

ФРИДРИХ ГЕЛЬДЕРЛИН

Принцессе Августе фон Гомбургской

Годы назад Ваше доброжелательное письмо вдохнуло в меня мужество и с тех пор остаюсь я обязанным Вам за эти слова. Сейчас, поскольку поэт у нас тоже должен способствовать пользе или удовольствию, я выбираю это предприятие, потому что оно подчинено чужим, правда, но твердым и историческим законам. Кроме того хочу я, если будет время, воспеть предков государей наших и их дворы, а также ангелов священной отчизны¹.

ПРИМЕЧАНИЯ К ЭДИПУ*

1

Будет правильно, если гарантировать, даже у нас, поэтам гражданское существование, если поднять, даже у нас, поэзию, учитывая различие эпох и установлений, на высоту $\mu\eta\chi\alpha\nu\acute{\eta}$ ² Древних.

Прочим произведениям искусства, в сравнении с греческими, недостает также крепости; по крайней мере, вплоть до настоящего времени о них судили скорее в зависимости от впечатлений, которые они производят, нежели от расчета их основоположения и прочих начинаний, благодаря которым производится прекрасное. Но чего особенно недостает поэзии новейшей (modernen), так это школы и всего, что относится к ремеслу, того, стало быть, чтобы ее методичное начинание могло быть рассчитано и изучено, того, чтобы, ежели этому научиться, то можно было всегда это повторить с уверенностью в правильности

* Пер. с нем. и прим. С. Л. Фокина.

исполнения. В том, что касается людей, надлежит, прежде всего, видеть по поводу всякой вещи, что она есть нечто, то есть познаваема посредством своего явления, и что сам способ, которым она обусловлена, может быть определен и изучен. Именно поэтому, не говоря о прочих высших основаниях, поэзия особенно нуждается в твердых и характерных принципах и пределах.

К чему собственно относится тот самый расчет основоположения.

Кроме того, необходимо видеть тот способ, от которого отличается содержание, посредством какого начинания и каким образом в бесконечном, но всецело определенном соединении частное содержание соотносится с общим расчетом, каким образом ход мира и постигаемое, живой смысл, которого не рассчитать, вступают в отношения с рассчитываемым законом.

Закон, расчет, тот способ, посредством которого система восприятия, весь человек постольку, поскольку он находится под влиянием стихии, и какового поочередно, но всегда в соответствии с твердым правилом, производят и представление, и восприятие, и рассуждение, — вот что в трагическом скорее равновесие, чем чистое следование.

Трагическое же *восхищение* (transport) оказывается всецело пустым и лишены связей.

Тем самым, в ритмической последовательности представлений, в которой *восхищение* себя представляет и *что в метрике называют цезурой*, становится необходимым чистое слово, антиритмический словораздел, чтобы противостоять душераздирающему чередованию представлений в самом кульминационном его моменте, когда является уже не чередование представлений, а само представление³.

Тем самым следование ритма и расчета разделяются и соотносятся друг с другом в равных своих половинах таким образом, что части становятся равновесными.

Однако если ритм представлений образован так, что *первые* с эксцентрической быстротой только сильнее увлекаются *последующими*, необходимо, чтобы цезура, или антиритмический словораздел, находилась *спереди*, так чтобы первая половина была, так сказать, защищена от второй, и именно потому, что вторая половина изначально более быстра и, кажется, способна весить больше из-за цезуры, которая ей противостоит, равновесие будет клониться от конца к началу.

Если ритм представлений образован так, что на *последующие* больше давят *изначальные*, тогда цезура будет располагаться скорее к концу, ибо тогда именно конец подлежит, так сказать, защите от начала, и равновесие, следовательно, будет склоняться в сторону конца, поскольку первая часть разворачивается

подольше и равновесие устанавливается попозже. Вот что касемо рассчитываемого закона.

Первым из только что разобранных законов является закон «Эдипа». «Антигона» следует второму здесь затронутому.

В обоих пьесах цезуру отмечают речи Тиресия.

Он вмешивается в ход судьбы в виде зрителя власти природы, той, что трагически человека в срединной точке его внутренней жизни из жизненной сферы изымает и увлекает в иной мир, в эксцентрическую сферу мертвых.

