

HANS-GEORG GADAMER

**HERMENEUTIK
UND POETIK**

ГАНС-ГЕОРГ ГАДАМЕР

Ханс-Георг Гадамер — один з найважливіших філософів XX століття. Його творчість спрямована на вивчення феноменології, історичного методу, філософської етика, фільмознавства, а також теорії якості та кіно. У цьому виданні відображені його найважливіші праці з герменевтики та поетики.

ГЕРМЕНЕВТИКА І ПОЕТИКА

Вибрані твори

Переклад з німецької

**«Юніверс»
Київ — 2001**

Г13 У цій книжці есе та статей Гадамер продовжує рух новітньої німецької філософії, починаючи з Ніцше, яка відкинула претензії на стерильну «науковість» і вводить читача у філософський дискурс мистецтва «як органону філософії, якщо не суперника, що переважає її в усьому».

Редактори

Євгенія Горева та Петро Соколовський



ЦЕ ВИДАННЯ ЗДІЙСНЕНО ЗА ФІНАНСОВОЇ ТА ЕКСПЕРТНОЇ ПІДПРИЯТИЯМИ МІжНАРОДНОГО ФОНДУ "ВІДРОДЖЕННЯ" В РАМКАХ СПІЛЬНОЇ ПРОГРАМИ З ЦЕНТРОМ РОЗВИТКУ ВИДАВНИЧОЇ СПРАВИ ІНСТИТУТУ ВІДКРИТОГО СУСПІЛЬСТВА БУДАПЕШТ

На обкладинці: *Кіфарист. Статуэтка з острова Керос, Кіклади* (мармур бл. 2000 р. до Р. Х.).

Перекладено за виданням: Gadamer, Hans-Georg: Gesammelte Werke, Bd. 8—9, Ästetik und Poetik.

© 1993 J.C.B. Mohr (Paul Siebeck), Tübingen.

© МП «Юніверс»; Д. Наливайко, упорядник, передмова; В. Бабич, М. Кушнір, В. Клочков, Є. Горева, Г. Петросаняк, переклад; І. Коптілов, художнє оформлення, 2001.

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ БУТТЯ РАЙНЕРОМ МАРІЯ РІЛЬКЕ

Роздуми над книгою Романо Гвардіні
(1955)

Те, що поезія Рільке — не лише предмет літературознавства, але й предмет сучасної філософії, себто спонука до самоусвідомлення та аналізу світогляду поета, не вимагає обґрунтування. Докази цього легко знайти і в численній літературі, присвяченій творчості Рільке. Адже визначальним для цієї безлічі книжок стає щось більше, ніж естетично-літературний інтерес. Книжка Романо Гвардіні не є винятком¹. Таким чином претензія книжки на перший серйозний аналіз Рільке невідповідає. Справді, книжка має переваги — це відчуття поетичного та, насамперед, майстерності викладу. Однаке не це причина, чому вона за-

¹ Хоча тут ідеється про критику книги, мое тлумачення викладу Гвардіні світогляду Рільке далеко не принарадна робота. В цьому тлумаченні знайшла вираження спроба, що тривала багато років (вона розпочалася ще десь у 1930 році), зрозуміти світогляд «Дуйнянських елегій». Спонуканий тим, що тогочасні протестантсько-теологічні інтерпретації були далекі від справи, та знову й знову переконуючись у неточності прочитання, яку демонструвала література про Рільке, я запланував тоді детальний коментар, який використовувався в академічних викладах. У роки зростаючого запаморочення після 1933 року пізній Рільке, поруч із пізнім Гельдерліном, набували все більшого значення для захисту внутрішньої свободи. Стисливість і сутєвість його великою мірою нагромаджених інвокацій сприймалася всіма одразу, повільно росло розуміння цієї герметичної поезії, що водночас служила філософській думці. Водночас, коли з'явились перші розвідки Гвардіні про світогляд Рільке, з'являлися й мої власні міркування, що не виходили поза стіни аудиторії. Пізніше, після війни потік філософських трактувань поезії Рільке збільшивався. Та лише поетичне, тактовне, свідоме позиції загальне тлумачення «Елегій», автором якого був Гвардіні, надихнуло мене показати, що слід читати ще точніше й що теологічна критика Гвардіні — яка, безперечно, була прогресивнішою порівняно з теологічною асиміляцією ранніх тридцятих та філософською асиміляцією сорокових років, що не залишали вибору — не чує вимог поетичної спадщини Рільке. Тим часом консталації духу суттєво змінилися, і Рільке почали читати по-іншому, розглядаючи його як об'єкт літературознавства.

