаний барабан» (1959, екранізований 1979 р.) ввів німецьку повоєнну літературу у світовий контекст. Написав п'єси «Ще десять хвилин до Буфало» (1959), «Злі кухарі» (1961), «Повсталий плебс. Німецька трагедія» (1966), романи «Під місцевим наркозом» (1969), «Камбала» (1977), «Зустріч у Тельгте» (1979), «Райкання жаб» (1992), «Широке поле» (1995), книжку белетризованих спогадів «Мое сторіччя» (1999).

Гундольф, або Гундельфінгер, Фрідріх (1880 – 1931) – історик літератури. Починаючи від 1899 р., публікував вірші в «Мистецькому віснику». У своїх працях поєднував мистецькість і науковість. Великих митців вважав фігурами-символами їхньої доби. Автор книжок «Шекспір і німецький дух» (1911), «Гьоте» (1916), «Георге» (1920), «Гайнріх фон Кляйст» (1922), «Мартін Опітц» (1923), «Цезар» (1924), «Парацельс» (1927), двотомників «Шекспір» (1928) і «Німецькі романтики» (1930 – 1931). Перебував під сильним впливом Ст. Георге.

Гьоте, Йоганн Вольфганг фон (1749 – 1832) – німецький поет, прозаїк, драматург, мислитель, науковець, маляр, таємний радник, президент фінансової палати, одна з найвизначніших постатей світової літератури.



Автор драматичної поеми «Фауст», над якою працював понад пів сторіччя, та інших творів загальним обсягом сто сорок три томи. Поміж них п'єси «Іфігенія в Тавриді» (1787), «Егмонт» (1788), «Торквато Тассо» (1790), «Герман і Доротея» (1797), романи «Роки навчання Вільгельма Майстера» (1795), «Роки подорожей Вільгельма Майстера» (1821), «Вибіркові спорідненості», або «Кревні душі» (1809).

Джойс, Джеймс Огюстин Алоїзій (1882 – 1941) – ірландський письменник-модерніст. Послугувався технікою епіфаній, внутрішнього монологу, потоку свідомості. Автор збірки оповідань «Дублінці» (1914), романів «Портрет митця замолоду» (1916), «Улісс» (1922). Реформатор наративу.

Діоніс з Галікарнасу (I ст. до Р.Х. – I ст. Р.Х.) – старогрецький ритор й історик. Представник атицизму. Писав праці про античних авторів. Його двадцятикнижжя «Римська історія» (7 до Р.Х.) відтворює історію Риму від початків до першої Пунічної війни. Прагнув змирити греків з римським пануванням.

Діотима – вигадана фігура з Платонового діалогу «Бенкет», вродлива і розумна жриця. Її постать неабияк вплинула на романтиків (див., напр., твір Фрідріха Шлегеля «Про Діотиму», 1797 р.). Діотима Гольдерліна – одночасно поетичне ім'я його палкого кохання Сюзетти Готар, в якій він від 1796 р. був гофмайстром.

Домін, Гільде, власне Гільде Пальм (н. 1909 р.) – німецька поетка. Свою першу збірку віршів «Лише одна троянда, щоб опертись» (1959) видала, коли їй було п'ятдесят років. Літератор і науковець Вальтер Енс побачив у цій троянді метафору віднайденної німецької мови. Авторка поетичних книжок «Повернення кораблів» (1962), «Тут» (1964), «Я хочу тебе» (1970), роману «Другий рай» (1968). Найновіша збірка «Дерево цвіте насупереч» (1999) присвятила пам'яті померлого у 1988 р. чоловіка. Дебютуючи, приховала три роки сво-



го життя, відтак більшість довідників подає невірну дату її народження – 1912 р.

Дросте-Гольсгоф, Анете баронеса фон (1797 – 1848) – німецька поетка великої виражальної сили. Відмовилася від декоративної ліричності на користь невибагливої мови і строгих ритмів. Писала також прозу. Серед творів – збірки «Вірші» (1838; 1844), «Духовний рік» (1851).

Єремія – один з найбільших пророків Старого Заповіту. Проповідник. Жив у VII – VI ст. до Р.Х.

Зінгер, Курт (1886 – 1962) – науковець-економіст. Автор праці «Платон і європейський вибір» (1931), яку присвятив пам'яті Фр. Вольгера, а також низки книжок про Японію.

Йоахімі-Деге, Марі (1875 – після 1950 р.) – науковець, перекладач. Упорядкувала видання творів Фр. Гольдерліна. Авторка книжок «Світогляд німецького романтизму» (1905), «Проблеми німецького Шекспіра у XVIII ст. і в добу романтизму» (1907). Упорядкувала збірання творів Фрідріха Гольдерліна (1908 р.).

Кант, Імануїл (1724 – 1804) – німецький філософ, учений, батько німецької класичної філософії, засновник критицизму, або трансцендентальної філософії. На його погляд, метафізика – це наука про абсолютне в межах людського розуму. Автор «Критики чистого розуму» (1781), «Критики практичного розуму» (1788), «Релігії в межах чистого розуму» (1793). «Критика чистого розуму» разом з «Або – або» Сьорена К'еркегора – найважливіша філософська лектура вісімнадцятирічного Гадамера.

