

Министерство образования Республики Беларусь
Учреждение образования
«Полоцкий государственный университет»

Романо-германская филология,
Контексты культуры
и литературные связи

Международный сборник научных статей

Новополоцк
2017

Редколлегия:

А.А. Гугнин – доктор филологических наук (отв. ред.);
Д.А. Кондаков – кандидат филологических наук;
Т.М. Гордеенок – кандидат филологических наук;
Р.В. Гуревич – доктор филологических наук;
Г.Н. Ермоленко – доктор филологических наук;
Е.А. Зачевский – доктор филологических наук;
З.И. Третьяк – кандидат филологических наук;
Н.Б. Лысова – кандидат филологических наук;
С.М. Лясевич – кандидат филологических наук;
С.Ф. Мусиенко – доктор филологических наук;
М.Д. Путрова – кандидат филологических наук;
Л.Д. Синькова – доктор филологических наук;
И.А. Чарота – доктор филологических наук.

Рецензенты:

кандидат филологических наук, профессор,
заведующий кафедрой зарубежной литературы МГЛУ Ю.В. Стулов,
кандидат филологических наук, доцент,
заведующий кафедрой перевода БГУ Д.О. Половцев

Романо-германская филология. Контексты культуры и литературные связи : междунар. сб. науч. ст. / Полоцкий гос. ун-т ; редкол.: А.А. Гугнин (отв. ред.) [и др.] – Новополоцк, 2017. – 352 с.
ISBN 978-985-531-572-9.

В настоящем международном научном сборнике, продолжающем предыдущие издания (2011 и 2013 гг.) кафедры мировой литературы и иностранных языков Полоцкого государственного университета, публикуются статьи по актуальным вопросам романо-германской и славянской филологии, методологии литературоведческих исследований, методике преподавания гуманитарных дисциплин. Особое внимание в данном сборнике уделено проблемам конкретно-исторического изучения литературных взаимосвязей, а также философским, социальным и литературоведческим аспектам изучения проблемы войны и мира.

УДК 82.0(082)
ББК 83.3(4)я43

чаще бросала ему назад странные взгляды. Он еще больше напрягся, плыл с удвоенной силой и вот образ плавно поднялся над берегом и двинулся к горам; Адельберт тоже достиг берега, его нога ступила на твердую землю; он пустился бежать вверх в горы, следуя все время за целью. Позади него взбунтовался поток, его преследовал набегающий на берег грозный прибой; буйные волны разбивались у его стоп, в их криках звучали угроза и жалоба. Он смотрел только перед собой на убегающую цель. Это привело его в горную долину, все больше и больше сужавшуюся перед ним, где в выступавших отвесных скалах громовым эхом отдавался рокот усиливающегося прибоя: в этот момент фигура перед ним исчезла. Долина, в которой он оказался, заканчивалась отверстием в крутой скале, где он и стоял у входа. Преследуемый морем, он протиснулся в этот узкий свод и попал в подземный переход, лишенный света; до его ушей не доносилось больше ни звука: сердце в груди наполнилось ужасом.

Он долго и упорно шел по тропе и с нетерпением ждал, погруженный во мрак, появления выхода. Проход клонился все ниже и упорно вел его в глубину, казалось, что он опускается в бесконечную бездну.

Он долго спускался так вниз, когда во мраке показалось далекое свечение; отвесные скалы вдруг расступились, а над его головой образовался высокий свод; отдаленные аккорды тихо приводили в движение воздух, он стал дышать свободнее, ускорил шаг, непрерывно продвигаясь вперед; стало светло, еще светлее и громче; но чтобы попасть к источнику в центре, к которому он приближался, нужно было еще долго спускаться в необъятную глубину.

Там узрел он удивительные лица! В одном из ярусов необозримого подземелья стояли бесчисленные ткацкие станки, у каждого из которых переплелись в противоборстве две одинаковые фигуры. Их можно было различить только по знакам: одни носили на головах карбункул, а их противники железные короны, как только власть переходила к первым, светлее становился и камень на голове, и из камней единственно проистекал в этом сказочном царстве свежий воздух, по которому волнами шли мощные созвучия.

Он сразу же, как только увидел, узнал ткачих у ткацкого станка, к которому стоял ближе всего, поразительно похожих на женщину, погруженную в страдания, одетую в длинное траурное платье, их черные волосы спадали с сияющего лба по лицу вниз, к живым лилиям груди и прекрасным членам. На одной из них был карбункул, на другой – железная корона; обе устремили на него серьезный взгляд, первая порождая взором свет, вторая – тьму; они напряженно боролись и двигались: он подошел к ткацкому станку и посмотрел, полотно, которое они ткали, было его собственной жизнью.

«Я узнал вас, гении моей судьбы!», – воскликнул Адельберт; «карбункул, ты есть моя внутренняя самость, а ты – мрачное столкновение внешних мировых сил, но власть и свет достанутся тебе, драгоценный карбункул!» В ответ раздалось: «Посмотри вверх!», но поднявшему глаза явилось то, другое лицо.

Он увидел в центре старца, сидящего в священной величественности на возвышающемся троне; на лбу его было начертано имя, и имя это было (даже произнесенное тысячью разных голосов на новый лад): ANAGKH². Его просторное одеяние было из усеянной звездами лазури, в левой руке покоилась арфа, правой он ударял по струнам, из которых непрерывно лились разные созвучия. Во время перебора струн звезды на его одежде двигались и приходили в порядок в соответствии с аккордами, а пока шло упорядочение звезд и взятые им аккорды проявляли свою власть, оживлялась и борьба ткавших фигур. Их движения, падения, подъемы, их ткачество и весь блеск, исходивший от карбункулов, – всё это было звуками, которые он производил. Но общее многоцветное полотно перед ним было одним полотном, одним аккордом.

На алтаре перед тронем старца Адельберт увидел локон собственных волос, соединенный с тем другим локоном; он снял кольцо с пальца, взялся за чтение слова и разобрал: ΣΥΝΤΗΛΕΙΝ³. Он молитвенно пал ниц перед тронем. Вдруг он проснулся и обратил лицо к восходящему на востоке солнцу.

¹ В переводе с греческого – «воля» (нем. – Wollen, Wille) – Т.Г.

² В переводе с греческого – судьба. – Т.Г.

³ Можно перевести с греческого как «воля в необходимости» (нем. – das Mitwollen). – Т.Г.

Перевод с немецкого Т.М. Гордеенок, Полоцкий государственный университет

Готфрид Бенн

ПРОБЛЕМЫ ЛИРИКИ

Дамы и господа,

когда воскресным утром, а иногда и в середине, недели, вы разворачиваете газету, на одном из вкладышей, обычно наверху справа или внизу слева, вы находите нечто, что бросается в глаза благодаря

печати в разрядку и особому обрамлению, – это и есть стихотворение. Как правило, не очень длинное стихотворение, и описывает оно какое-то время года; осенью в стихи вплетаются ноябрьские туманы, весной поэт приветствует крокусы как Дароносцев Света, летом воспевается луг, залитый лунным светом, во время церковных праздников зарифмовываются ритуальные мотивы и легенды – короче говоря, следует предположить, что с той же регулярностью, с которой совершается этот процесс, из года в год, еженедельно и точно в ожидаемый срок многие люди сидят и пишут стихотворения, которые затем посылают в газеты, и газеты, по-видимому, убеждены в том, что публика ждет эти стихотворения, – иначе полосы использовались бы для других целей. Имена изготовителей подобных стихов в большинстве случаев не очень известны, со временем они исчезают, и это очень похоже на то, что написал мне в одном из писем профессор Эрнст Роберт Курциус¹, с которым я состою в дружеской переписке, когда я похвалил способности одного из его студентов: «Ах, эти молодые люди, они как птицы: весной поют, а летом их уже не слышно». Мы не будем заниматься этими стихами на случай, хотя в принципе возможно, что среди них случайно появится прекрасное произведение. Но я начинаю с них, потому что это явление имеет общественную подоплеку, ведь публика обычно полагает следующее: вот пейзаж с лугом или закат солнца, и вот стоит молодой человек или девушка, у него или у нее меланхолическое настроение, – так и возникает стихотворение. Нет, так не возникает ни одно стихотворение. Стихотворение вообще возникает очень редко – стихотворение делается. Если от зарифмованного отделить то, что возникло под влиянием настроения, то остаток, если при этом вообще что-то останется, возможно, и будет стихотворением.

Я назвал мою тему «Проблемы лирики» – не проблемы творческого или поэтического. Умысленно. Уже несколько десятилетий с понятием лирики связываются определенные представления. Каковы они, я хочу пояснить сначала на примере одного анекдота. Моя близкая знакомая, очень известная политическая журналистка, как-то написала: «Мне дела нет до стихов и уж тем более до лирики». Значит, она различала эти понятия. Эта дама, как мне известно, была прекрасным музыкантом, прежде всего она исполняла классическую музыку. Я ответил ей: «Я хорошо понимаю вас, мне, например, “Тóска” говорит больше, чем искусство фуги». Это означает, что по одну сторону находится эмоциональное, соответствующее настроению, тематически-мелодическое, по другую – продукт искусства. Новое стихотворение, лирика – продукт искусства. С этим связывается представление об осознанности, о критическом контроле и – чтобы сразу же употребить опасное выражение, к которому я еще вернусь, – представление об «артистизме». Создавая стихотворение, поэт наблюдает не только за стихотворением, но и за самим собой. Создание стихотворения само по себе уже тема, не единственная тема, но так или иначе мы повсюду сталкиваемся с ней. Особенно богат в этом отношении Валери, у которого одновременность поэтической и интроспективно-критической деятельности доходит до пределов их взаимопроникновения. Он говорит: «Разве нельзя в свою очередь воспринимать процесс создания художественного произведения как художественное произведение».

