

II. АРХИВ

ХАНС-ГЕОРГ ГАДАМЕР

ПРЕДИСЛОВИЕ ПЕРЕВОДЧИКА

H.-G. GADAMER. MEANING AND CONCEALMENT OF MEANING IN PAUL CELAN (1975)
(TRANSLATED BY I. KAZAKOVA)

In the earliest text dedicated to Paul Celan Gadamer tries to answer the question about what concealment is, namely the almost deliberate concealment of meaning, so skillfully settled by the poet. Resorting to the analysis of the poem «Tenebrae» Gadamer shows that specific technique of writing, which releases multilevelness of semantic content using block concatenation of words. But the unity of semantic intention, this the most difficult work, is left here to the reader.

Keywords: Paul Celan, Tenebrae, block language, concealment of meaning.

Девятый том собрания сочинений¹ Х.-Г. Гадамера «Ästhetik und Poetik. Hermeneutik im Vollzug» содержит в разные годы написанные тексты, посвященные изучению творчества Гёльдердина, Гёте, Георге, Рильке и др. И в том числе среди них есть тексты, посвященные Паулю Целану. Самый ранний из них — «Смысл и сокрытие смысла у Пауля Целана» — и самый поздний — «Феноменологический или семантический подход к Целану» — приоткрывают нам путь, который прошёл Гадамер в своей попытке чтения и понимания творчества этого поэта. В попытке проникнуть в то сказание, которое оставляет после себя Целан, особенно своим зрелым и поздним творчеством, Гадамер формулирует своё собственное «как» в этом чтении, обнаруживая несостоятельность того, что названо научными методами изучения поэтического творчества. Остановиться, взглядеться, вслушаться через «Всегда-снова-чтение», чтобы стихотворение в какой-то момент самим собой могло сказать то, что оно «волит здесь сказать». Что нужно знать (wissen), для того, чтобы понять стихотворение, и что можно узнать (erfahren), только вчитавшись в него, только из самого опыта чтения? Можно ли «потерпеть неудачу в попытке понять стихотворение»,

¹ Gesammelte Werke. Tübingen: Mohr, 1985–1995 (10 Bände).

если чего-то не знать? Особенно остро этот вопрос встаёт для нас — русскоязычных читателей. Ведь любой перевод никогда не является тем же самым текстом, который мы переводим. Перевод — это лишь попытка сказать из того места, в которое мы можем попасть, «правильным» образом вчитавшись в стихотворение. И что значит правильным? На эти вопросы пытается ответить Гадамер в своих текстах, на примерах чтения конкретных стихотворений Пауля Целана.

Мы искренне благодарим издательство Mohr Siebeck в лице Георга Зибек и Джилл Соппер, а также госпожу Гадамер за предоставленную возможность опубликовать данные работы.

Ирина Казакова

ХАНС-ГЕОРГ ГАДАМЕР

СМЫСЛ И СОКРЫТИЕ СМЫСЛА У ПАУЛЯ ЦЕЛАНА (1975)

Смысл и сокрытие смысла в поэтическом произведении Пауля Целана — данная тема не является поводом для обоснования какой-то особой нашей позиции в интерпретации целановского искусства. Скорее, это будет попытка выразить словами то, что отзовется в каждом, кто знаком с творчеством Целана. Когда читаешь этого поэта, создается ощущение аттракциона точного смысла, при этом присутствует осознание того, что смысл этот утаивается, если вовсе не скрывается неким искусным образом. Мы должны спросить себя, а что стоит за этим видом поэтического искусства, представленного, в конце концов, не одним только Целаном, но целым поколением, и как мы, со своей стороны, можем это искусство осилить? На данный момент задача состоит не столько в том, чтобы определить какие-то теоретические положения, сколько в том, чтобы осуществить испытание чтением.