Канторович, Ернст (1895 – 1963) – науковець, приятель і шанувальник Ст. Георге. Автор книжки «Кайзер Фрідріх Другий» (1927), в підготовці якої Ст.Георге брав цюнайбезпосереднішу участь. 1938 р. емігрував з Німеччини.



Каснер, Рудольф (1873 – 1959) – австрійський письменник, філософ культури. Представник езотеричного християнства. Автор творів «Містика, митець і життя» (1900), «Смерть і маска» (1902), «Індійський ідеалізм» (1903), «Мораль музики» (1905), «Основи фізіогноміки» (1922), «Міфи душі» (1927), «Боголюдина» (1938), «Народження Христа» (1951).

Кіпенберг, Антон (1874 – 1950) – німецький видавець, перекладач, письменник. Від 1905 р. керував видавництвом «Інзель» («Острів», див. прим. в розділі «Реалії»). Уклав найбільшу приватну збірку рукописів Гьоте. Член президії (від 1919 р.), згодом президент (1938 – 1950) товариства Йоганна Вольфганга фон Гьоте. Перекладав фламську літературу.

Клопшток, Фрідріх Готліб (1724 – 1803) – німецький письменник. Започаткував німецький літературний ірраціоналізм. В поезії висловлював щирі почуття й особисті переживання. Автор трагедій «Смерть Адама» (1757), «Давид» (1772), драм «Битва Германа» (1769), «Герман і князі» (1784), «Смерть Германа» (1787). Писав оди, пісні, елегії.

Комерель, Макс (1902 – 1944) – філософ. Автор книжки «Поет-вождь у німецькій класиці», в якій поставив Ст. Георге в ряд найвидатніших німецьких поетів. Важливе місце у книжці належить Фр. Гьольдерлінові. Палкий прихильник Георге, Комерель невдовзі відійшов від нього, не переставши однак захоплюватися його віршами. Георгеанцям закидав сектантство і спробу витворити навколо їхнього кумира релігійний культ. Після повернення Мартіна Гайдеггера до Фрайбурга став найвпливовішою постаттю в духовному житті Гадамера і його приятелем.

Курцій, Ернст Роберт (1886 – 1956) – філолог-романіст. Популяризував у Німеччині творчість Андре Жида, Марселя Пруста, Поля Валері, Хосе Ортеги-і-Гасета, Томаса Стернза Еліота. Займався проблемами фран-



цузької культури, відтак медієвістикою. Перекладав з французької та іспанської мов. Автор книжок «Літератори-провісники сучасної Франції» (1919), «Моріс Барес і духовні засади французького націоналізму» (1921), «Бальзак» (1923), «Дух Франції в новій Європі» (1925), «Німецький дух у небезпеці» (1932).

Лаоцзе, або Лао-цзи, або Старий Учитель (604 до Р.Х. – VI ст. до Р.Х.) – разом з Конфуцієм найславетніший китайський мислитель. Засновник даосизму. Людина, каже Лаоцзе, має жити згідно з вимірами земного дао, яке, на противагу до надземного дао, вона здатна осягти. Відтак людина – істота, якій належить і думати, і діяти.

Лепсіус, Сабіне (1864 – 1942) – малярка-портретистка, шанувальниця Ст. Георге. В будинку подружжя Лепсіусів Георге влаштував перші літературні вечори. Видала книжку спогадів «Стефан Георге. Історія дружби» (1935). Відтворюючи правдиві обставини берлінського життя поета, розвіяла низку скандальних міфів довкола його особи. Серед них найскандальнішим був міф, нібито на одному з вечорів Георге два голі хлопчики тримали його книжку «Килим життя».

Лібкнехт, Карл (1871 – 1919) – німецький політик. Єдиний депутат райхстагу, який голосував проти кредитів на війну. Обстоював ідею страйкової боротьби проти війни. 9 листопада 1918 р. проголосив у Берлінському замку «вільну соціалістичну республіку».

Лукач, Георг (1885 – 1971) – угорський історик літератури і філософ культури. Уславився «Теорією роману» (1916), в якій історичність – центральна категорія суспільного буття. До його відомих праць належать: «Історія розвитку сучасної драми» (1911), «Гьоте і його доба» (1946), «Естетика» (1963), «До онтології суспільного буття» (1971 – 1973).

Люксембург, Роза (1870 – 1919) – політик, провідний теоретик лівого крила німецької соціал-демократії. 1905 року взяла участь у варшавській боротьбі проти



російського панування. В революції вбачала єдиний успішний шлях повалення капіталізму і встановлення соціалістичного ладу. Активно виступала проти мілітаризму і колоніалізму.