2

Умопостигаемость целого покоится в основном на том, чтобы хорошенько рассмотреть сцену, в которой Эдип *слишком беспредельно толкует* изречение оракула и искушается *злополучием*.

Ибо изречение оракула гласит:

*Повелевал нам Феб, Царь, ясно,
Должно края скверну, что на этой почве родилась,
Выследить, не подпитывать неизлечимое.*

Что может значить: установите в общем строгое и чистое правосудие, поддерживайте надлежащий гражданский порядок. Однако Эдип сам начинает говорить будто жрец:

Каким же очищением и т. д.

И впадает в *частное*:

Но какого ж человека толкует он судьбу?

И *тем самым* приводит мысли Креона к ужасным словам:

*У нас был, о Царь, Лай раньше господином
В краю этом, прежде чем ты не стал править градом.*

Таким образом, сближаются изречение оракула и история смерти Лая, каковая не обязательно с нею связана. И в сцене, которая идет следом за этими словами, ум Эдипа, знающего все, в разъяренном предчувствии, выражает собственно *злополучие*, истолковывая с подозрением, вплоть до частных, всеобщее предписание, и применяя его к убийце Лая и как будто до бесконечности принимая вину на себя.

*Тому из вас, кто Лабдака сына,
Лаия, знал и ведает из-за кого погиб тот,
Тому приказываю мне все открыть и т. д.
Его, кто б ни был он,
Я проклиная и здесь, в стране, где
Власть и трон удерживаю я,
Никто не должен с ним ни говорить,
Ни к молениям, ни к жертвам
Призывать.*

*Вот что ясно указало мне
Божественное слово, оракул пифийский и т. д.*

Отсюда в последующем разговоре с Тиресием его поразительное и распадающееся любопытство, ибо знание, ежели нарушены его пределы, будто пьянея в своей гармонической форме — тем не менее, способное сдерживать себя, — приходит в возбуждение, прежде всего, от того, чтобы знать больше, чем способно вынести или постичь.

Отсюда в сцене с Креонтом затем подозрение, поскольку неукротимая и обремененная трагическими тайнами мысль становится нетвердой, а верный и несомненный рассудок страдает в разъяренности неимоверной, каковая в радости разрушения следует лишь разрывающему себя времени.

Отсюда посередине пьесы в диалоге с Иокастой трагическое спокойствие, дурь, наивное и достойное сострадание, заблуждение этого могущественного человека, когда он рассказывает Иокасте о предполагаемом месте своего рождения, а также о Полибе, которого он боится убить, ибо тот его отец, и Меропе, от которой он хочет убежать, чтобы не жениться на той, кто является его матерью, согласно словам Тиресия, который, однако, уже сказал ему, что он убийца Лаия и что он — его отец. Ибо Тиресий ясно сказал в уже упоминавшем споре с Эдипом:

*Человек, коего долго
Ты ищешь, угрожая и провозглашая убийство
Лаия, он здесь; слыя чужеземцем,
Живет он с нами, вскоре, однако, признают, что туземец
Он, Фив уроженец,
И не возрадуется он беде.*

*Признают, что у детей своих проживая,
Отцом и братом, и о женщине,
Что его породила, и сына и мужа, в одном ложе
С отцом и его убийцей.*

Отсюда в начале второй половины в сцене с вестником из Коринф — словно он снова искушается жизнью, — отчаянная борьба за то, чтобы к себе вернуться, разрушительное и почти постыдное усилие, чтобы сохранить самообладание, сумасбродное устремление к сознанию.

Иокаста

*Ибо Эдип себе терзает сердце
В разнообразных муках, как человек
Рассудительный, не судит по прошлому о грядущем.*

Эдип

*О возлюбленная глава моя, супруга Иокаста,
Зачем ты из дому позвала меня?*

Эдип

Так от болезни он угас, похоже, старец.

Вестник

Ему отмерено было достаточное жизни время.

Необходимо отметить, как здесь, услышав весть благую, Эдип воспрянул духом; последующие речи восходят, возможно, к более благородным мотивам. Здесь тот, кто, испытывая страшную усталость, не сносит более геркулесового плеча, чтобы самообладание обрести, отбрасывает прочь царские заботы:

*Итак! Кто же должен, о супруга, еще раз
Вопрошать жертвенник пророческий или
Птиц кричащих в вышине? Согласно коим
Должен я умертвить отца, который
Мертвый покоится в земле; но здесь
Я пребываю и чисто копье мое, если только
Не сгинул он, в грезах обо мне; так
Мог он умереть, из-за меня; в то же время унес с собой
Ясновидцев предсказания, не в силе ныне,
И в Аиде Полиб лежит.*

В самом конце в этих словах верх берет безрассудное вопрошание сознания.