Мы сталкиваемся здесь с решающим своеобразием современного лирического Я. В современной литературе мы находим примеры одинаковой важности для одного и того же автора лирики и эссеистики. Может даже показаться, что одно является условием другого. Кроме Валери я назову Элиота, Малларме, Бодлера, Эзру Паунда, но также и По, а затем и сюрреалистов. Все они интересовались и интересуются процессом творчества в такой же точно степени, как и самим произведением. Один из них пишет: «Сознаюсь, меня гораздо больше интересует отделка или изготовление произведений, чем сами произведения». Это – современная черта, прошу запомнить. Мне не известно, чтобы Платен или Мёрике знали или проповедовали подобное двойное видение, то же можно сказать о Шторме или Демеле², о Суинберне или Китсе. Современные же лирики предлагают нам именно философию композиции и систематизацию творческого процесса. Мне хотелось бы сразу указать и на следующую особенность, которая очень бросается в глаза: за последние сто лет ни один из великих романистов не был также и лириком, исключая, конечно, автора «Вертера» и «Избирательного сродства». Но ни Толстой, ни Флобер, ни Бальзак, ни Достоевский, ни Гамсун, ни Джозеф Конрад не написали ни одного стоящего стихотворения. Из современников подобные попытки делал Джеймс Джойс, но, как пишет об этом Торнтон Уайлдер³: «Кто знает несравненное ритмическое богатство его прозы, тот с удивлением отвернется от его стихов, от их застиранной музыкальности, от их разжиженного чревовещательного тона». Здесь должны иметь место основополагающие типологические различия. И давайте сразу же установим, каковы они. Если романисты пишут стихи, это по большей части баллады, нечто сюжетное, анекдотическое и так далее. Романисту и для стихов нужны материалы и темы. Слова как такового ему недостаточно. Он ищет мотивы. Слово у него не выражает, как у первичного лирика, непосредственного движения его существования, романист описывает словом. В дальнейшем мы увидим, какие экзистенциальные пласты здесь наличествуют или отсутствуют.

Новая лирика началась во Франции. До сих пор Малларме рассматривали как центральную фигуру, но, как я вижу по новым французским публикациям, в последнее время на передний план все больше выдвигается Жерар де Нерваль, который умер в 1855 году и у нас известен только как переводчик Гёте, во Франции же как автор «Химер» ставится сегодня у истоков современной поэзии. За ним пришел Бод-

лер, умерший в 1867 году, – оба, таким образом, на одно поколение старше Малларме и оба оказали на него влияние. И все-таки Малларме остается первым, кто разработал теорию и вывел определения для своих стихотворений и тем самым открыл феноменологию композиции, о которой я говорил. Последующие имена вам известны: Верлен, Рембо, затем Валери, Аполлинер и сюрреалисты во главе с Бретоном и Арагоном. Это – магистраль лирического Возрождения, которое распространилось в Германии и в англоязычном регионе. В Англии Суинберна, умершего в 1909 году, и Уильяма Морриса, умершего в 1896 году, – оба, таким образом, современники великих французов, – следует все-таки отнести к идеалистической романтической школе, но уже с Элиотом, Оденем, Генри Миллером, Эзрой Паундом новый стиль вступает в англо-атлантическое пространство, и я хочу сразу же упомянуть, что в США заметно большое лирическое движение. Хочу добавить еще несколько имен: О.В. де Милош, родом из Литвы, умерший в Париже в 1940 году⁴; Сен-Джон Перс, француз, живущий в США. Из России следует назвать Маяковского, из Чехословакии Витезслава Незвала, обоих до того времени, как они стали большевиками. В Германии, пускай и в ограниченной степени, сюда относятся знаменитые имена: Георге, Рильке, Гофмансталь. Их лучшие стихотворения – это чистое выражение, осознанная артистическая структура внутри заданной формы, однако их внутренняя жизнь, субъективно и в своих эмоциональных устремлениях, пребывает еще в чисто национальной и религиозной сфере, в сфере традиционных связей и представлений о всеобщности, о которой сегодняшняя лирика, в сущности, уже забыла.

Затем пришли Гейм, Тракль, Верфель – авангардисты. Началом экспрессионистской лирики в Германии считается появление стихотворения «Затмение» Альфреда Лихтенштейна⁵, напечатанного в 1911 году в «Симплициссимусе», и стихотворения «Конец света» Якоба ван Годдиса⁶, опубликованного в том же году. Основополагающим событием современного искусства в Европе явилось издание футуристского манифеста Маринетти, опубликованного 20 февраля 1909 года в Париже в «Фигаро». Он написал: *Nous allons assister à la naissance du Centaure* – «Мы будем присутствовать при рождении Кентавра» и еще: «Ревущий автомобиль прекраснее, чем Ника Самофракийская». Они были авангардистами, но кое в чем стали также и завершителями.

С самого недавнего времени мы сталкиваемся с издательскими и редакторскими попытками внедрить в поэзию своего рода новозвучие, своего рода рецидивирующий дадаизм, при котором в одном и том же стихотворении слово «действенно» (*wirksam*) шестнадцать раз ставится в начало строки, хотя за ним не следует ничего выразительного, и комбинируется со звуками пигмеев и андаманезов⁷, – это должно выглядеть очень глобально, но на того, кто окидывает взором сорок лет развития лирики, это действует, как возвращение к методу Августа Штрамма⁸ и кружку, сложившемуся вокруг «Шторма»⁹, или как чтение стихотворений Швитгера из цикла *Merz-Gedichte*¹⁰ («Анна, ты спереди такая же, как сзади»). Во Франции складывается подобное же течение, называющее себя леттризмом. Наименование это трактуется его вождем¹¹ так, что слово должно быть очищено от всякой внепоэтической ценности и предоставленные свободе буквы должны образовывать музыкальное единство, использующее также хрип, эхо, прищелкивание языком, рыгание, кашель и громкий смех. Что из этого выйдет, сегодня еще неясно. Очевидно, кое-что звучит смешно, но все же нельзя считать абсолютно невозможным то, что изменившееся чувство слова, продолжающееся самоанализирование и оригинально усвоенные теории критики языка приведут к возникновению новой лирической интонации, которая, если ею владеет тот Единственный, кто наполнит ее своей внутренней жизнью, сможет создать сияющие творения. В настоящий момент мы должны констатировать, что в основе европейского стихотворения все еще лежит идея формы и оно создается с помощью слов, а не посредством рыгания и кашля.

Тех, кто интересуется экспериментальной, но все-таки серьезной частью современной лирики, следует отослать к журналу «Лот», пять номеров которого уже вышли, и к прекрасной книге Алена Боске «Сюрреализм»¹² – все это вышло в издательстве «Карл-Хензель» в Берлине.

Для характеристики современного стихотворения я употребил понятие «артистизм» и сказал, что это понятие спорное, – на самом деле в Германии о нем говорят с неудовольствием. Посредственный эстетик связывает с ним представление о поверхностности, потехе, легкой музе, но также и об игре и об отсутствии какой бы то ни было трансценденции. На самом же деле это понятие чудовищно серьезное и основополагающее. Артистизм – это попытка искусства внутри всеобщего распада содержаний переживать самое себя как содержание и из этого переживания создать новый стиль, это попытка противопоставить всеобщему отрицанию ценностей новую трансценденцию – трансценденцию творческого наслаждения. Если смотреть так, то это понятие включает в себе всю проблематику экспрессионизма, абстрактного, антигуманистического, атеистического, антиисторического, циклицизма, «опустошенного человека» – одним словом, всю проблематику мировыражения.

Понятие «артистизм» проникло в наше сознание благодаря Ницше, который позаимствовал его из Франции. Он говорил: утонченность во всех пяти художественных вкусах, ощущение нюансов, психологическая болезненность, серьезность мизансцен, эта парижская серьезность *par excellence* (*Преимущество*

но (франц.). Здесь и далее постраничные примечания принадлежат переводчику.) – и: искусство как подлинная задача жизни, искусство как ее метафизическая деятельность. Все это он называл артистизмом¹³.

Сияние, порыв, гайя, эти его лигурийские понятия – вокруг лишь волна и игра, и наконец: ты должна бы петь, о моя душа, – все эти его выклики из Ниццы и Портофино¹⁴ – и над всем этим развешаются его загадочные слова: «Олимп видимости», Олимп, где жили великие боги, где две тысячи лет господствовал Зевс, где Мойры поворачивали штурвал необходимости, и вдруг – видимости! Это поворот. Это не эстетизм, потрясший девятнадцатый век в Патере, Рёскине и еще гениальнее в Уайльде, – это было нечто иное, для чего есть лишь одно слово с античной окраской: рок. Разодрать словами свою внутреннюю сущность; стремление выразить самого себя, сформулировать, ослепить, сверкать, невзирая ни на какую опасность и не принимая во внимание результаты, – это было новое существование. Его зародыш был уже в том Флобере, который при виде колонн Акрополя почувствовал, какая непреходящая красота может быть достигнута с помощью расположения предложений, слов, гласных; в Новалисе, который говорил об искусстве как о прогрессивной антропологии, и даже в Шиллере, у которого обнаруживается удивительное подчеркивание эстетической видимости, которая не только есть, но и хочет быть. А кто все еще сомневается, тот пускай вспомнит слова из романа «Годы странствий Вильгельма Мейстера»: «Поэзия, когда она достигает высочайшей вершины, кажется внешней – и только; чем больше она сосредоточивается на внутреннем, тем дальше заходит по пути упадка»¹⁵. Все это было, но тяга к интеграции осуществилась только здесь.

Это длинная глава, и я часто пытался прояснить ее в своих книгах. Сегодня я ограничиваюсь стихотворением, и могу это сделать, поскольку в стихотворении разыгрываются все битвы бытия, словно на арене; в современном стихотворении проблемы времени, искусства, внутренних основ нашего существования встают намного сконцентрированнее и острее, чем в романе, не говоря уж о пьесе. Стихотворение – это всегда вопрос о Я, и все сфинксы и изваяния Саиса¹⁶ вмешиваются в ответ. И все же я хочу избежать всего глубокомысленного и остаться на эмпирическом уровне, поэтому я ставлю вопрос: каковы же особые темы лирики сегодняшнего дня? Вслушайтесь, пожалуйста: слово, форма, рифма, длинное или короткое стихотворение, к кому стихотворение обращено, уровень значения, выбор темы, метафорика, – вы знаете, откуда взяты только что названные мной понятия? Они взяты из американской анкеты лириков, в США пытаются даже лирике способствовать с помощью анкет. Мне это кажется интересным, это показывает, что лирики за океаном раздумывают о тех же вещах, что и у нас. Например, вопрос о величине стихотворения поставил уже По¹⁷, и Элиот снова подхватывает его, это чрезвычайно личный вопрос. Но больше всего меня затронул вопрос: к кому обращено стихотворение, – это действительно кризисный пункт, и ответ, который предложил Ричард Уилбер¹⁸, достоин внимания: стихотворение, говорит он, обращено к Музе, а она, между прочим, существует для того, чтобы завуалировать тот факт, что стихи не обращены ни к кому, Отсюда видно, что монологический характер лирики ощущается и за океаном, на самом деле это анахоретское искусство. Но я не хочу говорить вам ничего такого, что вы можете вычитать из книг, мне хотелось бы предложить вам нечто осязаемое, невзирая на опасность, что я коснусь банального, вместо того чтобы растолковать существенное, – ведь вы же знаете, основательный крах терпит тот, кто хочет во всем дойти до основы, и вы научились у Флобера, что в искусстве нет ничего внешнего. Таким образом, я представляю себе, что вы сейчас обратились ко мне с вопросом, что же такое, собственно говоря, современное стихотворение, как оно выглядит, а я отвечу на это негативными разъяснениями, а именно: как не выглядит современное стихотворение.