Лютер, Мартін (1483 – 1546) – німецький реформатор, проповідник, мислитель. За Лютером, віра справджується в діяльній любові, місце її справдження – професія людини. Духовенство не ближче до Господа, ніж миряни. Писав латинською і німецькою мовами. Його переклад Біблії, який тільки за його життя видавали понад чотири сотні разів, – найважливіше літературне досягнення реформації. Урівноправнив німецьку мову, вивівши її в ряд з гебрійською, старогрецькою і латинською. Відкидав канцелярський соціолект і вимагав писати такою мовою, «якою розмовляє мати вдома і посполитий люд поготів».

Ляйен, Фрідріх фон дер (1873 – 1966) – германіст, дослідник казок і легенд. Автор праці «Казка» (1911), уклавав серію «Казки світової літератури» (1912 – 1940).

Ляндманн, Юліус (1877 – 1931) – науковець-економіст, приятель Ст. Георге.

Майстер, Ернст (1911 – 1979) – німецький лірик і мислитель. Учень Гадамера. Плекав сюрреалістично-символістичну традицію, лаконічно й епіграматично загострену, герметичну мову. Короткі вірші поєднують темнаві натяки і проникливі візії. Автор збірок «Виставка» (1932), «Числа і фігури» (1958), «Потік і камінь» (1961), «Знак за знаком» (1968), «Щілина часу» (1976), «Кімната без стін» (1979). Провідні теми: страх перед непевним прийдешням, смерть, потойбіччя, вічність, час. Подібно до Пауля Целяна, йшов шляхом редукування мовлення.

Максимін – ідеалізований образ вродливого юнака. Прототипом цього гомеоротичного образу був Максимиліан Кронбергер (1888 – 1904), з яким Георге познайомився в березні 1902 р. в Мюнхені.



Маларме, Стефан (1842 – 1898) – французький символіст, «принц поетів». Знакова фігура поетичного мистецтва свого часу. Хоч прагнув самотинного життя, став відомим завдяки публікаціям у періодиці. Перша збірка «Вірші» з'явилася щойно 1887 р. Слави зажив книжкою «Вірші та проза» (1893). Його вплив на Ст.Герге годі переоцінити.

Манн, Томас (1875 – 1955) – німецький письменник. Лауреат Нобелівської премії (1929). Представник психологічної прози. Відкрив шлях для німецького роману у світову літературу, розширив виразальні можливості великих оповідних форм. Не цурався іронії й автопародії. Висловлювався про мистецтво, літературу, духовну ситуацію своєї доби. Найвідоміші твори: «Будденброки» (1901), «Смерть у Венеції» (1913), «Чарівна гора» (1924), «Лотта у Ваймарі» (1939), «Доктор Фаустус» (1947), тетралогія «Йосиф і його брати» (1933 – 1942). Книжка Томаса Манна «Роздуми аполітичного» (1918) – важлива лектура вісімнадцятирічного Гадамера.

Маре, Ганс фон, власне Йоганн Райнгард (1837 – 1887) – німецький маляр. Малював краєвиди з вершниками, міфологічні фігури, оголені чоловічі торси. 1873 р. створив свій шедевр: фрески в бібліотеці зоологічної станції в Неаполі. В центрі його ідеалістичного, формально чистого малярства перебуває людина, спрощена і монументальна.

Музиль, Роберт (1880 – 1942) – австрійський письменник-модерніст. Новатор романної форми. Автор роману «Клопоти вихованця Тьорлеса» (1906), драми «Мрійники» (1921). Писав психологічні новели. Незавершений роман «Людина без властивостей» (1930 – 1943) – проникливий образ часу, суспільства, людини.

Наторп, Пауль (1854 – 1924) – філософ, представник марбурзької школи неокантіантства. Розвинув «реконструктивний метод», що висвітлює безпосередні пе-



режиття в свідомості, ставлячи їх на протиположність до об'єктів та об'єктиваций. Автор книжок «Платонове вчення про ідеї» (1903), «Філософія: її проблема і її проблеми» (1911). Гадамер присвятив Наторпу наукову розвідку «Філософське значення Пауля Наторпа».

Ніцше, Фрідріх (1844 – 1900) – найсвітліший і найвпливовіший німецький філософ кінця XIX ст. Афорист, есеїст, лірик. Радикальний переоцінювач чинних вартостей. Скритикував ідеалістично-моралізаторський погляд на аскетизм, співчуття, любов до ближнього. Створив образ надлюдина, покликаної звільнитися від усього брехливого, хворобливого і життєстлумного. Перевитлумачив античну культуру, протиставивши аполонівське і діонісійське. Найважливіші твори: «Народження трагедії з духу музики» (1872), «Людське, надто людське» (1878), «Весела наука» (1882), «Отож Заратустра мовив» (1883 – 1885), «Потойбіч добра і зла» (1886), «Антихрист(иянин)» (1886), незавершена книжка «Жадання влади» (з'явилася 1901р., з доповненнями – 1906р.).

Петерсен, Карл (1885 – 1942) – історик. Належав до берлінського кола Фр. Вольгера. Разом з ним видав «Героїчні сказання німецької давнини» (1921).