Наверное, имеет смысл сделать одно общее замечание. Очевидным является стремление сегодняшней лирики на полную мощь использовать гравитационную силу слов, без того, чтобы как-то заставить их работать посредством синтаксических или логических средств. Эта блочная речь, в которой одиночные, отдельные, стоящие рядом слова вызывают определенные представления, не означает, что при таком построении не может образоваться единства смысловой интенции. Однако чтобы это могло произойти, необходима работа, выполнить которую предстоит читателю. Совершенно неверно полагать, будто поэт умышленно вуалирует и скрывает смысловое единство. Подобным образом поэт, скорее, стремится нечто сделать ясным. Посредством такого блочного сцепления слов он высвобождает многоуровневость смыслового содержания, которая подавляется в логически господствующей одноуровневой повседневной речи благодаря практическому единству речевой интенции. Ошибочно думать, будто здесь отсутствует единство речевой интенции, поскольку только она и создает стихотворение.

Стихотворение гласит:

ТЕНЕБРЕ

Близко мы, Господи,
близко и постижимо.

Уже постигнуты, Господи,
друг в друга вцепившись, как если бы
плоть каждого из нас была
плотью твоей, Господи.

Молись, Господи,
молись нам,
мы близко.

Согбенные ветром шли мы,
шли мы, чтобы склониться
над котловиной и мааром.

К водопою идем, Господи.

Это была кровь, та,
что ты пролил, Господи.

Она блестела.

Лик твой глазам нашим брошен, Господи,
глаза и уста пустотой зияют открыты, Гос-
поди.

Испили мы, Господи.
Кровь и тот лик, что в крови был, Господи.

Молись, Господи,
Мы близко.

TENEBRAE

Nah sind wir Herr,
nahe und greifbar.

Gegriffen schon, Herr,
ineinander verkralt, als wär
der Leib eines jeden von uns
dein Leib, Herr.

Bete, Herr,
bete zu uns,
wir sind nah.

Windschief gingen wir hin,
gingen wir hin, uns zu bücken
nach Mulde und Maar.

Zur Tränke gingen wir, Herr.

Es war Blut, es war,
was du vergossen, Herr.

Es glänzte.

Es warf uns dein Bild in die Augen, Herr,
Augen und Mund stehn so offen und leer, Herr.

Wir haben getrunken, Herr.
Das Blut und das Bild, das im Blut war, Herr.

Bete, Herr.
Wir sind nah.

Через заголовок «Тенебре», как и через любой заголовок, который несет в себе определенное значение, пробуждается предпонимание. Естественно, следует знать, что «Тенебре» означает не только затмение и темноту в буквальном смысле, но и несет значение определенного духовного затмения и тьмы, которая, следуя Евангелию, наступает, когда Иисус на кресте делает свой последний вздох. В католической культуре это явление вспоминается на страстной утрени, утрени страстной пятницы, таким образом, что событие затмения неба в момент смерти Иисуса повторяется в культе. Эта страстная утрени включает, кроме того, чтение Плача Иеремии. Само слово Иисуса на Кресте «Боже Мой! Боже Мой! для чего ты меня оставил?» — это цитата из Ветхого Завета. Таким образом, христианский культ связывает оставленность Богом, бывшую судьбой еврейского народа в вавилонском пленении, с оставленностью Богом Иисуса на Кресте. Эта мольба, обращенная к темнеющему небу в устах сегодняшнего поэта, не передает ли она еще нечто большее? Нужно ли вспоминать о стра-

даниях и смертях евреев в гитлеровских лагерях смерти? Или даже о страхе смерти, присущем всем людям? О божественном гневе, как он в иудейской истории Ветхого Завета карает свой избранный народ? Или об отчуждении Бога, которое нависло над нашим временем, когда происходит ослабление традиции христианской веры? Все это звучит в слове «Тенебре» и заставляет нас прислушиваться.

Вопрос, который возникает в связи с этим: в каком смысле стихотворение связано с этим «Тенебре»? Во всяком случае, оно так называется, и несет в себе возможность пробуждения всей традиции истории страданий Христовых — от ветхозаветных жалобных песен до страданий человечества под тяжестью потемневшего неба нашей современности. Это пред-ориентация, которая через само стихотворение должна прийти к своему более точному и детальному осуществлению.