Вестник

Как кажешь, ты, дитя, что звать не знаешь, что творишь.

Эдип

Что, старец, что?.. ради бога, говори же что-то!

Эдип

Что говоришь ты? Полиб мне не родитель?

Вестник

Такой же он тебе родитель, как любой из нас.

Эдип

Как это? Отец, что ни на что не похож?

Вестник

Именно отец, но ни Полиб, ни я.

Эдип

Но почему ж меня он сыном звал?

Вестник

Я развязал проколотые ноги.

Эдип

Поруганье страшное изведаль еще в пеленках.

Вестник

Так от него ты это звание получил.

Эдип

О боги! Так это от отца, от матери, гласи же.

Иокаста

Молю богами, нет! Коль жизнью озабочен,

Не ищи. Достаточно страдала я.

Эдип

*Мужество имей! Будь рожден я тремя матерями
И трижды раб, тебе ж не будет хуже.*

Эдип

*Что должно быть, да будет. Род свой хочу я
Знать, сколь он ни ничтожен, хочу я это испытать.
По праву, ибо женщина тщеславна
И моим рождением низким оскорбится.
Однако я, кто сыном судьбы себя держит,*

*Ибо мне она мать. То ниже, то выше
Бросают меня со мной рожденные луны.
И так зачатый, не хочу я отойти,
Не разузнав, кто я таков и мне не быть иным.*

Хотенье все знать и все истолковать таково, что под конец рассудок Эдипа не выдерживает грубых и простодушных слов своих слуг.

Когда стоят такие люди в условиях насилия, их язык, разъярясь почти как фурия, говорит с насильственной же связностью.

3

Представление трагического покоится в основном на том, что чудовищное — тот способ, посредством которого бог и человек совокупаются и коего в бесконечности могущество природы и глубиннейшая сокровенность человека составляют в ярости само Единое — воспринимается через то, что беспредельное становление Единого находит очищение посредством беспредельного разъединения. Τῆς φύσεως γραμματεὺς ἦν τὸν πάλαρου ἀποδρέχων εὐνοῦν⁴.

Отсюда постоянно антитетический диалог, отсюда хор, контрастирующий с диалогом. Отсюда слишком сдерживаемая, слишком механическая конкатенация, завершающаяся фактически среди различных моментов диалога, или между хором и диалогом, или между большими частями пьесы, то есть драматами, состоящими из хора и диалога. Все сводится к рассуждениям против рассуждений, которые взаимобразно уничтожают друг друга.

Таким образом, в хорах «Эдипа» причитания, умиротворение, религиозность, благочестивая ложь («если провидец я и т. д.») и сострадание — вплоть до полного изнеможения — в столкновении с диалогом, который в своей разъ-

ярной чувственности готов разорвать души слушателей; в устрашающе возвышенных формах вступлений, в бездеятельное время драмы, подобной суду инквизиции, как язык для мира, где среди чумы, умопомешательства и воспламенившего всех духа прорицания, бог и человек — дабы мира ход не прервался и *память небожителям не изменила — взаимобразно разделяют все забывающую форму неверности, ибо именно божественную неверность надлежит в основном сохранить.*

В такой момент человек забывает себя и бога, и оборачивается, правда, сакральным образом, предателем. — На крайнем пределе страдания от него не остается в действительности ничего, кроме условий времени или пространства.

На оном человек забывает себя, потому как весь в моменте; бог же, потому как он весь время; неверны оба, время, поскольку в такой момент поворачивается категорическим образом, а конец и начало в нем больше никак не рифмуются; человек, поскольку в этот момент ему надлежит следовать категорическому перевороту, не имея впоследствии никакой возможности сообразоваться с изначальным.

Так в «Антигоне» держит себя Гемон. И сам Эдип посредине трагедии «Эдип».