Пікассо, Пабло Руїс (1881 – 1973) – іспанський і французький митець. Від 1904 р. жив у Франції. Експериментатор форми і змісту. Засновник кубізму. Серед творів – картини «Дівчата на кулі» (1905), «Авіньйонські дівчата» (1907), «Герніка» (1937).

Піндар (522 – біля 442 до Р.Х.) – славетний старогрецький поет-лірик. Написав близько чотирьох тисяч різножанрових віршів: гімнів, пеанів, дифірамбів. Найпопулярнішими були його епікинії – оди на честь переможців грецьких спортивних змагань. Для лірики Піндара властиві урочистий тон, пишний стиль, багата мозаїка ритмів. На державний екзамен з класичної філології 20 липня 1927 року Гадамер підготував латинською мовою есе про Піндара.



Платон, власне Арістокл (427 – 347 до Р.Х.) – старогрецький філософ. Платонове намагання втілити свої ідеї нового державного ладу завершилися тим, що сицилійський тиран Діонісій продав його в рабство. Творець філософії надчуттєвих об'єктів. Близько 385 р. заснував філософську Академію. Твори: «Апологія Сократа», «Крітон», «Тімей», «Федр», «Бенкет», «Держава», «Закони».

Пруст, Марсель (1871 – 1922) – французький письменник-модерніст. Новатор романної форми. Зазнав впливу філософії інтуїтивізму. Був близький до імпресіонізму і символізму. Автор семитомної епопеї «В пошуках утраченого часу» (1913 – 27).

Рільке, Райнер Марія (1875 – 1926) – австрійський поет. Розширив сферу поетичного мовлення. Автор численних віршів і новаторського роману «Нотатки Мальте Ляурідс Брігге» (1910).

Салін, Едгар (1892 – 1974) – економіст і соціолог. Автор книжок «Платон і грецька утопія» (1921), «Довкола Стефана Георгге. Спогади і свідчення» (1948), «Гьольдерлін і коло Георгге» (1950). Здійснив низку перекладів з Платона.

Сезан, Поль (1839 – 1906) – французький маляр, «батько модерну». Серед творів – «Сучасна Олімпія» (1872 – 73), «П'єро і Арлекін» (1888), «Акведук» (1889), «Картярі» (1885 – 90), «Жінка з кавником» (1893 – 94), «Оголена» (1895).

Тракль, Георг (1887 – 1914) – австрійський поет. Автор смутних візій і поетичних картин пророчої сили. Світ поезії Тракля створено з музики снів і духу. Постійні теми: зло і переступ, минущість і спогад, страждання і смерть. Збірки «Вірші» (1913), «Себастьянові сні» (1915).

Укскюль, або Укскюль-Гюленбанд, Вольдемар граф



фон (1898 – 1939) – шанувальник Ст. Георге. Автор книжки «Етос в Ст. Георге» (1933).

Фідлер, Конрад (1841 – 1895) – історик мистецтва, приятель і меценат Ганса фон Марс. Висунув теорію мистецтва, що обстоює автономність окремого твору. Автор праць «Про оцінювання творів мистецтва» (1876), «Про джерела мистецької діяльності» (1887).

Фуکیدід (біля 460 – 400 до Р.Х.) – старогрецький історик. У восьмикнижжі «Історія» висвітлює події Пелопонеської війни, покликаючись на власні спостереги, свідчення сучасників і твори Геродота. Предтеча джерелознавства.

Целян, Пауль, власне Пауль Анчел (1920 – 1970) – німецькомовний поет. Хасидські і біблійні оповіді дитинства, український мелос, імпульси імпресіоністичної лірики, химерний світ символізму і сюрреалізму – все це Целян інтегрував у свої вірші. Автор поетичних книжок «Пісок з урн» (1948), «Мак і пам'ять» (1952), «Від порогу до порогу» (1955), «Нічийна троянда» (1963), «Зміна дихання» (1967). Перекладав Жана Кокто, Александра Блока, Артюра Рембо, Осипа Мандельштама, Рене Шара, Поля Валері.

Шекспір, Вільям (1564 – 1616) – англійський драматург. Творець незабутніх п'єс «Ромео і Джульєтта» (1595), «Отелло, венеційський мавр» (1604), «Гамлет, принц Данський» (між 1598 – 1601), «Макбет» (1606), «Король Лір» (1605 – 1606). Писав також поеми («Венера і Адоніс», 1593, «Лукреція», 1594) і сонети. «Він належав не одній епосі, а всім часам» (Бен Джонсон).

Шенк, Александер граф фон Штауфенберг (1905 – 1964) – історик. Автор праць «Вергілій і держава Августа» (1935), «Поезія і держава в античному світі» (1948).

Шефольд, Карл (1905 – 1999) – археолог, історик куль-



тури, літературознавець. Автор праць «Стефан Георге і Гуго фон Гофмансталь, поезія і листування» (1947), «Римське мистецтво як релігійний феномен» (1964), «Образи античних поетів, ораторів, мислителів» (1997), «Образ Стефана Георге в Гуго фон Гофмансталь: візії кінця – підвалини нової культури» (1998), «Релігійний зміст античного мистецтва й об'явлення» (1998).