слуговує на особливу філософську увагу. Важливе значення вона має, насамперед, тому, що її серйозний підхід до Рільке не припускає мовчазної ідентифікації думки інтерпретатора з думкою поета, а, навпаки, утримує певну критичну дистанцію.

Незважаючи на це, є одна думка, яку Гвардіні поділяє майже з усіма інтерпретаторами Рільке. Вона полягає в тому, що поезія Рільке інтерпретується не лише естетично, як феномен вираження, який можна оцінювати за критерієм справжності, а як висловлювання чогось істинного. Та Гвардіні піднімає основну проблему: що таке критика поета, предметом якої стали не його поетичні знахідки, а його правда?

Справді, вже у вступі Гвардіні підкреслює двозначність цього важливого загального питання, що стосується і його інтерпретації. Посилаючись на висловлювання самого Рільке, він розглядає твори поета як релігійні послання й хоче перевірити їхню легітимність, з'ясувавши, чи ці послання правдиві.

Поєднати ці два аспекти нелегко. Адже Гвардіні посилається на дві зовсім різні інстанції: на природне бажання кожного, хто читає Рільке, осягнути висловлену правду, та на особливе прагнення Рільке нібито передати релігійну вість. Фактично Рільке користується формами вираження своєї поетичної інспірації, які звучать майже як релігійні откровення, і одного разу, говорячи про «Сонети до Орфея», він навіть каже, що вони вимагають не роз'яснення, а покори. Для Гвардіні це означає, що вони вимагають віри. Мені ж здається безперечним, що загальне прагнення правди, яке Гвардіні небезпідставно вбачає в Рільке, звернене не до релігійного авторитету як такого. Це позиція, згідно з якою поетичні пасажі Рільке повинні сприйматися з релігійною серйозністю, якщо не схилятися до думки, що Рільке «більше не був здатен до такої екзистенційної серйозності».

Tertium non datur: релігійна місія, чи естетське забавляння (20 ff.). Хто в Рільке, як і в будь-якій іншій великій поезії, шукає правду, при цьому не будучи в змозі сприймати, наприклад, грецьку трагедію з наївною безпосередністю, як побожний грек, а гру Гальдерона, як іспанець-католик, себто, хто шукає поетичного, а не репрезентованого релігійним авторитетом вираження правди, той не досягне жодної легітимності. Гвардіні пояснює це «релятивізмом кінця нового часу» (21).

Цей на диво підвищений інтерес Гвардіні до правди можна зображенити, якщо проаналізувати те, як він інтерпретує деталі. Адже Гвардіні, по суті, цікавить не поетичне вираження, те, чи є воно влучним, дієвим і правдивим поетичним словом — з багатопланового, подібного до притч

мовлення поета він конструює цілісну систему екзистенційних поглядів, «релігію».

Оскільки Гвардіні як християнин-католик не може обйтися без систем правди християнської релігії, тут виявляє себе важливе історичне розуміння. Рільке підпорядковується загальному процесу секуляризації Нового часу, бо релігійний світ християнства й зміст Біблії він застосовує винятково як матеріал для самовираження. Можна задати християнським інтерпретаторам запитання, чи сила такого поетичного вираження випливає також із джерела християнської правди, якщо воно доведе її до деформації? Пригадується притча про блудного сина, яка в інтерпретації Рільке — це історія того, хто не хотів, щоб його любили. Але, на мою думку, така історична констатація не може нічого вирішити з допомогою правди поетичного вираження Рільке. Ніхто не буде застеречувати — Гвардіні також із цим погоджується, — що за підґрунтя поетичного вираження Рільке править католицьке оточення й походження поета.

Та якщо простежити, як Гвардіні, інтерпретуючи першу елегію, критикує «Науку кохання» Рільке — понад усе Рільке ставить кохання без взаємності (49), — то все ж запитуєш себе, чи релятивістське розуміння не більше до розуміння того, що звучить у творі. Тут у Гвардіні, очевидно, не виникає сумніву в тому, що наука кохання Рільке — це наука про те, як навчитися кохати. «Любов не вивчена». Так, він, той хто вчиться, наслідує тих, чиє вміння любити не потребує взаємності. Це ті, хто любить, і кого покинули. Як можна не зауважити, що ті, хто насправді кохає, себто «цілком» віддає себе, дають одне одному такий самий простір, як і той, що його вони залишають покинутим закоханим, і завдяки якому вони — зразок. Я не можу сказати, що в цьому не так, і, зрештою, не знаю, що тут не узгоджується з християнською етикою.