Я назову вам четыре диагностических симптома, с помощью которых вы сами в будущем сможете различить, идентично ли стихотворение 1950 года своему времени или нет. Свои примеры я беру из известных антологий. Эти четыре симптома суть:

Во-первых, воспевание. Пример: название «Сжатое поле».

Первая строфа:

Пустое поле за моим окном.
Колосья больше ветер не волнует.
Пшеница сжата, убрана в гумно.
Сегодня здесь лишь воробьи пируют.

В таком же духе еще три строфы, затем в четвертой и последней происходит поворот к Я, она начинается:

Гляжу на поле, как на жизнь свою, –
и так далее.

У нас есть, таким образом, два объекта. *Во-первых*, неодушевленная природа, которая воспевается, и в конце поворот к автору, который сейчас становится задушевленным или полагает, что он становится

такowym. Таким образом, стихотворение с отделением и противопоставлением восплаемого предмета и сочиняющего Я, с внешней бутофорией и внутренним соотношением. На сегодня это примитивный способ документировать свою лирическую субстанцию, утверждаю я. Даже если автор не хочет присоединиться к провозглашенному Маринетти лозунгу: *détruire le Je dans la littérature* («разрушать Я в литературе»), он все равно представляется сегодня устаревшим, если пишет стихи продемонстрированным выше методом. Я хочу, однако, тут же добавить, что есть прекрасные немецкие стихотворения, сработанные по этой модели, например, «Лунная ночь» Эйхендорфа¹⁹, но ведь с того времени прошло уже больше ста лет.

Второй симптом – это КАК. Пожалуйста, обратите внимание, насколько часто в стихотворении встречается «как». Как, или как будто, или словно – всё это вспомогательные конструкции, по большей части пустопорожние. Моя песня раскатывается, как солнечное золото – Солнце лежит на медной крыше, как бронзовое украшение – Моя песня дрожит, как остановленный поток – Словно цветок в тихой ночи – Бледный, как шелк – Любовь цветет, как лилия. – Это КАК всегда разрывает взгляд, оно притягивает, оно сравнивает, оно не является первичной осадкой. Но и здесь я должен прибавить: имеются великопепные стихотворения с КАК. Рильке был великий КАК-поэт. В одном из его прекраснейших стихотворений «Архаический торс Аполлона» в четырех строфах трижды встречается КАК и даже довольно банальное «словно»: как канделябр, как звериная шкура, как звезда, – а в стихотворении «Голубая гортензия» мы найдем в четырех строфах четыре КАК, среди них: как в детском фартуке, как в старинной голубой почтовой бумаге, – ну да ладно, Рильке это умел, но в принципе мы можем полагаться на то, что КАК всегда означает вторжение повествовательного, фельетонного в лирику, пренебрежение напряженностью языка, слабость творческой трансформации.

Третье более невинно. Обратите внимание, насколько часто в стихах встречаются цвета. Красный, пурпурный, палевый, серебряный с вариантом серебристый, коричневый, зеленый, оранжевый, серый, золотой, – автор, очевидно, полагает, что он особенно красочен и исполнен фантазии, но он не видит, что эти краски – чистые словесные клише, которые более достойно может употребить аптекарь или глазной врач. Но все-таки в связи с одним цветом мне приходится бить себя в грудь, этот цвет – голубой, я еще вернусь к нему.

Четвертое – это серафический тон. Если в стихотворении с первых слов или очень скоро речь начинает идти о журчанье родника, и звуках арфы, и упоительной ночи, и тишине, и цепях, не имеющих начала, о сферичности, свершении, вознесении к звездам, сотворении нового бога и подобных всеобщих чувствах, то это по большей части дешевая спекуляция на сентиментальности и размягченности читателя. Этот серафический тон является не преодолением земного, скорее бегством от земного. Но великий поэт – это великий реалист, очень близкий ко всякой действительности, – он просто завален действительностью, он очень земной, цикада, согласно преданию, рожденная из земли, афинское насекомое. Он с величайшей осторожностью будет вкраплять эзотерические и серафические элементы в жесткую реалистическую основу. – И еще обратите, пожалуйста, внимание на слово *steilen** – это значит: кто-то хочет взлететь, но не может подняться.

Если вам в будущем попадется стихотворение, возьмите, пожалуйста, карандаш, как будто у вас в руках кроссворд, и пронаблюдайте: воспевание, КАК, шкала красок, серафический тон – и вы скоро придете к собственному суждению.

С вашего разрешения я присовокуплю здесь замечание: в лирике в конечном счете посредственное недопустимо и невыносимо, ее поле узко, ее средства очень субтильны, ее субстанция – *Ens realissimum*** субстанций, в соответствии с этим и масштабы должны быть экстремальными. Посредственные романы не столь невыносимы, они могут развлекать, поучать, держать в напряжении, лирика же должна быть либо верхом совершенства, либо она теряет право на существование. Формальное совершенство неотъемлемо от ее сущности.

К ее сущности относится и еще кое-что – трагический личный опыт поэта: ни один из великих лириков нашего времени не оставил больше чем шесть-восемь законченных стихотворений, остальные могут быть интересны с точки зрения биографии или этанов развития автора, но покоящихся в себе, из себя светящихся, исполненных длительной притягательности, – таких очень немного, и из-за этих шести стихотворений – тридцать или пятьдесят лет аскезы, страданий и борьбы...

В качестве *следующего пункта* я хотел бы изложить вам один процесс чуть подробнее, чем это принято. Это процесс возникновения стихотворения. Что есть у автора? Какова ситуация? Ситуация следующая – у автора есть:

Во-первых, смутный творческий зародыш, психическая материя.

Во-вторых, слова, находящиеся у него под руками, предоставленные в его распоряжение; слова, с которыми он умеет обходиться, которые он может подвигнуть; он знает, так сказать, свои слова. И в

* Круто подниматься вверх (нем. поэт.).

** Реальнейшее сущее (лат.), понятие идеалистической философии.

самом деле есть нечто, что можно назвать подчиненностью слова тому или иному автору. Возможно, он и в этот день натолкнулся на определенное слово, которое его занимает, возбуждает, которое он надеется использовать в качестве лейтмотива.

В-третьих, у него есть нить Ариадны, которая выводит его из этого биполярного напряжения, поскольку – в этом-то и заключается самое загадочное – стихотворение уже готово до того, как оно началось, но только он еще не знает самого текста. Стихотворение никак не может звучать иначе, чем оно звучит, когда оно уже готово. Вы знаете совершенно точно, когда оно готово, это, конечно, может длиться долго, неделями, годами, но до тех пор, пока оно не готово, вы его не выпустите из рук. Еще и еще вы прощупываете его насквозь, каждое слово, каждый стих, особенно приглядываетесь ко второй строфе, рассматриваете ее, на третьей строфе вы спрашиваете себя, достаточно ли ловко она расположена между второй и четвертой строфой, и таким образом при полном самоконтроле, полном самонаблюдении, полной самокритичности вы, ведомые внутренним оком, пройдетесь по всем строфам, – простейший случай свободы, скованной необходимостью, о которой говорит Шиллер²⁰. Можно также сказать, что стихотворение – феакский корабль, без рулевого плывущий прямо в гавань, как об этом рассказано у Гомера²¹. Недавно в «Лоте» я прочел одно замечание, принадлежащее молодому писателю – которого я не знаю, не знаю даже, пишет ли он лирические произведения, – некоему Альбрехту Фабри. Замечание это точно передает суть дела: «Вопрос, кто написал стихотворение, в любом случае праздный. В создании стихотворения всегда немаловажную роль играет некий X, иными словами, у каждого стихотворения есть свой гомеровский вопрос, каждое стихотворение принадлежит многим, то есть какому-то неизвестному автору».

Замечание это столь удивительно, что я хотел бы сформулировать проблему иначе. Что-то внутри вас выбрасывает несколько стихов, что-то другое в вас тотчас же берет эти стихи в руки, помещает их в своеобразный аппарат, своего рода микроскоп, испытывает их, окрашивает, ищет изъяны. По-видимому, если первое происходит спонтанно, то второе нечто совсем иное – рафинированное и скептическое. По-видимому, первое субъективно, второе привносит объективный мир – формальный, духовный принцип.

Я ни во что не ставлю глубокомысленные и затяжные разговоры о форме. Форма, взятая изолированно, очень трудное понятие. Но форма ведь и есть стихотворение. Содержание стихотворения, к примеру грусть, паническое чувство, крайние устремления, – все это есть у каждого, это человеческое достояние, его владение в более или менее разветвленном и утонченном объеме, но лирика из этого получится лишь в том случае, если это отольется в форму, которая сделает это содержание автохтонным, понесет его, с помощью слов сделает из него чародейство. Изолированной формы, формы самой по себе вовсе не существует. Она – бытие, экзистенциальное призвание художника, его цель. В этом смысле следует воспринимать и утверждение Штайгера: форма есть высшее содержание²².

Возьмем один пример: каждому приходилось проходить садом и парком, осень, голубое небо, белые тучи, легкая грусть над лугами, прощальный день. Вы становитесь меланхоличны, задумчивы, вы чувствуете. Это прекрасно, это хорошо, но это не стихотворение. Но вот приходит Стефан Георге и видит все это точно так же, как вы, но он осознает свои чувства, наблюдает их и записывает их:

Парк называют мертвым, но взгляни:
Синеют небеса вдали светлее.
Как в эти неожиданные дни
Пруды блестят и пестрые аллеи!²³

Он знает свои слова, он знает, как воспользоваться ими, он знает соответствующее расположение слов, создает с их помощью форму, ищет рифмы, спокойные, тихие строфы, исполненные выразительности строфы, и вот возникает одно из прекраснейших стихотворений нашего века об осени и о саде – три строфы по четыре строки, благодаря своей форме они очаровывают столетие.