Шефтсбері, Ентоні Ешли Купер (1671 – 1713) – англійський філософ-просвітник. Обстоював автономію моральної свідомості. Серед творів – «Дослідження про чесноти» (1699), «Лист про ентузіазм» (1707), «Моралісти» (1709).

Шляермахер, Фрідріх Ернст Даніель (1768 – 1834) – німецький теолог і філософ. Творець філософії контемплативного мислення. Вважав, що свобода людини полягає в реалізації індивідуальності, закладеної в кожному в ідеальному вигляді. Серед творів – «Принципи критики традиційної етики» (1803), «Монологи» (1810), «Проект системи філософської етики» (1835), «Діалектика» (1839).

Шмоллер, Густав, від 1908 р. фон (1838 – 1917) – економіст, член Державної Ради Пруссії (1884), Пруської академії наук (1887). Представник молодшої історичної школи німецької політичної економії, що критикувала індивідуалістичну теорію класичної економії. Обстоював емпіричний індуктивізм, за яким історичне дослідження повинно передувати теорії. Автор двотомної праці «Основи загального економічного вчення» (1900 – 1904).

Шонді, Петер (1929 – 1971) – літературознавець, автор праць з теорії й історії німецької літератури XVIII – XX ст.: «Теорія сучасної драми» (1956), «Дослідження про Гьольдерліна» (1967), «Дослідження про Целяна» (1972), «Вступ до літературної герменевтики» (1975).



Штайнен, Вольфрам фон ден (1892 – 1967) – історик. Займався середньовічним джерелознавством і загальною історією середньовіччя. Належав до кола Ст. Георге. Автор п'яти томної праці «Середньовічні святі та герої» (1926 – 1928), а також низки біографічних досліджень про видатних діячів німецької історії.

Штайнер, Рудольф (1861 – 1925) – мислитель, педагог, літератор. Засновник антропософії. Від 1902 р. член Теософського товариства. Серед творів – «Філософія свободи» (1894), «Загадки філософії» (1914), «Мій життєпис» (1925).

Штауфенберг – див. Шенк, Александер граф фон Штауфенберг.

Шьонберг, Арнольд (1874 – 1951) – австрійський композитор, педагог, диригент, маляр. Чільний представник нової віденської школи. Його погляди формувалися під впливом естетики символізму, пізнього романтизму, експресіонізму. Додекафоніст. Автор опер, ораторій, кантат, пісень, балад.

Якобсен, Єнс Петер (1847 – 1885) – данський письменник-натураліст. Відмовився від підкресленої соціальної спрямованості літератури. Автор книжки новел «Чума в Бергамо» (1881), історичного роману «Пані Марія Груббе» (1876), психологічного роману «Нільс Люне» (1880). Порушував складні моральні і філософські проблеми.

Якобсон, Роман Йосипович (1896 – 1982) – американський мово- і літературознавець. Співзасновник прازького лінгвістичного гуртка. Найважливіша праця в співавторстві з М. Галле «Основи мови» (1956).

Яр, Ільзе – молодою дівчиною листувалася з Рільке. Збереглося два листи-відповіді поета юній дописувачці. Перший лист датовано 2 грудня 1922 р., інший – 22 лютого 1923 р. Обидва написані в Шато де Мюзю (Швейцарія).



РЕАЛІЇ

Августійша поезія – поезія доби римського імператора Августа (63 до Р.Х. – 14 після Р.Х.). Вшановувалися класичні грецькі форми. Август, власне Гай Октавій уславився спробами припинити занепад моралі, піднести роль римської релігії і реформувати шлюб. Сприяв літературі й мистецтву. Доба августійшої поезії подарувала Вергілія, Горация, Лівія, Овідія. Урядовання Августа – один з періодів розквіту Римської імперії.

Адвент – передріздвяний місяць християнської літургії. Відлічується від четвертої неділі до Різдва. Час приготування до народження Христа.

«Анна Кареніна» – роман російського письменника Лева Миколайовича Толстого (1828 – 1910). Для стилю твору характерний «витончений психологізм письма». Праця над романом тривала упродовж 1873 – 77 років. З'явився 1876 – 77 р. Роман заторкає одвічну тему літератури – взаємини чоловіка і жінки, зокрема роль шлюбу і становище жінки в тодішньому російському суспільстві. Конфлікт людської особистості і панівної моралі закінчується трагічно. Особливого значення роман набуває в руслі переосмислення російської історії і поширення феміністичних теорій.

«Біси» – роман російського письменника Федора Михайловича Достоевського (1821 – 1881). З'явився 1871 – 72 р. За задумом автора, це мав бути памфлет на російську форму атеїзму. Проте, як у кожного правдивого митця, соціальна критика сховалася за філософсько-мистецьку проблематику. В основі сюжету – історія студента Іванова, якого 1869 р. вбив провідник анархічно-революційної групи, від якої той відійшов.