Признатися собі в безтурботній свободі, маючи яку, — як поетично висловився Піндар, поет збирає мед з усіх квітів, — не означає естетичної несумісності. Власне, кому йдеться про правду поетичного вираження, той не повинен ігнорувати багатоплановість предметних мотивів, якими послуговується поетичний твір. Наприклад, слова Гвардіні про ангела, з «Другої елегії», безперечно, слушні в сенсі історії матеріалу (77). Однак те, що говорить нам Рільке, творячи нас таких у відчутті нескінченно вищої істоти, в якій ми недовговічні, вбачаємо самих себе, лише ускладнюється питанням, чи це християнські, чи язичницькі, чи ще якісь інші образи, які слід сприймати релігійно. Я не розумію, чому, розглядаючи сказане поетом не з релігійної точки

зору, і себе самого і поета ризикуєш позбавити «екзистенційної серйозності» (89). Адже те, що мається на увазі в «Другій елегії», цілком однозначне. Наші людські відчуття недовговічні. Істоти, чиї почуття не розчиняються в повітрі, — це вже не люди. Зовсім неслучно, на мій погляд, поєднувати грецький досвід божественного зі згадкою про ангелів, які взагалі не боги (99). У відомому листі до Вітольда Гулевича Рільке називає їх не з'явою невидимого, а гарантами права невидимого на буття.

Тут, звичайно, не все однозначне. Чи масштаб чистого відчуття, яке навіть ті, хто кохає, переживають лише спочатку, в зачаруванні, достатній, щоб людське буття побачити в істинному свіtlі? Уже Рудольф Касснер на межі світу Рільке звернув увагу: цей світ знаходиться лише «у володіннях батька», а не «у володіннях сина». Йому бракує правди втілення. Критика Гвардіні, без сумніву, мотивується подібним чином.

Адже в Рільке йому також не вистачає осереддя особистості, у цьому позбавленні від себе він вбачає сумнівно теперішнє, що поєднує Рільке з модерном. Втрата особистості й півладність тотальності, що характерна для сучасного світу, на думку Гвардіні, пов'язані між собою. У загальних рисах, це, напевно, так і є. До цього ми ще повернемось.

Чи дас це підстави вважати неправильним те, що міститься в поезії? Чи те, що ліричне «я» бачить тут себе як когось, хто вчиться й не може навчитися, кому не до снаги безкорисливість правдивого відчуття, а водночас і істинної любові, не є правдою дляожної людини? Чи цей масштаб справді хибний? Лише за цієї умови «Третя елегія», яку Гвардіні визначає як гностичне хибне вчення, в якому темній злі сили трактуються як протилежність буття до світла й добра (104), знаходить своє місце. Важко бути собою, в любові важко не втратити себе заради безіменності інстинкту. В чому тут помилка? Може, є хибним те, що юнак, який кохає, перед «чистим духом» дівчини повинен звинувачувати «річкового бога крові»?

Гадаю, що правильний підхід, справді необхідна герменевтична вимога до всіх інтерпретацій поезії полягає в тому, щоб глибоко перейнятися словом поета. Лише той, кого схвилювало прочитане, розуміє, про що йдеться. І поготів у випадку такої поезії, як елегії Рільке, які взагалі не стосуються нікого іншого — настільки поет — це кожен інший², — кожну окрему елегію слід сприймати як цілісний процес медитації. Ре-

² «Ти» «Першої елегії» Гвардіні розуміє хибно, коли він не бачить у цьому інтенсифікації самосприйняття.

тельний виклад Гвардіні, такий корисний у багатьох своїх деталях (те, що інтерпретацію деяких деталей я вважаю хибною, не заперечує скажаного), як правило, не дозволяє єдності поетичного завдання повністю виявити себе. Найбільше цей недолік відчувається там, де інтерпретатор не зрозумів поетичного завдання. На мій погляд, особливо це відчутне в «Четвертій» та «П'ятій» елегіях, а також, частково, в «Десятій».