Это стихотворение — вызов. Как нужно его понимать? Как богохульное или как христианское стихотворение? Не кощунство ли это, когда стихотворение так прямо и отчетливо обращается к умирающему Иисусу: Не Богу, который тебя покинул, должен ты молиться, а нам! Это противопоставление тотчас заставляет разгадать этот заявленный во всеуслышание смысл: поскольку Бог не знает смерти, то в смертный час он недостижим. Мы же знаем смерть, знаем о ней и ее неизбежности, и поэтому нам в высшей степени становится понятен этот последний вздох оставленности. Понятно, что эти последние слова Иисуса не несут в себе намерения выразить сомнение в своем Боге, а подтверждают сверхсилу страдания и смерти. В этом лежит последнее сходство сына человеческого Иисуса и детьми человеческими — в том, что они претерпевают смерть.

Но что значит, что Иисус должен молиться именно нам? Есть ли это крайняя степень издевки и отвержения всякой веры в Бога и молитвы к Богу, а, следовательно, дерзкое, чуждое Богу переосмысление всей истории страданий и оставленности Иисуса на кресте? — И к тому же, является ли эта последняя оставленность существенным моментом самой христианской мысли о воплощении, из чего получается, будто поэт здесь как бы воскрешает поступок, что, собственно говоря, и предполагает христианское учение, говоря о замещающем страдании и смерти Иисуса? Я не хочу пытаться отвечать на этот вопрос. Но на него и не нужно отвечать. Это зависит не от мнения поэта, а от того, что становится предметом обсуждения в стихотворении. Поэт не оставляет нам ответа. Как и во всех речевых творениях, которые создает поэт, мы вынуждены решать это сами. Мы не можем обращаться к нему.

И всё же, к Иисусу обращаются с призывом молиться нам. Что здесь означает «молиться»? Что значит «молиться»? Стихотворение недвусмысленно выступает с вызовом: «Молись нам, Господи». Намекая тем самым на последние слова Иисуса на кресте: «Боже Мой! Боже Мой! Для чего Ты Меня оставил?» Молитва ли это вообще? Безусловно, это призыв к Богу. И, может быть, действительно можно сказать, что в этом только и состоит единственно возможное содержание молитвы — выразить такой призыв. Ведь, «мы не знаем, о чём мы должны молиться» (как говорится об этом в *Послании к римлянам* и в известных мотетах Баха).

Мольба, на самом деле, не может быть выпрашиванием чего-то. Так, как если бы мы из самих себя знали, что является нужным и подходящим для нас. Внемливание молитве, более того, как кажется, предшествует исполнению всех возможных желаний. Внемливание молитве — это значит стать самим услышанным молитвы, бытием (Dasein) того, к чему в ней зывают. То, что Он слышит, и то, что ты не остаешься покинут, это и есть внемливание. Так понимается содержание последних слов Иисуса, молитва сама по себе, последний вздох, молящий присутствия, молящий не оставить в одиночестве.

Таков смертельный час, это последнее восстание природы в нас, час предельной оставленности для каждого. Решительный поворот, который принимает стихотворение, состоит в том, что речь при этом идет, безусловно, не только об оставленности Богом, но и всеми другими людьми. Что должно означать «молиться» этим людям? Как будто люди в этот момент могут помочь! Тем не менее, если мольба означает призыв, предназначенный другому, чтобы другой услышал его, то возникает более глубокий смысл. Поскольку люди знают смерть, ходят под законом смерти, то они уникальным образом близки и причастны в этом тому, кто умирает. То, чем должен умирающий заручиться в своей мольбе к нам, так это вот этим последним, что нас объединяет.