Видимо, некоторые из вас думают, что я использую слово «чародейство» несколько расширительно. Я должен сказать, что я считаю такие понятия, как чародейство, интересными и поразительно мало использовавшимися в немецкой эстетике и литературной критике. У нас считают, что все всегда сразу должно быть глубокомысленным, и темным, и вездесущим – словно в чреве Матерей²⁴ этом излюбленном немецком местопребывании, – я же полагаю, что внутренние преобразования, которые под силу искусству, стихотворению, которые являются действительными преобразованиями и превращениями и воздействие которых сохраняется в эстафете поколений, возникнут гораздо скорее и плодотворнее из возбуждающего, из чародейного, чем из умеренного и успокоенного.

Еще одно добавление к первому пункту моей последней темы. Я говорил, что у автора есть затаенное творческое зерно, психическая материя. Иными словами, это и есть тот предмет, который должен быть превращен в стихотворение. Об этом тоже есть интересные рассуждения у поэтов французской школы, включая и По, которые Элиот недавно снова подхватил в одной статье. Кто-то сказал: предмет

есть лишь средство к цели, цель же – стихотворение. Другой говорит: стихотворение ничего не должно иметь в виду помимо самого себя. Третий: стихотворение вовсе ничего не выражает, стихотворение есть. У Гофманстала, который по крайней мере в свой последний период осознанно установил контакты с культом, образованием и нацией, я нашел одно очень радикальное высказывание: «От поэзии нет прямого пути в жизнь, из жизни нет прямого пути в поэзию»²⁵, – это не может означать ничего другого, как то, что поэзия, то есть стихотворение, автономна, это жизнь для себя, и это подтверждают нам его же слова: «Слова это всё». Знаменитее всего максима Малларме: стихотворение возникает не из чувств, а из слов. Элиот занимает примечательную позицию: известную степень «неочищенности» должна сохранять даже Poesie pure (чистая поэзия), предмет должен быть оценен в известном смысле во имя самого себя, если стихотворение должно восприниматься как поэзия. Я бы сказал, что за каждым стихотворением снова и снова ни с кем не спутываемый стоит автор, его сущность, его бытие, его внутреннее состояние, и предметы тоже выступают в стихотворении только потому, что прежде они были его предметами, таким образом, в любом случае остается некоторая нечистота в смысле Элиота. В душе я считаю, что у лирики нет другого предмета, чем сам лирик.

Я перехожу сейчас к *третьей* специальной теме и, возможно, предваряю тем самым один из возникших у вас вопросов. В самом деле, спросите вы, что же это такое происходит со словом: теоретики-лирики и сами лирики всегда говорят о слове, но у нас же ведь тоже слова, неужели у вас какие-то особенные слова, – итак, что же происходит со словом? Очень трудный вопрос, но я хочу попытаться ответить на него, только здесь мне придется обратиться к личному опыту, к переживаниям особого свойства.

В природе есть краски и звуки, но нет слов. Мы читаем у Гёте: «Из растирателей красок получались превосходные художники»²⁶ мы должны прибавить, что отношение к слову первично, этой врожденной способности нельзя научиться. Вы можете научиться жонглировать, танцевать на канате, балансировать, бегать на гвоздях, но поставить слово так, чтобы оно зачаровывало, вы или можете, или не можете. Слово – это фаллос духа, его главный корень. При этом национальный корень. Картины, статуи, сонаты, симфонии – интернациональны; стихотворение – никогда. Можно определить стихотворение как непере译имое. Сознание вращается в слова, сознание переносится в слова. Vergessen* – что означают эти буквы? Ничего, их невозможно понять. Но сознание связано с ними определенным образом, откликается на эти буквы, и эти буквы, поставленные рядом, отражаются акустически и эмоционально в нашем сознании. Поэтому oublier** никогда не равно Vergessen. Или nevermore*** с его двумя короткими закрытыми начальными слогами и затем темным разливающимся more, в котором для нашего уха звучит das Moog**** и la mort*****, это не никогда (nimmermehr) – nevermore гораздо красивее. Слова отражают больше, чем сообщение и содержание, они, с одной стороны, дух, но, с другой стороны, в них есть сущностное и двусмысленное, заключающееся в предметах природы.

Чтобы выразиться более ясно, я должен перенестись в иной период своей работы. Я позволю себе прочесть вам то, что я в 1923 году написал об отношении лирического Я к слову. Послушайте, пожалуйста:

«В море есть живые организмы низшей зоологической системы, покрытые ресничками. Ресничка – это анимальный орган чувств перед дифференциацией в обособленные сенсуальные энергии, общий орган осязания, связь как таковая с морской средой. Попробуйте представить себе человека, покрытого подобными ресничками не только в области головного мозга, но и абсолютно по всему телу. Их функция специфична, их раздражающий стимул резко изолирован: они осязают слово, особенно существительное, меньше прилагательное и чуть-чуть глагольные фигуры. Они осязают код, его печатный образ, черную букву, ее одну».

Я прерву на несколько мгновений старый текст и подчеркну: реснички, которые нечто ошупывают, а именно слова, и эти ошупанные слова тотчас же сбегаются вместе в один шифр, одну стилистическую фигуру. Здесь луна больше не наполняет кустарник и долину, как двести лет назад, обратите внимание, эта черная буква является уже предметом искусства, таким образом, мы видим промежуточный слой между природой и духом, здесь в игру вступает нечто, само уже отмеченное печатью духа, технически изготовленное.

Эти реснички не всегда активны, у них есть свое время. Лирическое Я – это разорванное Я, решетчатое Я, испытанное в бегстве, освященное печалью. Оно всегда ждет своего часа, чтобы на мгновение согреться, ждет благоприятной погоды с ее «переменной», то есть опьяняющей, ценностью, когда

* Забывать, забыть, забвение (нем.).

** Забывать, пренебрегать (франц.).

*** Никогда (англ.).

**** Топь, трясина (нем.).

***** Смерть (франц.).

может осуществиться прорыв взаимосвязей, то есть уничтожение действительности, создающее свободное пространство для стихотворения – благодаря словам. И вот настал этот час, – послушаем дальше:

«И вот настал этот час, теперь уже недолго. При чтении одной, нет, бесчисленных книг вперемежку, возникает путаница эпох, смешение материалов и аспектов, открытие отдаленных типологических слоев: набирающее силу, устремляющееся начало. Усталость от бессонных ночей, податливость структурного часто бывает полезна, для великого часа она обязательна. Слова, еще далекие от ясности, возможно, приближаются, реснички ощупывают их. Вдруг случится приблизиться к Голубому – какое счастье, какое чистое переживание! Отбросьте во имя единственного колорита все пустые, обессилевшие апробации, лишённые воображения преамбулы; возвысьтесь над буйным цветением Бугенвиля и водами Сирта можно благодаря небесам Занзибара²⁷. Вдумайтесь в это вечное и прекрасное слово! Не случайно я называю Голубой. Это по преимуществу южное слово, экспонент “лигурийского комплекса”, с неизмеримой “переменчивой ценностью”, главное средство для “прорыва взаимосвязей”, после которого начинается самовозжигание, “смертельный маяк”, к которому устремляются они, далекие империи, чтобы подчиниться порядку “обманчивой гиперемии”. Феаки, мегалиты, лернейские области²⁸ – все это имена, отчасти даже образованные мною, но когда они сближаются, они преобразуются в нечто большее. Асгарта, Гета, Гераклит²⁹ – все это выписки из моих книг, но когда приближается их час, то он – час аулетов³⁰ сквозь леса, их крылья, их шляпки, их короны, которые они приносят, и они складывают это как проклятия и как элементы стихотворения.

Слова, слова – существительные! Стоит им только взмахнуть крыльями, и тысячелетия отпадают с их полета. Представьте себе анемоновый лес, то есть нежную, маленькую травку между стволами, выше над ними луга нарциссов, с их дымящимися чашечками, в оливах цветет ветер, и над мраморными ступенями поднимается, нерасторжимое, во всю широту, свершение, или возьмите оливу или теогонии – тысячелетия отпадают с их полета. Ботаническое и географическое, народы и страны, все исторически и систематически столь потерянные миры – здесь их цветение, здесь их мечта – все легкомыслие, вся скорбь, вся безнадежность духа будут ощутимы из слоев одного разреза понятия».

И затем я заключаю это высказывание 1923 года следующими словами:

«Трудно объяснимая власть слова, оно расслабляет и подчиняет. Чужеродная власть часа, из которого теснятся построения под требующей формы силой Ничто. Трансцендентная реальность строфы, исполненной упадка и исполненной возвращения: бренность индивидуального и космологического бытие, в ней проясняется их антитеза, она несет моря и вершину ночи и превращает творение в стигийскую мечту: “Никогда и всегда”»³¹.

Больше я не хочу говорить о слове, я не знаю, удалось ли мне разъяснить вам, что здесь имеет место нечто особенное. Мы должны будем примириться с тем, что слова обладают латентным существованием, которое на соответственно настроенных воздействует как волшебство и дает им способность передавать это волшебство дальше. Мне кажется, что это есть последняя мистерия, перед которой чувствует свою границу наше сознание, всегда трезвое, насквозь проанализированное, прерываемое лишь случайными трансами.

Оглянемся на мгновение назад. Я изложил вам три особых темы из области лирики: во-первых, как не выглядит современное стихотворение, во-вторых, процесс возникновения стихотворения, в-третьих, я пытался говорить о слове. В нашей области много таких специальных тем, даже слишком много – одной из важных тем является, например, рифма. Гомер, Сафо, Гораций, Вергилий не знали рифмы, но она есть уже у Вальтера фон дер Фогельвейде и у трубадуров. Кто интересуется историей рифмы, найдет интересный материал об этом у Курциуса в его книге «Европейская литература и латинское средневековье». У Гёте я наткнулся на удивительное замечание: «С тех пор как Клопшток освободил нас от рифмы»³², – мы бы сегодня сказали, что свободные ритмы, которые ввели у нас Клопшток и Гёльдерлин, в руках посредственностей еще невыносимее, чем рифма. Рифма в любом случае является организующим принципом и контролем внутри стихотворения. Для меня очевидно, что Верлен и Рильке, оба основательно пользовавшиеся рифмой, были последними, кто сумел еще раз выразить всю прелесть рифмы, им удастся иногда ввести в действие рафинированность и священнодействие рифмы. С этих пор чувствуется, пожалуй, некоторая исчерпанность рифмы, она слишком хорошо известна по тысячам стихотворений; некоторые авторы пытаются освежить ее с помощью привлечения собственных имен и иностранных заимствований, но это не возвращает ей прежнего значения. Из книги Курциуса я узнал, что в литературе это случается не впервые, он, к примеру, говорит: «Провансальцы перенапрягли рифму, в виртуозной демонстрации редких рифм исчезает музыка и теряется смысл». Лирический автор всегда ощущает рифму как принцип, который, не являясь таковым сам по себе, выдвигается языком: поэт всегда будет испытующе вглядываться в нее, в нерешительности останавливаться перед ней. В упоминавшейся американской анкете есть пункт об отношении к рифме, один из ответов привлек мое внимание.