Єдина тема «Четвертої елегії», у якій конкретизується основна думка про необхідність вчитися правдиво почувати, вчитися коханню, — це фальш, що виникає через нетерплячість і вклинується в людські стосунки. Це також не вимагає пояснень з біографії. «Хто б сів перед заслону свого серця без ляку?».

На думку Гвардіні (155), для кращого розуміння слід опиратися на деякі факти з біографії Рільке: наприклад, на те, що батько поета, з якого не вийшов професійний офіцер, цю саму дорогу тепер вибрав для свого сина, й знову змушений був зазнати розчарування. «[...] Це пояснює, чому Рільке саме так звертається до свого батька: «Ти, хто заради мене спізнав життя гіркоту, (...) хто причастився тьмавого напою моїх спонук, допоки я зростав» [...]. Здавалося б, основний чинник їхніх взаємин — це страх, що його батько відчуває за свого сина, а з іншого боку — зворушення сина цим страхом, зворушення, що містить в собі вдячність і співчуття, а можливо, й роздратування. Якщо син надіється, то ця надія, разом зі страхом, живе також і в батьковім серці. Син відчуває: батько не довіряє мені по-справжньому, інакше він би не боявся. Це пригнічує сина, а можливо, й дратує його. Розраджуючи себе, він думає: бідний батько більше ні на що не сподіався у власному житті й не міг надіятись із впевненістю навіть на мене. Нічого не змінилося. Він усе ще не може довіряти мені й не дає мені зможи йти своєю власною дорогою» (155/7).

Усе це здається мені помилковим. У ставленні зрілого поета до свого батька нічого такого немає. Він говорить не про що інше, як про батькову любов. Апогеєм неправильного розуміння цілого стає інтерпретація слів „prüfstest mein beschlagnes Aufschaun” — «ще іспитуеш дійшлий погляд мій»: Рільке набагато точніший, не такий імпресіоністичний, як видається його інтерпретаторові. З точністю гідною подиву він передає те, що відбувається між батьком і сином, коли син — під час турботливої перевірки, з допомогою якої батько намагається оцінити його, — свідомий цього контролю, ретельно вдивляється в свого батька, впевнено й невпевнено водночас.

Таке саме хибне, на мою думку, пов’язування виразу «мій талан, зовсім мізерний», зі спостереженнями з життя Рільке: «Чиє життя було

насиченіше, ніж його? Він був поетом, напевно, найбільшим з часів Меріке. Спілкувався з багатьма людьми, чимало з яких були непересічними й сповненими життя. Зусібіч він був оточений любов'ю. Він жив у Європі, мандруючи, пізнавав її красу. Він побував у місцях, про які інші могли тільки мріяти. І, незважаючи на це, — «мій талан, зовсім мізерний»! (158). Насправді тут не йдеться про дуже чи не дуже змістовне життя, а про те, як небагато може важити доля взагалі перед лицем простоти й величі життя та смерті³.

Та зосередьмося на тексті «Четвертої елегії». «Хто б сів перед заслону свого серця без ляку?». Тварина й дитина, а також той, хто помирає, змушують замислитись того, хто визнає неправдивість своїх почуттів. Тлумачення Гвардіні тут абсолютно неслучине. Здавалося б, цей фальш між закоханими зображені досить однозначно. Закохані підкреслено добре ставляться одне до одного, тримаючи себе в руках, наче вороги, їхня поведінка двозначна, вони сховані один від одного за всілякими відмовками, тож кохання — контур почуття — ніколи не проступає виразно. Поет дає зрозуміти, що сцена, про яку йдеться далі у вірші, це сцена власного серця. Невідомо, чому Гвардіні вбачає в цьому відхід від «справи серця» до звичайного споглядання (170). Але ж ми самі не лише глядачі, але й ті, що грають. Почуття грають на сцені серця. Серце, що намагається зрозуміти, що в нім відбувається, з'ясовує, що всі ці почуття несправжні, силувані, вдавані, немов погані актори. Та незважаючи на це, серце знову в очікуванні появи чистого почуття; це очікування небезнадійне, бо серце ніколи не вмирає цілком: «Бо завжди щось побачиш». Неймовірно, що Гвардіні міг неправильно зрозуміти цей чудовий вираз про серце, для якого не існує абсолютної зими, що він не помітив заклику свідків — люблячого батька й жінок, які кохали поета. Хто більше не хоче нічого демонструвати й справді вміє чекати, тому ангел покаже гру почуттів, підносячи ляльку (яка за природою своєю нічого не демонструє): «Тоді з'єднається все те, що завжди різнили ми приявністю своєю». Гвардіні вважає жахливим те, що висловлено в цьому реченні (163). Та чи він його правильно зрозумів? Чи не має рації Рільке, коли скаржиться на те, що в земному існуванні ми неспроможні на повноту самовідданого почуття без думки про себе? Хіба чисте почуття, яке визнається відкрито і без застережень, притаманне лише тому, хто знаходиться вже понад буттям, хто вмирає, та дитині, у якої життя ще попереду? Закохані лише вчаться так почувати. Коли вони цього навчаються, з'являється ангел.