Это та общность, которая звучит в начале стихотворения. В начале и в конце вступления, как и в заключение всего стихотворения, говорится: Мы близко. «Мы близко, Господи, близко и постижимо». Мне кажется, что на «мы» падает более слабое ударение. Не Ты близко, а мы. Это нечто совершенно иное, нежели подражание Гёльдерлину. Похожее звучание, с которого начинается гимн «Патмос»²: «Близок, но с трудом постижим Бог» указывает на противоположную направленность обращения. Не Бог здесь близко для нас, а мы близко для Господа. Переход от «постижимого» к «уже постигнутому» открывает градацию, которая ведет к фазе, выраженной словами «друга в друга вцепившись». Она устраняет дистанцию между постигаемым и постигнутым, отделенность умирающего от еще живущего.

Так чем же мы сами «постигнуты»? Конечно же, не тобой, Господи, для которого мы названы «постижимыми». Тем, чем мы постигнуты, может быть только «абсолютный Господин», смерть, которой принадлежат люди. Она настолько наш Господин, что мы перед ней все равны. «Друг в друга вцепившись» держимся мы как в смертельной схватке за «постигаемое». Это отчаяние является настолько подлинной общностью, что люди, вцепившись друг в друга, в каждом другом ищут помощи и исцеления — «как если бы плоть каждого из нас была плотью твоей, Господи».

Далее становится ясно, что есть плоть умирающего и умершего Иисуса, которая здесь недвусмысленно полагается как «твоя плоть». Но есть в этом повороте и что-то другое. Мне кажется важным, что названо это «плоть каждого из нас», а не «наша плоть», плоть нас всех. Каждый из нас есть для каждого из нас самый близкий, до которого он еще не дотянулся. В смерти же каждый из нас только один и оставлен, как

2 «Nah ist und schwer zu fassen der Gott». — *Прим. пер.*

умирающий Иисус на кресте. Опыт смерти разъединяет, как Хайдеггер сформулировал этот поворот от «моего и только моего» (*Jemeinigkeit*) смерти, или как Рильке сказал это в известном стихотворении. Очевидным является то высказывание, что так ужасно разделяющая смерть тесно связывает не только каждого с каждым другим, но и с умирающим Иисусом. Это есть вцепленность в неминуемость самой смерти. Это есть, по меньшей мере, ясное заключение, которое высказано в стихотворении: «Молись, Господи, молись нам, мы близко». С тобой в моей и только моей смерти (*Sterben*) одно, это единство в наивысшей оставленности представляет собой еще и близость и тесную связь.

Здесь не просто высказывается эта общность между Иисусом и нами в нашей смертности. В большей мере это история, если я правильно вижу, в сути своей не только о постижении неизбежности смерти, но и ее принятии. Ничто, конечно, при этом не указывает на христианское преодоление смерти через воскрешение и веру в него. Об этом здесь ни слова. Принятие смерти происходит, напротив, в испытании крови твоей и «лика, что в крови был». Это опять-таки совершенно не христианское причастие. Это звучит так, как будто он пред-умирает нам, так, что мы, когда умираем после него, принимаем равную оставленность, проживаем такое же божественное затмение.

Стихотворение разворачивает смысл этой полной страха близости и парадоксальной тесной связи тем, что оно движется назад во времени — не в историческом времени, а в вечно себя повторяющем времени, которое уже является временем того самого человеческого бытия (*Dasein*). Эта история сообщает, как нам удалось понять такую тесную связь с умирающим Иисусом. Имперфект³ уже показывает то, что нам рассказывается наша пред-история, которая находится всегда позади нас. «Согбенные ветром мы шли». В выражении «согбенные»⁴ заключено что-то о дезориентации, потере направления. Безысходность жизни человека, чей путь хотел бы избежать смерти, сжата тем самым в одном единственном слове. «Согбенные ветром идем мы, идем мы, чтобы склониться над котловиной и мааром».⁵ Повторение «шли мы» создает ощущение длительности и твердой настойчивости тех, кто идет туда, то есть непреклонность нашей жизненной воли. «Котловина и маар» вызывает, конечно, в нас идею влажности, воды, которая могла бы утолить мучающую нас жажду и вызывает вместе с тем саму жажду. Утоление жажды жизни, чего-то вроде структурной формы жизни как таковой. Так следует понимать слова «к водопою идём мы, Господи». Это животное-природное проявление нашей жизненной воли, которое понуждает нас как животных, и потому — «на водопой». Но в то же время значение этих слов преломляется парадоксальным образом.