Рэндал Джаррел: «Рифма обладает для меня определенной притягательностью в качестве вспомогательного структурного средства, если она используется автоматически, но больше всего она импонирует мне нерегулярной, живой и неслышимой».

Выше были изложены некоторые специальные темы из области лирики. Следует пристально взглянуть и в организующее начало всего этого, и лирическое Я, посмотреть на него прямо и в экстремальных условиях. Что за существа эти лирики с точки зрения психологии, социологии? Прежде всего, вопреки всеобщему мнению, они не мечтатели – мечтать разрешается другим, – они оценивают мечты, переводят их в слова. Они отнюдь не люди духа, не эстеты, ведь они делают искусство, а это означает, что им нужен жесткий, массивный мозг, способный перемалывать противодействия, в том числе и собственные. Они – обыватели с особыми устремлениями, порождаемыми наполовину вулканизмом и наполовину апатией. В рамках общественной жизни они совершенно безынтересны. Давно прошли времена Тассо в Ферраре³³, нет больше Леонор, лавровых венков, венчающих то одного, то другого. Но они и не покорители неба, не потомки титанов; по большей части они невозмутимы, особенно внутренне, не могут позволить себе желания все завершить сразу и умеют молчать подолгу, годами, они должны уметь молчать. Валери молчал двадцать лет, Рильке в течение четырнадцати лет не написал ни одного стихотворения, вслед за чем на свет появились «Дуинские элегии». Параллель из области музыки: вначале была песня «Мечты» и лишь спустя годы появился второй акт «Тристана»³⁴. Присовокуплю одно личное воспоминание, лишь для того, чтобы указать вам на медленность процесса сочинительства: в моем сборнике «Статические стихотворения»³⁵ есть одно, состоящее всего из двух строк, но эти строфы разделены промежутком в двадцать лет; у меня была первая строфа, она нравилась мне, но я не находил второй, и, наконец, после двух десятилетий попыток, упражнений, испытаний и отречений, мне удалась вторая – это стихотворение «Волна ночи». Так долго нужно вынашивать в себе нечто, за такой отрезок времени зревает иногда одно-единственное коротенькое стихотворение. Итак, кто же они? Одинокое чудаки, отказывающиеся от существования ради существования, безразличные к тому, что есть люди, которые считают стихотворения историей того, что никогда не происходило, а мастерство – эгоизмом. Собственно говоря, они всего лишь преходящие явления, и, когда умирают и их снимают с креста, приходится признать, что они сами пригвоздили себя к этому кресту. Что принудило их к этому? Ведь должно же было их что-то принудить?

Чтобы приблизить к вам этот тип еще и с другой стороны, мне хотелось бы указать на следующее. Уясните себе, насколько поразительно различие между мыслителем и поэтом, ученым и художником, хотя в обществе они всегда упоминаются вместе, бросаются в один сосуд, как будто бы между ними существует полная идентичность. Но как отдалены они! Художник прикован к самому себе. А какой-нибудь доцент изучает сплавы меди, которые использовались две тысячи лет назад в Европе, в его распоряжении анализы с 1860 года по 1948 год количеством четыре тысячи семьсот двадцать девять, литература повсюду признанных профессоров, на которую он может положиться, все вместе около трех тысяч страниц. Он узнает с помощью международной библиотечной службы, что сейчас думают в Кембридже о таких-то рудах, с помощью запроса в ежеквартально выходящий международный университетский журнал он узнает, где и кто в других странах работает над той же темой. Обмен мнениями, корреспонденция – все это помогает ему освоить ситуацию, обрести уверенность. Возможно, затем он уходит на полшага дальше, подтверждая эти полшага доказательствами, и никогда не бывает один и сам по себе. Ничего подобного у художника. Он стоит особняком, предоставленный окружающей немоте и насмешкам. Он держит ответ перед самим собой. Он начинает свои вещи, и он же заканчивает их. Его ведет внутренний голос, который никто кроме него не слышит. Он не знает, откуда приходит этот голос, не знает, что же он в конечном итоге хочет сказать. Он и работает один, в особенности это касается лирика, поскольку каждое десятилетие может похвастаться лишь немногими великими лириками, поделенными между нациями, пишущими на различных языках, в большинстве случаев неизвестными друг другу. Это те самые «маяки», светящиеся башни, как их называют французы, те самые фигуры, которые, сами оставаясь в темноте, на долгое время освещают великое творческое море.

И вот подобное Я говорит себе: сегодня я такое-то, во мне заложено такое-то настроение, этот язык – скажем, немецкий язык – находится в моем распоряжении, этот язык с его столетними традициями, с его стремящимися разродиться чувствами и настроениями, словами, которые уже были в употреблении у предшественников. Сленг, арго, воровской жаргон, включенные в языковое сознание двумя мировыми войнами, иностранные слова, цитаты, спортивный жаргон, античные реминисценции – все это в моей власти. Я сегодняшней, который больше учится у газет, чем у философов, которому журнализм ближе, чем Библия, которому хороший шлагер больше говорит о современности, чем классический мотет³⁶, который скорее поверит в законы физики, чем в гнома или лурдские чудеса³⁷, который знает что «как уляжешься, так и поспишь и никто тебя не укроет»³⁸, – это Я работает над своего рода чудом, одной маленькой строфой, напряжением между двух полюсов, между моим Я и его бытием в языке, работает над эллипсом, кривые которого сначала стремятся разойтись, но затем спокойно погружаются друг в друга.

Но все это еще слишком внешне, мы должны исследовать вопрос еще глубже. Что прячется за этим, какие действительности и сверхдействительности сокрыты в этом лирическом Я? При этом мы сталкиваемся с проблемами. Это лирическое Я стоит, прижавшись к стене, вынужденное защищаться. Оно защищается против среды, которая нападает. Вы больны, говорит среда, это – болезненная внутренняя жизнь. Вы дегенерат – каково, позвольте спросить, ваше происхождение?

Великие поэты последнего столетия происходят из бюргерских слоев, отвечает лирическое Я, никто из них не страдал наркоманией, не был уголовником и не кончал жизнь самоубийством, я исключаю отсюда французских *les poètes maudits**. Но ваши представления о здоровом и больном кажутся мне взятыми из зоологии, от ветеринаров, В этих представлениях никак не отражены состояния сознания. Различные степени истощения, немотивированные смены настроений, частые колебания, неожиданная оптическая тоска по зелени, опьянение мелодиями, невозможность уснуть, отталкивание, отвращение, возвышенные чувства, равно как и деструкции, – все эти кризисы сознания, эти признаки позднего квартета, вся эта страдающая задушевность не охватываются ими. Хорошо, возражает среда. Но то, что вытворяет ваша клика, – это стерильный церебрализм³⁹, пустой формализм, это дегуманизация, это не есть вечное в человеке, это – разрушение жизненных основ. Назад к лесной культуре, к культуре Земли! Будьте внимательны к водным богатствам, приведите в порядок водоемы с форелями! Как там говорил Рёскин? «Все искусства основываются на ручном труде»⁴⁰.

Я со своей стороны, говорит лирическое Я, в лучшем случае достигну семидесяти лет, я замкнуто на самое себя, я вовсе не связано со средой, я не умею жать, я живу в городе, меня оживляет неоновый свет, я привязано к самому себе и тем самым я привязано к человеку, к его сегодняшнему часу.

Как, восклицает среда, вы не хотите выйти из себя? Вы сочиняете не для человечества? Это – трансценденция человека вниз, вы оскорбляете совокупный человеческий облик. Что это за постоянная болтовня о слове, это – примат материала, унижение духа до неорганического, это – четвертая эра, самоубийственная фаза – речь идет о дальнейшем существовании высшего вообще.

Оставим в покое высшее, отвечает лирическое Я, останемся эмпириками. Вам наверняка встречалось когда-нибудь слово «мойра»: это то, что отпущено мне, это парка, которая говорит: это твой час, обойди его границы, испытай его запасы, не мерцай во всем, не устраивай колдовских фейерверков с дальнейшим существованием высшего, – ты высоко, ибо я говорю с тобой. Конечно, тебе не будет вменено в обязанность вторгаться в чужие владения, есть много мойр, я говорю также с другими, пусть каждый смотрит, как он истолковывает мою речь – по вот предначертанный тебе круг: ищи свои слова, начертай свою морфологию, вырази себя. Спокойно возьми себе задачу одной частной функции, но отнесись к ней серьезно, я буду нашептывать тебе, многомерная всеобщность есть архаический сон, не связанный с сегодняшним часом.

Ваша мойра! Фигура из времен, предшествовавших нравственному выбору Европы, говорит среда. Вообще-то парк – это очень удобно! Вы привлекаете все это, потому что вы ничего больше не можете. Вы даже больше не способны дать глубокий и правдивый образ человека. Вы с вашим изолированным искусством, изготовители разорванных образов и опустошений духовного – вы должны поставлять наглядное, охватывающее мир физиогномическое и символическое познание.

Прекрасно, говорит лирическое Я, я знаю ваши читательские вечера – «Все абстрактное бесчеловечно», – вы меня обогатили, вы научили меня совершенно ясно видеть, что не мы на самом деле разрушаем эту среду или наносим ей вред, но эта среда наносит вред нам и тем самым тому, что ей хотелось бы сохранить. Нам, последним остаткам от человека, который еще верит в абсолютное и живет в нем. Эти аналитики середины хотят лишить нас этого. В их глазах мы всегда лишь заблуждение, клинические образы меланхолии и шизофрении пускаются в ход, чтобы изолировать нас, мы стоим вне культа Земли и вне культа Мертвых, мы дамы без нижней части тела на своего рода осеннем празднике плодородия, мы гримасы, изношенные полусущества, в глазах этой середины мы способны на любое зло, в котором она может нас обвинить.