«Брати Карамазови» – роман (1879 – 80) Ф. М. Достоевського. Увібрав найважливіші філософські, соціальні та духовні ідеї свого часу. Вставна «Легенда про великого інквізитора» – філософська кульмінація роману.

«Буря і натиск» – доба геніїв, «німецька літературна революція» (Гьоте). Літературний, мистецький, ідеологічний рух сімдесятих – першої половини вісімдесятих років XVIII ст. у Німеччині. Назва походить від драми Фрідріха Максиміліана Клінгера (1752 – 1831) «Буря і натиск» (1776). Період критичного ставлення до просвітницького раціоналізму і його подальший розвиток. Початок доби переосмислення ролі літератури, людини і суспільства поклала зустріч Гьоте і Гердера у Страсбурзі (1770 – 71). Найпопулярніший жанр – драма. Найславетніші представники – Гердер, Гьоте, Шіллер, Бюргер.

«Гіперіон» – епістолярний роман Фрідріха Гьольдерліна. Виник протягом 1797 – 1799 рр. Протагоніст роману на ім'я Гіперіон, звертаючись до Беларміна, оповідає про своє становлення поета. Завдяки вчителеві Адамасу, який неодноразово згадується в творі, Гіперіон захопився культурою вчительової батьківщини – Греції. Зустріч з Алабандою дозволила спізнати, що таке дружба. В Діотимі стрів довершену красу. Гіперіонова участь у визвольній війні греків переконує його в неможливості досягти духовних цілей марнославними вчинками. Врешті Гіперіон обирає самотинне існування. Сумуючи за другом і коханою, веде відлюдне життя, прагне єдності з природою і розчинення в божистості.

«Гра в бісер» – останній роман (1943) Германа Гессе. Каста вишколених людей, які згуртувалися навколо майстра Йозефа Кнехта, прагне зберегти універсальні духовні вартості у вибудованій державі-ордені. Гра в бісер – найвища форма духовної комбінаторики і медитації, яка в'яже музику, математику, мистецтво і науку.



Георгеанство – соціально-етична система панування і служіння. Її обстоював Ст. Георгіє.

«Дуїнські елегії» – цикл віршів Райнера Марії Рільке. Складається з десятих елегій. Рільке почав писати їх в середині січня 1912 р. в замку Дуїно (звідси назва) і завершив до середини лютого 1922 р. в Шато де Мюзю. Топографія написання елегій, звичайно, ширша й охоплює також Париж, Мюнхен. Фрагментарна редакція була вже наприкінці Першої світової війни. Елегії вперше з'явилися в червні і жовтні 1923 р.

«Життя Марії» – цикл віршів Р.М.Рільке з присвятою Гайнріху Фогелеру. Написаний в середині січня 1912 р. в замку Дуїно. З'явилися на початку червня 1913 р.

«Західно-східний диван» – цикл віршів Йоганна Вольфганга фон Гьоте. З'явився 1819 р. Доповнене видання побачило світ 1827 р. Цикл постав унаслідок зустрічі письменника з орієнтальною поезією.

«Інзель» («Острів») – видавництво. Розташоване у Франкфурті-на-Майні. Засноване 1902 р. у Ляйпцигу. Виникло на основі часопису «Ді Інзель» (1899 – 1902). 1963 р. увійшло у видавництво «Зуркамп». Спеціалізується на класичній і сучасній художній літературі.

«Історії про любого Бога» – твір Р.М.Рільке. Перше видання «Про любого Бога й інше. Дорослим, для дітей розказано» з'явилося на Різдво 1900 року. Написані між 10 і 21 листопада 1899 р. «за сім ночей поспіль».

«Людина без властивостей» – незавершений роман Роберта Музіля. Письменник працював над ним від 1925 року, хоча плани й ідеї його написання висловлювалися раніше. Музіль прагнув виокремити біографічне з предметного. Перша спроба 30-річного Ульріха, протагоніста твору, надати своєму життю форми зазнає невдачі: він відмовляється від своєї професії. Краху зазнає і його наступна спроба.



«Максимін» – 1) один із семи циклів віршів Ст. Георге в книжці поезій «Сьомий жмуток» (1907). Вірші циклу написані впродовж 1903 – 1906 рр.; 2) книжка пам'яті про М. Кронбергера. З'явилася в грудні 1906 р. Поряд з передмовою і віршами Ст. Георге, Фр. Гундольфа й інших містить 33 поезії самого Максиміліана Кронбергера.

«Мистецький вісник» – часопис нової поезії для обмеженого кола читачів. Засновник – Ст. Георге. В «Мист. віснику» публікувалися вірші і теоретичні праці георгеанців. Протягом 1892 – 1919 рр. з'явилося 12 випусків. Вступ до першого випуску проголошує бажання творити нове мистецтво на основі нового світовідчуття і нової форми.