3 Простое прошедшее время в немецком языке, которое используется в данном стихотворении. — *Прим. пер.*

4 В оригинале звучит слово «windschief», где «schief» означает «косой, наклонный, покосившийся», и точнее перевести как «покошенные», «перекошенные ветром» — *Прим. пер.*

5 Маар — углубление на земной поверхности, вулканический кратер без конуса, образовавшийся в результате одного сильного взрыва, не сопровождавшегося истечением лавы. Маары часто заполняются водой, образуя озёра. — *Прим. пер.*

Что же здесь описано? Конец пути, в котором живущие пытаются убежать от смерти. Парадокс состоит в том, что единственное питье, которое мы находим, это «кровь», и это значит, что путь велит нам правильно встретить то, что гнало нас, именно смерть и только ее. Снова используется средство эмфатического высказывания: «Это была кровь, это была...», что оборачивается для самих себя ощущением ужаса. Вместо воды кровь — и становится она прежде всего питьем, если мы научились узнавать и признавать в смерти Иисуса на кресте неминуемость смерти.

Первым шагом к этому знанию стала строка: «Это было то, что ты пролил, Господи. Она блестела». Строка огромной смысловой силы. Она вызывает своеобразный блеск, такой же, как блеск пролитой крови, в которой есть что-то жуткое. В нем нет ничего от блеска преображения. Примечательным остается, скорее, то, что с этим не связано никакого обещания, и не говорится, что она «для нас пролита». Конечно, то, что это в таком виде не говорится, не означает, что этого там нет. Сквозь это звучит и обретается присутствие новой реальности того, что есть сейчас: присутствие лишения и отказа. Так нам говорится, но совершенно понятно, что в ином смысле — в смысле замещающего страдания. Поскольку в этой крови не отражается ничего, кроме самой смерти, мертвого тела Иисуса. Поэтому стихотворение еще усиливает ужасающую действительность, в которой есть мертвец, испытывающий жажду жизни: «Лик твой глазам нашим брошен, Господи, глаза и уста пустотой зияют открыты...». Это совершенная неприкрытость, нетаинственность смерти, эта ужасающая чуждость, которая целиком и полностью отделяет умершего от живущего, которая свела здесь их, гонимых жаждой жизни, и стремящихся утолить эту жажду. Здесь звучит мотив Пьеты.

Но то, что этот образ, над которым мы склоняемся, находится «в крови», говорит нам еще больше. То, что встречает нас в лице Распятого, отражающегося в крови, есть собственное наше отмеченное смертью бытие. В нем мы встречаем самих себя. «Как если плоть каждого из нас — твоя плоть, Господи». Да, эта кровь и этот образ, который в ней, и есть само питье. Это весомое утвердительное заключение, завершающий аргумент стихотворения: «Испили мы, Господи. Кровь и тот лик, что в крови был, Господи». То есть: хоть это и была кровь, в котором отражалась красная плоть Иисуса, мы выпили ее. Мы приняли то, что должны умереть. Это то, что дает нам право сказать: «Молись, Господи. Мы близко».