Поэтому мы должны наконец рассмотреть и эту среду, мы должны, с вашего позволения, взглянуть в эту среду, которая все знает намного лучше, все, что было раньше, и все, что будет завтра, эта так называемая органическая, естественная, земная среда, богопрекраснейшая середина (*Gottesschönste Mitte*), настроимся однажды на эту среду, эта среда – Запад, который больше не хочет защищаться, но хочет быть в страхе, хочет быть повергнутым. Чуть-чуть от змея Мидгарда⁴¹ на завтрак и вечером кусочек Океаноса, безграничное. Не иметь страха – теперь это антирелигиозно и бесчеловечно. И в этом страхе несутся они сквозь время, захватывают нас всех с собой, они чересчур торопятся: это начинается с теста на лягушках – через восемь дней они уже хотят знать, беременны ли они, и на втором месяце – ранний диагноз Галли-Майнина⁴² – мальчик или девочка. В театре они ищут одурманивания – они хотят смотреть пьесы, в которых в первой сцене появляется гость и при виде молодой девушки *спотыкается*,

* Поэты, отмеченные печатью проклятия, «проклятые поэты» (франц.).

во второй сцене жаркое должно упасть на голову одному из гостей за столом, потому что спотыкается слуга, – это расслабляющий юмор, не отрывающийся от земли. Вернувшись домой, они вдруг снова вспоминают о своей неполноценности и принимают для успокоения фанодорм⁴³. Эта среда хочет вам предписать, что вам можно сочинять и думать, с какой точки зрения вам можно сочинять и думать, и при этом она даже хочет вам помочь, она предоставляет в ваше распоряжение психотерапию, психосматику, которые должны сделать вас годными к употреблению, оздоровить, привести в гармонию с окружением, с миром высших, с миром низших, она надвигается с ассоциативными опытами, приемами мышления, фракционированным активным гипнозом, групповыми упражнениями, одиночными упражнениями, избавлением от комплексов, за это она предоставляет вам признаваемое конституцией восстановление невротической личности, и если вы исполните все эти рекомендации за счет больничных касс, то, возможно, вы снова будете годны к употреблению, ну, скажем, хотя бы дней на сорок в текстильной промышленности. Вот что такое среда, если судить причинно-аналитически или итогово-синтетически, – нет, от подобной среды я не принимаю поучений, моя среда функционирует нормально. А именно: либо у человека и сегодня есть такая же среда, какая у него была всегда, либо человек и сегодня может быть глубоким по натуре, либо же он никогда не был таковым. Либо его законом является способность к изменению, а порой даже и к падению, либо для него вообще не существует никаких законов. Либо в нем заложено нечто, что он должен выразить в любом случае и при любой опасности, либо в нем вообще ничего не заложено. Эти масштабы тысячелетней давности применительно к одному культурному ареалу еще не являются основными принципами всего антропологического закона, этот закон шире и больше. Этому закону подчинялись и другие культурные ареалы, антигуманитарные, домотеистические, египетский, минойский, Шиму⁴⁴, этому закону будут подчиняться и под ним будут возникать новые цивилизации, технические, роботные культуры, радарные культуры. Впрочем, этот страх среды есть совершенно особый страх, я прочитал недавно в одной очень популярной газете объявление в жирной рамке: «ВЕЛИКИЙ СТРАХ ЖИЗНИ, преодолимый с помощью эликсира жизни доктора Шиффера, флакон 3,50 марок».

Лирическое Я продолжает: положение представляется парадоксальным! Эта среда переносит в науку все, в искусстве ничего. Она выносит кибернетику, новую науку о творении, создающую роботы. Вам не приходилось задумываться над тем, что то, о чем человечество в наши дни еще думает, еще называет словом «думать», – все это уже может быть обдумано машинами, и эти машины уже превосходят человека, их вентили, точнее, предохранители стабильнее, чем в наших изможденных телесных развалинах, они перерабатывают буквы в звуки и сохраняют память в течение восьми часов, большие части вырезаются и заменяются новыми, то есть момент мышления есть и у роботов, – но куда же девается то, что существует вне подобного мышления? Можно даже утверждать, что то, что человечество в последние столетия называло словом «думать», было вовсе не мышлением, а чем-то иным, – теперь это берет на себя кибернетика, которая намеревается с помощью монтажа и аппаратуры вернуть человеку его утраченную первозданность, его магические способности, его природную ясность, равно как и потерянные чувства, – а вокруг роботов прыгают триплетные кролики⁴⁵, шестьдесят шесть хромосом, сами по себе еще бесплодные, но при достижении восьмидесяти восьми хромосом дело пойдет куда дальше (Геста Хэгквист и д-р А. Бане в Стокгольме открывают новый сезон: гигантский рост, чудовищные размеры тела, неимоверные гениталии – возникает новый животный мир), а художники должны по-прежнему иконописать мадонн, а поэты должны продолжать творить в таком же религиозном экстазе, как Пауль Герхардт⁴⁶, – нет, это представляется мне абсурдным!

Но имеет ли все это отношение к лирике, скажете вы. Это имеет очень большое отношение к лирике, все это имеет отношение к лирике! Лирик не может позволить себе чего-то не знать, он должен работать до изнеможения, все перепробовать своими руками, он должен ориентироваться в том, на какой точке сегодня остановился мир, какой час в этот полдень переживает Земля. Нужно быть в бою как можно ближе к быку, говорят великие матадоры, и тогда, возможно, бой будет выигран. В стихотворении недопустимы элементы случайности. То, что Валери писал о Мольтке⁴⁷: «настоящим врагом этого холодного героя был случай», – относится и к лирику; он должен герметизировать свой стих против вторжений, возможных помех, герметизировать язык, и он должен сам следить за чистотой своих фронтов. У него должны быть ноздри – моя гениальность сидит в моих ноздрях, говорил Ницше, – ноздри на всех стартовых и конных площадках, в сфере интеллектуального, там, где законы материальной и идеальной диалектики устремляются прочь друг от друга, как морские чудовища, оплевывая друг друга духом и ядом, книгами и забастовками, – но и там, где новейшее творение Скиапарелли⁴⁸ вызывает изменение курса моды с помощью модели из пепельно-серого полотна и ананасно-желтого органди⁴⁹. Отовсюду приходят краски, не поддающиеся учету нюансов, светотени – из всего этого возникает стихотворение.

Из всего этого возникает стихотворение, которое, возможно, складывается в один из этих разорванных часов, – абсолютное стихотворение, стихотворение без веры, стихотворение без надежды, стихотворение ни к кому не обращенное, стихотворение из слов, которые вы монтируете чарующим образом.

И, чтобы еще раз сказать это, тот, кто за этой формулировкой видит лишь нигилизм и непристойность, тот не замечает, что за ослепительностью и за словом находится еще достаточно темнот и отбросов бытия, чтобы удовлетворить даже самого глубокомысленного, что в каждой форме, которая привлекает и очаровывает, заключено достаточно страсти, природы и трагического опыта. Но, конечно же, для этого нужна решимость, вы покидаете религию, вы покидаете коллектив и переходите в необозримые поля. Но какой смысл имеет вечная болтовня о кризисе основ и о катастрофе в сфере культуры, которая столь невыносимо и неотвратно надвигается на нас, если вы не захотите увидеть, о чем же, собственно говоря, идет речь, и если вы не примете никакого решения?

Но вы должны принять это решение! Виды, которые не подчиняются своему закону и своему внутреннему строю, теряют напряженность формы и приходят в упадок. Наш строй – это дух, его закон диктуется выражением, формой, стилем. Все прочее – есть упадок. Абстрактно, или атонально, или сюрреалистически, – это закон формы, роковая судьба выразительного творчества, стоящая над нами. Это не личное мнение, не хобби лирического Я, это говорили все, чья деятельность протекала в этих сферах, – «слово весит больше, чем победа!». И это стихотворение без веры, и это стихотворение без надежды, и это ни к кому не обращенное стихотворение тоже трансцендентно, оно является, говоря словами французского мыслителя, «осуществлением выявляющегося в человеке, но его превосходящего становления».

Мне известно, что даже из рядов современных лириков раздаются голоса, призывающие к повороту назад. Например, Элиот высказался в «Меркуре», что в этом направлении должно наступить затишье, что это развитие самосознания, это чрезмерное возрастание знания о языке и усилений вокруг языка – все это слишком экстравагантно, – но Элиот борется также и с телевидением и хочет не допустить его. Я думаю, что в обоих случаях он не прав. Я думаю, что он коренным образом заблуждается. Я полагаю, что явления, о которых мы говорим, необратимы и скорее знаменуют собой лишь начало развития. Поэтому я позволю себе еще одно небольшое отклонение в другую область, и это по-новому прояснит наш тезис. Речь идет о генетике, пауке о происхождении человека. Можно смеяться над ее постоянно изменяющимися теориями о виде и происхождении человека, можно очень скептически размышлять над ее столь варьирующимися и изменяющимися трактовками ископаемых и вновь обнаруживаемых промежуточных ступеней, но ее современная точка зрения состоит в том, что человек не происходит, но был с самого начала и что он представляет собой новую ситуацию творения. Сущность этой ситуации есть сознание и дух. Эта мысль систематизирована в работах Гелена, Портмана, Карреля⁵⁰. Человек, говорит Гелен, это еще не закрепостившийся зверь, восприимчивый к впечатлениям, способный развиваться, стоящий лишь у истоков своего видового определения. Тело его в основных чертах сформировалось, теперь разветвляются духовные стороны, передаются дальше и сохраняются. Плавность становления приобретает новое измерение, эмансипация духа ощупью находит путь во вновь открывающееся пространство. Здесь вовсе нет речи об утрате среды, если мы попытаемся присоединить сюда нашу тему, среда полна неисчерпаемости, высокоразвитые культуры дали нам лишь намеки на нее. Но направление движения этой среды становится ясным, она движется в сфере сознания и духа, не по направлению инстинкта, чувственной теплоты, культивированной ботанически-зоологической внутренней идиллии, но в направлении сцепления обострившихся понятий, от избытка животного начала к интеллектуальным конструкциям, от продуктивных порывов внутреннего мистицизма к ясным, земными нитями связанным формам, – это движение к миру, желающему сознания и выражения, одним словом, к абстракции. Дальнейшее мы пока не можем увидеть. Но, по-видимому, конец человека не будет таким, каким он видится меланхоликам от культуры; если человек будет вести себя в соответствии с этим своим видом, он будет вести себя по творческому закону, которые возвышаются над атомной бомбой и над горами урановой руды. Согласно этому ходу мысли, европейский человек не погибнет, он много страдал, он стабилен и мог бы развить из своего частичного разрушения непредвидимые формообразующие силы. Лирическое Я следит за этой теорией с волнением, но не потому, что нуждается в поддержке. Эта теория сходится с его субстанциями, с этими его теперешними Мойра-субстанциями, и они ведут его, поскольку у него теперь нет больше Мекки, нет Гефсимании, и барельеф Кхмерского храма в Анкор-Вате находится не на его широтах – дальше по дороге на Олимп видимости, – повсюду, где есть люди, будут жить и боги.