«Нотатки Мальте Ляуріде Бріге» – роман-щоденник. Рільке почав його 1904 р. в Римі під враженнями від першого перебування в Парижі. З'явився 1910 р. Перший твір німецької літератури, який радикально відходить від реалістичного роману ХІХ ст.

Нюрнберзький расовий закон – загальна назва нацистських дискримінаційних законів («Закону про громадянство» і «Закону про захист німецької крові і німецької чести»). Нюрнберзький расовий закон знеправлював й ізолював «неарійців». Прийнятий в Нюрнберзі 15 вересня 1935 р.

Орфізм – філософсько-релігійна течія з глибоким орієнтальним корінням. Поширена в античному світі. Для орфізму характерний радикальний дуалізм: душа загнана в матерію («плоть – могила душі»).

«Плач Єремії» – п'ять елегій про загибель юдейської держави і міста Єрусалима (586 до Р.Х.). Їх помилково приписують пророкові Єремії.

«Повернення Пандори» – частина п'єси Й.В. фон Гьоте. З'явилася 1808 р. Цілий твір має назву «Пандора. Кишенькове видання на рік 1810». Зацікавлення темою



Прометей Гьоте пояснює так: «міфологічний момент, коли з'являється Прометей, став моєю актуальною й живою ідеєю фікс».

«Реклам» – німецьке видавництво. Його заснував 1828 року у Ляйпцигу видавець і книготорговець Антон Філіп Реклям (1807 – 1896). Тривалий час поділене видавництво існувало в обидвох частинах Німеччини. Від 1991 р. знову об'єдналося. Спеціалізується на двомовних виданнях, а також на виданні робочих зошитів, текстів-коментарів тощо. Видає універсальну бібліотечку кишенькового формату.

«Річник духовного чину» – збірник. Його видавали Фр. Гундольф і Фр. Вольтерс в Берліні у видавництві «Мистецького вісника». Протягом 1910 – 1911 рр. з'явилося три випуски. Третій випуск датовано 1912 р. Четвертий випуск, готовий у манускрипті, так і не з'явився. Ст. Георге вважав його неактуальним.

Рух Опору – організована форма опору. Виник після приходу Гітлера до влади. Охоплював різні політичні сили. Рух Опору поширився в цілій Європі, в тому числі в Україні.

«Середньовічна новела» – збірка оповідок невідомого письменника. Виникла між 1281 р. і 1300 р. Мова твору вказує на Флоренцію, матеріал – на усну і літературну традицію різного походження. Впадає у вічі тематичне розмаїття. Сьогоднішня назва «Le cento novelle antiche» («Сто давніх оповідок») з'явилася щонайраніше 1572 р. Саме з цієї збірки походять рядки, які Фрідріх Вольтерс вписав у подаровану Гадамерові книжку про музику.

«Сонети до Орфея» – цикл віршів Р.М.Рільке. Складається з 29 сонетів, написаних між 2 і 23 лютого 1922 р. в Шато де Мюзю. З'явився наприкінці березня 1923 р.

Тібур – місто в античному Лаціумі. Теперішня назва – Тіволі. Лежить кількадесят кілометрів на схід від Рима.



Третій Райх – 1) Трете Царство: поняття хіліастичної філософії Йоахіма фон Фйоре. Згідно з ним, історія людства – поступ через три царства: Отця (закону), Сина (євангелія), Святого Духа (любови й свободи). 2) націонал-соціалізм скористався терміном, не перебривши жодної з вкладених в це поняття ідей. Під час війни Гітлер заборонив вживати «Третій Райх» щодо націонал-соціалістичного режиму.

«Хліб і вино» – одна з найславетніших елегій Фр. Гьольдерліна. Її перша назва – «Бог вина. До Гайнзе». Згодом Гьольдерлін відмовився від прямого натяку на Діоніса, підкресливши натомість момент євхаристійности. Вірш повністю надруковано щойно 1894 р. Давши іншу назву, поет зберіг присвяту «До Гайнзе», з яким познайомився влітку 1796 р. В. Гайнзе (1749 – 1803) – автор роману «Ардінгело і блаженні острови» (1787), який неабияк вплинув на Гьольдерлінового «Гіперіона».

«Часослов» – збірка віршів Р.М.Рільке. Складається з трьох книжок: «Книжки про чернече життя» (1899), «Книжки про паломництво» (1901), «Книжки про вбогість і смерть» (1903). З'явилася на Різдво 1905 р.

Югендстиль – мистецький напрям на звороті XIX – XX ст. Охоплював споріднені явища від пізньої еkleктики до раннього модерну. Пов'язаний з такими поняттями, як сецесія і робітні. У синкретичному розвитку окремих видів мистецтва провідна роль віддавалася літературі. Архітектор відповідав не тільки за голий кістяк будівлі, а й дбав про облаштування внутрішнього (інтер'єр) і зовнішнього (сади, подвір'я) простору. Кінець югендстилю збігся з кінцем Першої світової війни і смертю О.Вагнера, Г.Клімта, К.Мозера, Е.Шіле.