Так замыкается целое. Самих себя в своей смертной определенности обнаруживая, мы узнаем последнее наше единство с умирающим Иисусом, переживающим свою оставленность Богом. Таким образом, в заключение мы должны снова утверждать: в традиции Евангелия возглас оставленности Иисуса, определенно, не говорит о стремлении его к смягчению своей жертвенной готовности или даже выражению сомнения в своем Боге. Это «Не как я хочу, но как ты хочешь» никаким образом не опровергается этим последним возгласом. Наоборот, только здесь завершается становление человека в Боге, когда умирающий Иисус чувствует себя покинутым Богом. Это и есть человеческое. И именно это доказывает: смерть для него несколько

не легче. Даже если христианин полагает, что Иисус есть Бог, это не означает, что он на самом деле не перенес смерть. Библейская весть хочет сказать больше: что Иисус до последнего момента нес на себе мученичество смерти, и это мученичество и есть то, на чем покоится наша тесная связь с ним и наша близость к нему.

Теперь я снова поставлю тот вопрос, который ставил в начале. Богохульство ли это? Даже если удерживать себя от допущения ложного истолкования поэтического высказывания, нужно все же сказать, что аспект богохульного, которое предлагает целое, опять почти обращается в свою противоположность. И это есть, действительно, решительное отступление от христианской традиции, когда велят не «Молись Богу», а «Молись нам». Но при этом остается акт смирения, необходимости молиться, к чему призывается Иисус. Остается признание беспомощности и безнадежности человека в отношении непостижимости смерти, о чем говорится в стихотворении. Элементы христианского звучат еще и в лишении и в оставленности. Говорящий с нами во всегда повторяющемся «Господи» формально признает, что на кресте умерший Иисус остается нашим Богом, как страдающий и покинутый — если даже не как Христос воскресения.

Таким образом, целановская мольба «Тенебре» едва ли есть повторение или принятие христианского запрета, но еще меньше это есть издевка или осмеяние веры. Это есть стояние в нужде. Тем, что смерть, как человеческая судьба, принимается всерьез и принимается без какого-либо утешения или надежды, стихотворение последней своей интенцией приближается к христианскому учению о Боговоплощении, посредством которого христианин возвышается над всеми иными известными мировыми религиями: никакой Бог, который не человек, никакой Бог, который не принял на себя смерть, не может для верующего означать обет или спасение. В стихотворении говорится не о преодолении смерти, как его обещает христианство, и всё же Иисус, принимающий на себя смерть, остаётся «Господом».

В конце этой попытки толкования можно попытаться более точно в существе своем определить сокрытие смысла, имеющее место в такой поэзии. То, что оно не есть задуманное и намеренно осуществленное вуалирование и сокрытие смысла, который мог бы быть произнесен четко и однозначно, было показано истолкованием стихотворения. Поэт здесь вступает в сферу, которая имеет свои собственные определяющие расклады. Самый предельный момент в «страдании и смерти Господа нашего Иисуса», его последний вздох на Кресте, сплавляется воедино со смертельным страхом и смертельной уверенностью, которые в каждом из нас насколько они имеют место быть, настолько и являются силой, сокрытой от нас, и эту таинственную «воединость» утверждает стихотворение своим собственным убедительным и веским существованием.⁶

Конечно, структура этих строк, которые несут и терпят такие напряжения, не может рассматриваться, исходя из поэтического стилистического идеала, который наша

⁶ Смотри к этому также толкование стихотворения в рамках моего доклада «Смерть как вопрос» (Собр. соч. Т. 4. С. 161–172).