Еще несколько прощальных лучей лирического Я, и мы с ним покончим. Один судейский луч направим на переломную эпоху – мышление в переломные эпохи уже представляет собой гуманитарное клише. Не говорите апокалиптически, утверждается в «Трех стариках», не говорите апокалиптически, что «семиглавый зверь из моря и двурогий из земли всегда существовали»⁵¹. Абсолютное стихотворение не нуждается в переломной эпохе, оно в состоянии производить свои операции вне времени, как это давно уже делают формулы современной физики. В этой связи лирическое Я придерживается того мнения, что планетарная мишура, набрасываемая на Землю техникой, не имеет экзистенциального значения. Техника была всегда, только большинство людей недостаточно хорошо учились, чтобы узнать об этом. Ведь уже Цезарь совершил очень удобное путешествие из Рима в Кёльн за шесть дней в спальном паланкине, а маяк Коруньи, построенный две тысячи лет назад, еще и сегодня сверкает над Бискайей.

Когда в Риме у императоров открывали кран, в их купальные бассейны устремлялась вода из расположенного за сорок километров Лигурийского моря, – подобного нет еще и в наше время. Первая долбленая лодка, на которой можно было перебираться по воде, оставаясь сухим, была намного сенсационнее для культуры и народной истории, чем все подводные лодки, а мгновение, когда стрела, вылетевшая из духового ружья, поразила зверя, – и человеку, таким образом, не нужно было хватать его рукой и сражаться с ним, – знаменовало более разительный поворот времен, чем изотопы. Поэтому лирическое Я также не верит, что наше жизнеощущение сегодня универсальнее, чем оно было в александрийских городах, когда эллинизм простирался от Афин до Индии, или чем на кораблях, на которых генуэзцы и испанцы впервые переплыли Атлантический океан.

И еще одно совершенно экстравагантное впечатление возникает порой у этого лирического Я. Даже самому себе оно признается в нем с опаской. Иногда оно не может избавиться от ощущения, что дело выглядит так, словно современным философам в глубине души тоже хочется писать стихи. Они чувствуют, что дискурсивное систематическое мышление в настоящее время терпит крах, что сознание в настоящий момент переносит лишь нечто, что мыслит отрывочно, размышления об истине на пятистах страницах, сколь бы ни были превосходны отдельные предложения, уравниваются одним трехстрочным стихотворением, – философы чувствуют это тихое землетрясение, но у них нарушено отношение к слову либо оно никогда не было живым, поэтому они стали философами, но по пути они хотели бы сочинять стихи – всё хочет сочинять стихи.

Всё хочет сочинять современное стихотворение, в монологическом характере которого не приходится сомневаться. Монологическое искусство, которое выделяется на фоне поистине онтологической пустоты, которое стоит над всеми развлечениями и которое наталкивает на вопрос: а имеет ли язык вообще еще диалогический характер в метафизическом смысле? Может ли он еще служить для установления контакта, несет ли он преодоление, несет ли преобразование или представляет собой всего лишь материал для деловых переговоров, а в остальном он – лишь символ трагического упадка? Разговоры, дискуссии – все это лишь салонная болтовня, ничего не стоящее выпячивание индивидуальных раздраженных состояний, в глубине же не знает покоя нечто иное, что нас создало, чего мы, однако, не видим. Все человечество живет за счет нескольких встреч с самим собой, но кто встречает самого себя? Лишь немногие, и притом наедине.

Я подхожу к концу. Я опасаясь, что сумел сказать вам мало нового. На факультете, где, как я это заметил из списка лекций, читаются даже специальные курсы по немецкой лирике от Клопштока до Вайнхебера⁵², по стиховедению и поэтической образности и организуются упражнения в декламации современных стихотворений, – на таком факультете, который полностью идет в ногу со временем в вопросах поэзии, я не могу прибавить ничего интересного. Я могу, правда, позволить себе одно замечание, которое выходит за пределы моей компетенции, но которое мне все-таки для полноты картины не хотелось бы утаивать, а именно то, что лично я не считаю современное стихотворение приспособленным к декламации: как в интересах стихотворения, так и в интересах слушателя. Стихотворение доходит лучше, когда его читают глазами. Воспринимающий сразу занимает особую позицию по отношению к стихотворению, когда он видит, насколько оно велико и какова структура строф. Когда мне несколько лет назад довелось читать вслух стихи в бывшей Прусской Академии искусств, членом которой я являюсь, я всякий раз говорил: сейчас, положим, вы услышите стихотворение из четырех строф по восемь строк в каждой строфе, – оптическое представление, по-моему, усиливает способность к восприятию. Современное стихотворение требует, чтобы оно было напечатано на бумаге, требует чтения, требует черных букв, оно становится пластичнее благодаря взгляду на его внешнюю структуру и становится интимнее, когда кто-то молча склоняется над ним. Эта сосредоточенность необходима, я процитирую в этой связи слова одного французского эссеиста, который недавно написал о современной французской лирике. Он говорит: я не нахожу никакого другого выражения для характеристики этих авторов в совокупности, кроме того, что все они трудны для восприятия.

Возможно, я высказался об известных отношениях слишком рационалистически, слишком ясно, возможно, даже чересчур жестко. Но во всяком случае я сделал это с намерением. Мне кажется, что вообще нет другой такой области, связанной со столькими недоразумениями, как область лирики. Мне приходилось замечать, как умные люди, значительные критики одну из своих статей посвящают действительно великому поэту, обнаруживая понимание его творчества и глубокую наблюдательность, а в следующей статье они удостоивают такого же внимания и почестей какого-нибудь даже не среднестепенного эпигона. Это похоже на то, как если бы кто-то не мог отличить фарфора времен династии Минг⁵³ от небьющейся посуды, которая сейчас в ходу в многолетних хозяйствах. Причины этого заключаются не в обстоятельствах конъюнктурного свойства, а в отсутствии внутренних критериев. Этот критик все еще руководствуется представлением, что в стихотворении речь идет о чувствах и что оно должно распространять душевное тепло – как будто бы мысль не является чувством, как будто бы форма не есть беспримерный источник тепла. Он еще очень глубоко проникает в старого человека, этот критик, с его

толкованиями и двусмысленностями за счет чистого стихотворения. Новое стихотворение означает для автора еще одну попытку обуздать льва, для критика же – посмотреть в глаза льву, когда он, по всей видимости, охотнее бы встретился с ослом. Но для этих критиков можно найти также и немало извинений, я признаю, что стихотворение является чрезвычайно сложной структурой и на самом деле очень трудно поддается обозрению во всех своих цепных реакциях.

Но и еще в одном направлении мои слова, по-видимому, прозвучали слишком жестко и слишком абсолютно. Я представляю себе, что здесь на одной из скамеек сидит молодой человек, который недавно начал писать стихи и которому мои слова покажутся изморозью в его лирической весенней ночи. Такому молодому человеку я хочу сказать, что это не входило в мои намерения. Лишь немногие начинают с совершенства, и я хочу попрощаться с молодым человеком, прибегнув к утешительному анекдоту из моей личной жизни. Мне было восемнадцать лет, когда я начал учиться здесь, в Марбурге. Это было в первом десятилетии нашего века. Я изучал тогда филологию и слушал курс лекций у профессора Эрнста Эльстера⁴, издателя первого большого собрания сочинений Гейне, его лекционный курс назывался: «Поэтика и историко-литературная методология». Это был очень живой и по тогдашним меркам даже очень современный курс лекций. В наше время методы литературоведения стали утонченнее, они даже слишком утонченны, особенно это касается стилистического и языкового анализа прозы; когда вы лично становитесь объектом подобного метода, как им стал я в одной докторской работе в Бонне, в которой анализируется моя ранняя проза, – подобный анализ может действовать на психику как вивисекция. Итак, я слушал лекции у Эльстера, у профессора Вреде о средневековой лирике, и у многих других я побывал тогда, и я попытался с помощью этого сегодняшнего доклада принести мою благодарность этой альма-матер за основополагающие для меня два семестра. Но вернемся назад к господину на скамейке! Итак, я был здесь, жил на Вильгельмштрассе, 10, а в Берлине-Лихтерфельде был журнал с названием «Роман-газета». В нем была рубрика, в которой рецензировались стихотворения, присланные анонимно. В этот журнал я послал тогда стихотворения и, дрожа, в течение нескольких недель ожидал приговора. Он был произнесен, и в нем значилось: «Г. Б. – приветливы по настроению, слабы по выражению. Присылайте при случае снова». С тех пор много воды утекло, и теперь вы видите, что меня после нескольких десятилетий работы все же причисляют к так называемым выразительным поэтам, в то время как мое настроение чаще обозначается как неприветливое. Талант может развиваться с помощью труда, и талант может иссякнуть. Моя наука гласит: приходите поздно, поздно к самому себе, поздно к славе, поздно на фестивали. Таким образом, сочиняйте себе спокойно дальше, если вы верите, что должны идти по нехоженной дороге к шести стихотворениям, о которых я говорил. Поднимите копые там, где мы его оставили, если уж воспользоваться этим флоберовским образом. Вам обеспечены внешние неудачи, внутренние опустошения, дни, когда вы едва ли еще будете узнавать сами себя, ночи, когда вы будете заходить в тупик. Но идите по этой дороге и возьмите с собой – и вы, и все те, кто дружески слушал меня, – на прощание и в поддержку великолепные слова Гегеля, слова по-настоящему европейские, которые, будучи сказаны более ста лет назад, обозначают все сложности пашей судьбы в середине этого века. Они гласят: «Не та жизнь, которая страшится смерти и оберегает себя от уничтожения, но та, что переносит смерть и сохраняется посмертно, – вот что такое жизнь духа».