³ Див. про це: «Die Aufzeichnung des Malte Laurids Brigge», Rilke Rainer Maria. Saml. Werke (ed. Zinn), Bd. 6, S. 898 f.

Ми здогадуємось, що справжньою причиною нашого первового нетерпіння й відмовок є смерть, ця грізна примара нашої скінченності. Я не можу сказати, що, інтерпретуючи «П'яту елегію», Гвардіні вловив цей зв'язок. Мистецька метафорка Рільке тут, без сумніву, надзвичайно смілива, тож скарги інтерпретатора можна зрозуміти (204). Очевидно, тут ідеТЬся про те, щоб вловити символічний смисл невтомних вправ і беззмістового нечастого щастя. Вони втікачі ще більшою мірою, ніж ми — ті, кому смерть малює взірці доль, ті, хто невтомно намагається заслонитись від близької зими фальшивими завісами й прикритись благенським лахміттям. Характерним здається те, що словосполучення «вдаритись о гріб» (с. 280) Гвардіні трактує як можливий нещасний випадок, що трапився з акробатом, не помічаючи проекції образу акробата на долю всіх нас. Кожна людська невдача — це вдаряння о гріб. Таким чином, у кінці елегії йдеТЬся про правдиву виставу, яку граємо ми самі, про щастя, що криється у вмінні любити, й що також — грою, адже воно — це взірець, потойбічне здійснення мрії, яка тут здійснитись не може. Незрозуміло, що тут здається Гвардіні неправильним і фаталістичним (222): те, що людське серце, в своїй «справі серця» має досвід незлічених поразок й лише небагатьох удач, що зусилля над собою в «справі серця» ведуть до чогось неправдивого, й що справжнє вміння уможливлює справжню усмішку — яким чином це заперечує особисте існування.

До речі, те, що «чиста недостатність» переходить у «порожній надмір» (рядки 82—84) — це ілюстрацію вміння, баланс. Те, що здається недостатністю зусиль, згодом (від моменту пізнання рівноваги) виявляється «порожнім надміром». І не має жодного залишку. Гвардіні (213) цього не помітив.

Як на мене, Гвардіні забуває, що таке елегія — ремствування на обмеженість нашого буття, на брак у ньому ідеального блага й завершеності. Без сумніву, поет-християнин писав би елегію про скінченість нашого існування по-іншому, виходячи з іншого знання. Та Рільке має рацію, говорячи і спираючись на власне знання; а той, хто оцінює його поезію, ігноруючи досвід, що лежить в її основі, чинить несправедливо стосовно поета.

Мені здається позбавленим сенсу зіставляти те, що Рільке говорить у «Сьомій елегії» про порятунок речей у погляді ангела, з порятунком усіх речей у Бога (282). Тут під порятунком слід розуміти не що інше, як збереження в сповненому чуття серці «форми, яку ще можливо відзначити». Ангел тут перевершує нас, бо його почуття не мають обмежень, вони не затмнюються так часто, як наші. Здається, немає нічого усипавленого, чим би ці тонкі істоти не володіли віддавна.

Та «Дев'ята елегія» — з погляду Гвардіні, найкраща — відкриває щось, що залишається надбанням такої жалюгідної істоти, якою є людина. Це земне, просте, в чому людське почуття стало формою, чимось «промовистим». Можна було б чекати, що тут Гвардіні знову висловить думку про секуляризацію християнського мислення. Втілення — ось те, на що Рільке прирікає людину в цьому творі. Ми, земні, настільки перевершуємо істот, здатних відчувати чисто — якими є ангели, — що наше почуття не опирається на категорії умовного й безумовного, воно будить речі до їх істинного буття. Ми здатні на це, оскільки таким чином ми формуємо правильне ставлення до зумовлення самих себе — до смерті.