ΟΤ ΠΕΡΕΒΟΔΧΙΚΑ

Данный опыт перевода-истолкования одного из самых темных философско-поэтологических фрагментов Фридриха Гельдерлина (1770–1843) связан, прежде всего и в перспективе, с попыткой уяснить роль «чужого слова» и «чужбины» вообще в поэтическом мышлении и самом существовании величайшего немецкого поэта, обратившего себя на заре девятнадцатого столетия едва ли не самым пронзительным сознанием «немецкости» или, точнее, «земле-отеческого» предания. Нам важно увидеть в авторе «Германии» и «Рейна» не столько подернутого романтично-националистическим флером архисовременного «поэта поэтов» (М. Хайдеггер), сколько само воплощение исключительно «несвоевременного» поэта-мыслителя, поставившего задачу мыслить-собой-рискуя против своего времени. Перевод выполнен по электронной публикации так называемого большого штуттгартского издания «Полного собрания сочинений» Гельдерлина: ANMERKUNGEN ZUM OEDIPUS // Hölderlin F. Sämtliche Werke – Grosse Stuttgarter Ausgabe. Bd. 5. Übersetzungen / Hrsg. v. F. Beissner. Stuttgart: Kohlhammer, 1952. S. 193–202. <http://www.wlb-stuttgart.de/sammlungen/hoelderlin-archiv/sammlung-digital/>. В нижеследующих вынужденно скупых комментариях использованы также примечания к французскому двуязычному изданию «Фрагментов поэтики» Гельдерлина, опубликованному в 2006 г.

Жаном-Франсуа Куртином (Fridrich Hölderlin. Fragments de poétique. Edition bilingue de Jean-François Courtine. Paris: Imprimerie nationale, 2006).

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Посвящение принцессе Августе Гессен-Гомбургской (1776–1871), предпосланное переводам «Эдипа» и «Антигоны», вышедшим в свет в 1804 г. Переводы Гельдерлина современники почти единодушно оценили как дело рук безумца. Безвестный сын знаменитого филолога-классика и переводчика Гомера Иоганна Генриха Фосса (1751–1826) писал одному из друзей, что изрядно «посмешил» Гете и Шиллера, читая им отрывки из «Эдипа» Гельдерлина. Через сто двадцать лет или около того в «Задаче переводчика» (1923) Вальтер Беньямин увидел в переводах Гельдерлина уникальный опыт революционного преобразования немецкого языка: «Именно поэтому они в большей мере, чем остальные, таят в себе страшную, первородную опасность любого перевода: врата языка, столь расширенного и форсированного, могут захлопнуться и запереть переводчика в молчании» (Беньямин В. Учение о подобии. Медиаэстетические произведения / Сост. и послеслов. И. Чубарова, И. Болдырева. М., 2012. С. 269). Такая оценка как нельзя более точно отвечает одному из главных экзистенциальных принципов Гельдерлина-поэта, выраженному во фрагменте «Становление в опасности» (около 1799 г.). Посвящение принцессе Августе убедительно свидетельствует о политическом и историческом характере переводческого начинания Гельдерлина, убежденного в том, что воспеванию «земле-отеческого» (Vaterland) должно предшествовать «испытание чужбиной» — познание чужестранных, но твердых и исторических законов, изображение которых он увидел в греческой трагедии.

2. Под этим понятием разумеется здесь не столько техническое «ремесло» или «умение», сколько дух поэтического изобретательства, сообразующийся с твердыми законами производства прекрасного.

3. Беттина фон Арним (1785–1859), изучая переводы и «Примечания» Гельдерлина, пришла к следующей формуле цезуры: «Любое произведение искусства есть не что иное, как ритм, где цезура обозначает момент рефлексии, сопротивления духа, уносимого затем божественным и низвергающегося под конец в бездну. Так являет себя бог поэта. Цезура — это как раз живое замирание человеческого духа, на который снизошел божественный луч...». Цит. по изд.: Hölderlin. Œuvres / Sous la dir. de Philippe Jaccottet. Paris: Gallimard, 1967. P. 1107.

4. По-видимому, речь идет о неточной цитате из византийской Свида (Суды), где об Аристотеле говорится: «Переписчик природы, обмакивающий свое перо в дух». О роли этой фразы в композиции эссе см.: Fridrich Hölderlin. Fragments de poétique / Edition bilingue de Jean-François Courtine. Paris: Imprimerie nationale, 2006. P. 416.