1951

КОММЕНТАРИИ

¹ Эрнст Роберт Курциус (1886–1956) – немецкий литературовед, автор книг по средневековым литературам Европы и французской литературе XIX–XX веков; был профессором в Марбурге, Гейдельберге, Бонне. Упомянутая далее в тексте книга «Европейская литература и латинское средневековье» опубликована в 1948 году.

² Рихард Демель (1863–1920) – немецкий поэт, проделавший эволюцию от натурализма к символизму.

³ Торнтон Уайлдер (1897–1975) – американский прозаик и драматург.

⁴ Оскар Владислав де Любич-Милош (1877–1939) – французский писатель, литовец по происхождению, автор поэм, мистических элегий, пьес для театра и др.

⁵ Альфред Лихтенштейн (1889–1914) – немецкий поэт-экспрессионист, убит в первой мировой войне.

⁶ Якоб ван Годдис (наст. имя Ганс Давидсон; 1887–1942?) – немецкий поэт-экспрессионист, убит нацистами.

⁷ По-видимому, имеются в виду андаманцы, коренные жители Андаманских островов (Индия), почти полностью истребленные колонизаторами.

⁸ Август Штрамм (1874–1915) – немецкий поэт, соединивший в своем творчестве элементы натурализма и экспрессионизма.

⁹ Имеется в виду журнал «Шторм», основанный в 1910 году Гервартом Вальденом (1878–1941) и просуществовавший до 1932 года. Этот журнал был первым и основным печатным органом немецких экспрессионистов, широко открытым для дадаистских и других модернистских экспериментов.

¹⁰ Курт Швиттерс (1887–1948) – немецкий писатель-модернист, пытавшийся после увлечения экспрессионизмом и дадаизмом создать собственное направление, так называемое Merzkunst, которое он в 1923–1932 годах пропагандировал в основанном им журнале «Мерц» (Merz) и серии изданий под тем же названием. Merz – искусственно образованное слово, соединяющее в себе значения двух различных слов, этимологически восходящих к одному корню: März – март и merzen – уничтожать, выбраковывать (по старому обычаю в марте выбраковывали в стаде наиболее слабых животных и убивали их на мясо).

¹¹ Имеется в виду Изидор Изу (род. 1925), глава французского леттризма (Ф. Дюфрен, М. Леметр, Г. Померан и др.) – течения во французской модернистской поэзии, возникшего в 1946 году и объявившего, что единицей поэзии «атомного века» должно быть не слово, а буква (la lettre).

¹² Ален Боске (наст. имя Анатолий Биск, род. в Одессе, 1919–1998) – французский писатель и критик; в 1924–1949 годах он издавал в Париже журнал «Сюрреализм».

¹³ Непосредственно перед эссе «Проблемы лирики» Г. Бенн написал статью «Ницше через 50 лет» (1950), где подробно обосновал значение Ницше для современной культуры.

¹⁴ Портофино – курорт в Италии на берегу Лигурийского моря.

¹⁵ Перевод С. Ошерова.

¹⁶ Саис – древнеегипетский город в дельте Нила, столица Египта при фараонах Саисской династии в 663–525 годах до н.э.

¹⁷ Имеется в виду эссе Э. По «Философия творчества» (1846).

¹⁸ Ричард Уилбер (род. 1921) – американский поэт.

¹⁹ Йозеф фон Эйхендорф (1788–1857) – один из крупнейших поэтов немецкого романтизма; стихотворение «Лунная ночь» написано в 1837 году.

²⁰ По-видимому, имеется в виду статья Ф. Шиллера «О необходимых пределах применения художественных форм» (1795).

²¹ О феакском (феакийском) корабле, доставившем Одиссея на родину, Гомер рассказывает в седьмой и тринадцатой песни «Одиссеи».

²² Имеется в виду одно из положений швейцарского литературоведа Эмиля Штайгера (1908–1987), сформулированное в книге «Основные понятия поэтики» (1946).

²³ Перевод В. Микушевича.

²⁴ Очевидно, Бенн намекает на вторую часть «Фауста» Гёте.

²⁵ Бенн цитирует эссе Г. фон Гофманстала «Поэт и нынешнее время» (1907).

²⁶ Бенн цитирует статью Гёте «Коллекционер и его близкие» (1799).

²⁷ Бугенвиль – вулканический остров на Тихом океане, самый крупный в группе Соломоновых островов; Сирт (Сидра) – залив Средиземного моря у берегов Ливии; Занзибар – остров в Индийском океане у восточного побережья Африки.

²⁸ Феаки – легендарное племя, населявшее Схерию (см. прим. 21); мегалиты – культовые сооружения 3–2 тысячелетия до н. э. из огромных каменных глыб; известны в Западной Европе (Стоухендж, Карнак), Северной Африке, на Кавказе и т.д.; лернейские области – неологизм Бенна, семантически связан с лернейской гидрой, убитой Гераклом.

²⁹ Астарта – в западносемитской мифологии богиня плодородия, материнства и любви; астральное божество, олицетворение планеты Венера; Гета – неологизм Бенна; Гераклит (Эфесский) – древнегреческий философ (конец VI – начало V века до н.э.).

³⁰ Аулет – неологизм Бенна.

³¹ Стигийский – прилагательное, относящееся этимологически к Стиксу; Стикс – в греческой мифологии божество одноименной реки в царстве мертвых; стигийский в немецком поэтическом языке означает также; чудовищный, отталкивающе страшный.

³² По-видимому, Бенн имеет в виду сходные рассуждения в «Поэзии и правде» Гёте.

³³ Итальянский поэт Торквато Тассо (1544–1595) стал придворным поэтом феррарского герцога Альфонса II д'Эсте в 1572 году.

³⁴ Речь идет о произведениях Рихарда Вагнера.

³⁵ Сборник «Статические стихотворения» был опубликован в 1948 году; именно поэтика данного сборника прежде всего и лежит в основе сформулированного Бенном в «Проблемах лирики» понимания современной поэзии.

³⁶ Мотет – жанр многоголосной вокальной музыки; классическое завершение получил в творчестве Баха.

³⁷ В гроте Масавель в Лурде, согласно легенде, в 1852 году появилась Богоматерь, этот грот стал местом паломничества. Там же есть источник, почитавшийся чудодейственным.

³⁸ «Как уляжешься...» – Бенн вкрапляет в текст известный «зонг» Б. Брехта.

³⁹ Стерильный церебрализм – здесь означает: исключительно головная выдумка; церебральный (анатом.) – мозговой, относящийся к головному мозгу.

⁴⁰ Бенн ссылается на одну из основополагающих идей Джона Рёскина (1819–1900) – английского писателя, искусствоведа, теоретика культуры.

⁴¹ В скандинавской мифологии Мидгард – часть суши на Земле, где обитают люди. Земля окружена Океаном, в котором плавает Ёрмунганд (мировой змей).

⁴² Так назывался метод раннего диагностирования беременности с помощью теста на лягушках.

⁴³ Разновидность снотворного.

⁴⁴ Имеются в виду очаги цивилизации: Древний Египет (конец 4 тысяч. до н.э. – XI век до н.э.); минойская культура на острове Крит (3–2 тысяч. до н.э.); Шиму – индейское царство на северо-западном берегу Перу в XIV–XV веках. Завоевано инками в конце XV века.

⁴⁵ Триплет (кодон) – единица генетического кода: свойственная живым организмам единая система «записи» наследственной информации в молекулах нуклеиновых кислот в виде последовательности нуклеотидов. Речь у Бенна о попытках влиять на наследственность и создавать новые виды живых существ.

⁴⁶ Пауль Герхардт (1607–1676) – крупнейший немецкий религиозный поэт XVII века.

⁴⁷ По-видимому, имеется в виду Мольтке (Старший) Хельмут Карл (1800–1891) – германский фельдмаршал и военный теоретик; в 1858–1888 годы начальник германского генштаба, фактически главнокомандующий в войнах с Данией, Австрией, Францией; один из идеологов германского империализма.

⁴⁸ Джованни Виргинио Скиапарелли (1835–1910) – итальянский астроном, обнаруживший каналы на Марсе.

⁴⁹ Органду – очень тонкая жесткая прозрачная матовая шелковая ткань, выработанная мелкозорчатым переплетением.

⁵⁰ Арнольд Гелен (1904–1976) – философ и социолог, один из самых влиятельных представителей философской антропологии в ФРГ; Адольф Портман (1897–1982) – немецкий философ, развивавший идеи зоологической антропологии; Алексис Каррель (1873–1944) – французский хирург, патофизиолог и психолог, лауреат Нобелевской премии (1912).

⁵¹ Речь идет о библейском сюжете; см.: Откровение Св. Иоанна, 13. Бенн ссылается на собственную интерпретацию этого сюжета в своей пьесе «Три старика» (1949).

⁵² Йозеф Вайнхебер (1892–1945) – австрийский писатель.

⁵³ Династия Минг в Китае находилась у власти в 1368–1644 годах.

⁵⁴ Эрнст Эльстер (1860–1940) – немецкий литературовед. Собрание сочинений Гейне, о котором идет речь, было издано в семи томах в 1890 году.

Перевод и комментарии А. Гугнина, Полоцкий государственный университет)

ЯЗЫКОЗНАНИЕ

ЯЗЫКОВЫЕ ОСНОВЫ НАЦИОНАЛЬНОГО САМОСОЗНАНИЯ

М.Д. Путрова

Полоцкий государственный университет, Беларусь

Вен. Смахов, цитируя многих поэтов в своем пространном рассуждении о сущности русского менталитета, пришел к выводу, что «наша родина – русский язык» [1] и тем самым, по сути, заявил, что в основе национальной и любой идентичности лежит язык.

Философам и лингвистам значимость языка в конструировании идентичности была очевидна с самых древних времен. «Заговори, – просил еще Сократ, – чтоб я тебя увидел!» Ведь говорение, язык неизбежно представляет картину мира пользующегося им индивида или этноса и тем самым весьма точно описывает его сущностные черты.

Долгое время, однако, исследователи обращали внимание совсем на другое, главным образом, на формальные признаки языка и даже порицали подходы, представленные в интерпретации языка как энергии мира, находящегося между человеком и действительностью и позволяющего каждому созидать языковую картину реальности, свою картину мира [2, с. 302–303]. Их интересовало, главным образом, всеобщее универсальное.

Представляется правомерным признать, что представления об универсальности лингвистической формы и логической линии языка до сих пор весьма популярны в обыденном сознании. Многие и теперь продолжают быть в полной уверенности, что разные языки отличаются друг от друга лишь своей внешней, звуковой формой, в то время как внутренняя или семантическая сторона у всех языков