«Вченню про смерть» Рільке Гвардіні протиставляє дуже поважні речі. (414). У протесті проти смерті він вбачає «онтологічну гідність» людини, а за відсутності такого протесту — її поразку. Це, звичайно, правильно, та чи спрацьовує це по відношенню до Рільке? Гвардіні справді вважає, що Рільке позбавлений «онтологічної гідності»? Чи намагався би поет постійно стверджувати смерть, якби він, ще більшою мірою, ніж будь-хто інший, не носив у собі протест проти неї? У цім «вченні», на мій погляд, якраз і міститься правда. Існує правильне й неправильне ставлення людини до своєї скінченності: брехливе несприйняття (через ілюзію «прикрашеного щастя») й визнання, яке змушує спрямовувати всю силу відчуття на те, що скінченне й існує лише раз. Гвардіні залишає без пояснення, чому «довірливу смерть» Рільке називає «найсвятішим нападом землі». Людське серце уможливлює довготривалість речей, що існують, цим самим надаючи форми й духу своїм відчуттям. На таке воно спроможне, справді, завдяки досвіду власної скінченності.

Це було відомо ще за часів Есхіла. Та чи це не об'єктивне зображення земного буття, навіть якщо християнинові воно здається неповним, оскільки «напад землі», сама земля й людина повинні виконувати призначення Бога, який їх створив? Може виникнути сумнів, чи людина езистенційно спроможна на таке стверджування смерті, однак не можна заперечити того, що Рільке концентрує багатства сенсів епохи, вкінці якої ми стоїмо. Хіба поет не має права — в якому жому тут відмовляє інтерпретатор, опираючись на лист Рільке, — не створювати в прямому сенсі філософської або теологічної системи, а підносити правду по крихті, не турбуючись про те, щоб ці крихти об'єднати в одне ціле? Листи Рільке, звичайно, можуть багато допомогти для розуміння його думок, проте систематизація, яку вони містять, дещо дилетантська, й Гвардіні надає їй надто багато значення. Тут приховане незнищенне зер-

но правди, зневаженого Гвардіні естетичного релятивізму (що у жодному випадку не вважається явищем Нового часу: варто згадати функціонування античної міфології в античній трагедії та комедії й критику поетів Платона). Безперечне те, що правда мистецтва, а водночас і смисл художнього вираження, формуються насамперед в інтерпретації, а вже потім стає можлива власне критика. Будь-яка критика на поезію, — якщо вона не твердить, що певна поезія не поезія, бо їй бракує «реалізації», — це завжди самокритика інтерпретації. Саме тому, що інтерпретатор шукає правди, його завдання — з'ясувати місце реалізації та межі цієї правди, а також віднайти в собі те, чим вона зумовлена. В самокритиці повинен звучати цей внутрішній відгомін. Не слід засуджувати як естетичний релятивізм саме те, що дає підстави поезії претендувати на правду.

Визнаючи особливі передумови інтерпретації Гвардіні поезії Рільке, я все ж не перестаю дивуватися, що його визначної проникливості щодо поезії не вистачило для того, щоб розібрati щільне плетиво образів «Десятої елегії».

Поетична мова Рільке пронизана рефлексіями, його метафорика надзвичайно вишукана. Та в межах його стилю «Десята елегія» — за власним свідченням поета — апогей поетичного перетворення. Слід лише рішуче з'ясовувати правду, яка тут виражена через дію.

Це історія витіснення з теперішнього світу всіх правдивих почуттів, і передовсім страждання. Де ще існує страждання? Де воно ще визнає себе? В наріканні! Юнакові, оповитому світовою скроботою, дещо відомо про тісний зв'язок болю й буття, нарікання виводить його за межі світової веремії, аж доки він, «дозрівши», повертається до тверезої дійності. Нарікання не покидає юного мерця. У цьому випадку вшанування покійника, розсудливо організоване сучасною «індустрією страждання», не виключає ремствувань. Ці нарікання молоді. Згодом, за якийсь час юнака охоплять зріліші ремствування: починаючи від досвіду цих мук, перед ним відкриваються цілі неозорі простори болю й страждання, що впадають у величні володіння смерті; ці страждання — то частина цілого космосу болю. Зрештою, його покидають і зрілі жалі — з ним залишається лише німе страждання, з якого згодом візьме свій початок «джерело радості». У цьому, як ніде інде, чітко проступає міфopoетичний принцип творчості Рільке⁴.