литературная традиция со времен Гёте определяет как гётевская «простота». Это несравнимая простота и неустанность в гётевских рифмах и строках организуются как бы сами собой. Они разлетаются вовне как ажурные драгоценности и действуют вместе с тем совершенно непринужденно. Действовать в масштабе поэтических умений и поэтического искусства, — это есть искушение, в котором мы уже всегда оказываемся, но при этом не осознается и недооценивается тот фактор, что Гёте застает совсем другую ситуацию немецкого языка. В те времена немецкий язык должен был отвоевывать свою гибкость и свою способность высказывания только в противостоянии латино-гуманистической искусственности и французской стадно-общественной языковой норме. Чрезвычайное действие ранних произведений Гёте основывается на том, что ему удавалось решать эту задачу с непостижимой для нас легкостью. Но для тех времен это зачастую была удивительная поэтическая дерзость — делать то, на что отважился Гёте, и, в особенности такие его произведения, как «Возвращение Пандоры» или сам «Западно-восточный диван», совершенно не встречали в тот момент одобрения. Еще многозначительней в этом смысле является пример Гёльдерлина, который обнаружил совершенно новый вид напева для совершенно нового высказывания. Он стоит у начала поэзии 20-го столетия — когда он только и был узан.⁷ Его великие гимны в его время вообще не считались за поэтические творения человеком здравого рассудка, а принимались за продукт безумия, которое настигло его позднее. Его романтически настроенные друзья лишь отчасти отважились приблизиться к такому дерзанию поэтического слова. Перед читателями того времени стихи Гёльдерлина представляли вообще только в искаженной форме, что продолжает происходить и в нашем столетии. В 1914 г. вышел окончательный том гёльдерлиновского издания, в котором впервые были напечатаны поздние гимны Гёльдерлина, так основательно разобранные и рецензированные общественными критиками, что современники вдруг узнали, что это был великий поэт. История сделала так, что поздние произведения Гёльдерлина были открыты в нашем веке, в связи с чем в продолжение этого столетия стали возможны языковые творения и поэтические рискованные предприятия в виде произведений Тракля, позднего Рильке или здесь перед нами стоящего Целана. Так, поздняя поэзия Гёльдерлина, эта блочная речь по образцу стиля гимнов Пиндара, обнаружила себя вдруг как великолепная, взвешенная, сознательная и умелая поэтическая форма. Она привнесла разрушение речевого строя, гёльдерлиновское безумие, упорядочить которое было бы для нас сегодня непостижимым заблуждением, и среди самых поздних стихотворений Гёльдерлина, написанных им в период безумия, мы находим не поддающуюся никакому описанию красоту.⁸ Это доказывает только то, что поэтическая речь зачастую предъявляет очень большие требования. И не во все времена все способы речи оказываются поэтически приемлемы.

Сегодня, кроме всего, принято думать, что поэзия уже не встречается и не принимается так, как раньше, поскольку языковые обычаи нашего времени требуют других

⁷ Годы жизни Гёльдерлина: 1770–1843. — *Прим. пер.*

⁸ См. мою хвалебную речь на роман Якобсона: Якобсон Р. / Г.-Г. Гадамер / Е. Холенштейн. Наследник Гегеля, II, Frankfurt, 1984.

раздражителей. И это нужно знать для того, чтобы пристальнее рассмотреть и суметь оценить поэтический стиль нашего времени. Как уже осознали русские формалисты, существует закон притупления раздражителей, равно как и закон усиления стимула посредством контраста. Так, решающее значение приобретает новая массовая риторика, через средства массовой информации ворвавшаяся в нашу цивилизацию и стремящаяся к герметичности поэтического и, особенно, лирического языка, герметичности, которая определяет нашу эпоху.

Как же сегодня нужно устанавливать в себе речевые творения, чтобы уметь обращаться к ним, и по мере такого обращения обретать всё большую выразительность и находить ответы на наши вопросы? Как устанавливать в себе речевые творения, чтобы они не растворялись в потоках информационной речи, которая просто смывает нас своим течением? Для этого нужны, очевидно, совершенно другие, более четкие, способные к сопротивлению опоры, и вызовы, которые во времена Гёте едва ли были необходимы. Таким образом, сокрытие смысла в герметичной поэзии может выступать в виде искусным образом созданного «затруднения». Но она тем временем есть и прочное укрепление против растворения в спокойной волне темперированной речи радиодиктора. Нужно приложить силы, чтобы показать поэтическое произведение в его вызове и избежать при этом какой бы то ни было тривиальности.

Целан отдал самое последнее в себе. И от нас он требует самого последнего, и часто больше того, что мы имеем и можем открыть.

Перевод с немецкого *И. Казаковой*