З М І С Т

3

ПЕРЕДМОВА

АХІЛЕСОВА П'ЯТА ГАНСА-ГЕОРГА ГАДАМЕРА

10

АКТУАЛЬНІСТЬ ГЬОЛЬДЕРЛІНА

14

ПОЕТ СТЕФАН ГЕОРГЕ

36

ГЬОЛЬДЕРЛІН І ГЕОРГЕ

56

Я І ТИ ОДНА ДУША

62

РАЙНЕР МАРІЯ РІЛЬКЕ ЧЕРЕЗ 50 РОКІВ

79

ТІНЬ НІПЛІЗМУ

98

ЩО МУСИТЬ ЗНАТИ ЧИТАЧ?

105

ЧИ НІМІЮТЬ ПОЕТИ?

115

СМИСЛ І ХОВАННЯ СМISЛУ В ПАУЛІА ЦЕЛЯНА

126

ГЛЬДЕ ДОМІН, ПОЕТКА ПОВЕРНЕННЯ

133

ГЛЬДЕ ДОМІН, ПІСНЯ НАДХНЕННЯ II

137

ВІРШ І РОЗМОВА

151

ЕРНСТ МАЙСТЕР, ПАМ'ЯТЬ V

155

ПРИМІТКИ

156

СТОРИЧЧЯ ГАДАМЕРА

159

ОСОБИСТОСТІ

180

РЕАЛІЇ

Громадська організація «Незалежний культурологічний часопис «І» є недержавною громадською організацією, що займається проблемами культурології, політології, філософії. Головними напрямками її діяльності є вивчення міжетнічних стосунків, проблем цивілізаційних розламів, формування європейської ідентичності, сучасного політичного дискурсу. З творенням часопису співдіє постійний семінар — «Діалог над кордонами», що досліджує проблеми культурного та політичного прикордоння. Водночас організація займається видавничою діяльністю — випуском квартальника «Незалежний культурологічний часопис «І», книг відомих політологів та культурологів України. Тематикою останніх чисел квартальника є проблеми українсько-польських, українсько-єврейських, українсько-російських стосунків, австрійського культурно-політичного світу. Керівником організації та редактором часопису є львівський культуролог та політолог Тарас Возняк.

L'Association «La Revue independante culturale «I» est une organisation non-gouvernementale qui traite de themes culturels, politiques, philisophiques. Le domaine essentiel de son activite est l'etude des relations entre ethnies, problemes de "decalages" entre civilisations, formation de l'identite europeenne, discours politique contemporan. La Revue organise le seminaire «Dialogue par dela les frontieres» qui etudie les problemes des frontieres politiques et culturelles. En meme temps, l'association s'occupe de l'edition du trimestriel «La Revue independante culturelle «I» ainsi que de livres de personnalites du monde de la culture et de politologues ukrainiens eminents. La thematique des derniers tirages du trimestriel englobe les problemes des relations ukraino-polonaises, ukraino-juives, ukraino-russes ainsi que l'ambiance politique et culturelle postautrichienne. Le President de l'association et le redacteur de la Revue est l'homme de culture et politologue lvivien Tarass Vozniak.

Die Organisation «Unabhaengige Kulturzeitschrift «I» ist nichtstaatlich und oeffentlich; sie behandelt Themen aus Kultur, Politik, Philisophie. Schwerpunkt der Aktivitaeten liegt auf der Erforschung zwischenethnischer Beziehungen, der Probleme der Zivilisationsbrueche, der Entwicklung einer europaeischen Identitaet und eines modernen politischen Diskurses. Weiterhin organisiert die Zeitschrift das Seminar «Gespraech ueber Grenzen», das sich mit den politischen und kulturellen Problemen unterschiedlicher Grenzgebiete beschaeftigt. Die Organisation publiziert als Vierteljahresschrift die «Kulturzeitschrift «I» sowie Buecher von bekannten ukrainischen Politik- und Kulturwissenschaftlern. Die letzten Ausgaben der Vierteljahresschrift waren den Problemen der ukrainisch-polnischen, der ukrainisch-juedischen, der ukrainisch-russischen Beziehungen sowie der post-habsburgischen Welt gewidmet. Leiter der NGO und Chefredakteur der Zeitschrift ist der Lviver Kultur- und Politikwissenschaftler Taras Wozniak.

Літературно-художнє видання

Г а д а м е р Ганс-Георг

ВІРШ І РОЗМОВА

Есе

Переклад з німецької

Тимофія Гаврилів

Тексти подаються в запропонованій перекладачем редакції

Комп'ютерна верстка

Юрія Бабіка

Підписано до друку 21.02.2002. Формат 84x108/32.

Папір офсетний. Гарнітура Garamond.

Друк офсетний. Ум. друк. арк. 9,87.

Тираж 1000. Зам. 3-02.

Незалежний культурологічний журнал «І»

(79005, м. Львів, вул. Грушевського, 8/3а)

Друк – ТзОВ «Ю.М.І»

(79022, м. Львів, вул. Виговського, 27)