Буття мерця супроводжується ремствуваннями, аж доки його смерть стає нескінченною — тобто він більше не відчуває болю і не може пла-

⁴ Детальніше див. про це мою статтю: «Mythopoietische Umkehrung in Rilkes Duineser Elegien», Gadamer H.-G. *Kunst und Aussage*, Tübingen, 1993, S. 289 ff.

кати. Тоді страждання, що дійшло до своєї межі, обертається на радість. Примирення «некінченного мертвого» зі смертю означає згоду на скінченність, якою цей вірш довершує цілість усіх решти елегій. Справжнє щастя людського існування полягає не в «щасті, що збільшується», себто його немає в думці про майбутнє й тривання. Резигнація, яку містить у собі такий погляд, може здаватись непосильною для покинутих Богом людей. Та цю точку зору не можна заперечити, навіть якщо правда, що в ній відображенна, має лише обмежену сферу впливу (якщо брати з погляду того, хто християнську надію на потойбічне життя поєднує зі сціленням тут). Навіть для таких людей цей погляд правдивий.

З цього випливає, що легітимна філософська критика поезії повинна відштовхуватись не від того, що говорить поезія, а лише від того, про що вона мовчить. Необхідно бачити межі правди вірша. Окрім багатства інтерпретаційних деталей, цінність книжки Гвардіні полягає, звичайно, в тому, що вона спонукає до увиразнення цих меж, хоча сама вона своєю критикою занадто безпосередньо втручається в те, що висловлено в поезії. Питання межі поетичної правди Рільке можна зрозуміти правильно лише тоді, коли мається на увазі межа в нашому внутрішньому світі, якої сягає ця правда. Будь-яка критика поета, яка ґрунтуються на глибокому проникненні його слова в душу читача, стає самокритикою інтерпретатора.

Пам'ятаючи про самокритику, що з'явилась завдяки віршеві, додаймо: основні теми творчості Рільке — кохання і смерть. Те, що ці теми тісно пов'язані між собою, найвиразніше проступає в словах поета, які стосуються закоханих: «І ворожнеча найближча нам». Наше людське самосприйняття передбачає трактування «ти» — на рівні зі смертю — як ворожого обмеження власного «я». У такий спосіб пов'язані між собою наука кохання й привчання себе до смерті. У поезії Рільке неможливо знайти, що з чого випливає. В цьому і полягає безнадія його світу. Так може здатися, оскільки «співчуття до всіх речей», а водночас і приєднання «я» до всього, що існує, починається із захоплення закоханих, а поет це лише висловлює. Але, з погляду Рільке, цілковита відданість, завдяки якій усе, що існує, занурюється у своє внутрішнє буття, можлива лише недовго — на початку любові. «І ворожнеча найближча нам». Слід сказати, що це правда. Та існує ще одна правда, не найближча, а, навпаки, мабуть, найвіддаленіша й найважчча, яку Рільке не висловлює, — це правда прощення й примирення. Вона, власне, і є правою закоханих, вона вміщує й примножує обопільну радість від існування один одного, радість, якій загрожує «ворожість». Лише завдяки їй людина стає справді людиною. В поезії Рільке це виражено майже ви-

нятково через нарікання. Гвардіні не має рації, невпинно повертаючи проти Рільке значення, яке друга особа (що не є предметом любові) має для правдивого самоусвідомлення. Християнський проповідник міг би сказати — і мав би рацію, — що погодження на смерть також означає примирення, а отже — порятунок особи; однак цю згоду не в змозі висловити ні жодне «я», ні жодне «ти». Те, що право на висловлення цієї згоди Рільке дає «одинокому серцю», погоджуючись на скінченність, для християнина є свідченням християнської правди, яка править за підґрунтя поезії Рільке, хоч сам поет цього, можливо, й не усвідомлював. А той, хто не мислить як християнин, змушений визнати, що правда примирення — єдино можлива причина й умова титанічних зусиль поетової науки погодження. Це могло б означати — не лише з огляду ставлення Рільке до християнства, — що в філософському плані цей поет належить до когорти Гегеля.