

«Бурная гениальность» и идиллическая модальность в лирике Ф. Гёльдерлина

Галина Синило (Минск) ©

Фридриху Гёльдерлину суждено было стать не просто завершителем выдающихся поэтических начинаний XVIII века (прежде всего в жанре оды и философского гимна в свободных ритмах, т. е. написанного верлибром), но и гениальным новатором, намного опередившим свое время и вошедшим как равноправный в круг поэтов XX века. Миновав дистанцию более чем в столетие, он легко и органично вошел в круг поэтов XX века, причем самых разных эстетических устремлений. Он – «свой» для неоромантика и символиста Стефан Георге и поэтов его круга, к нему обращается как к великому учителю жизни и поэзии Райнер Мария Рильке, его приветствуют как своего собрата по судьбе и титаническим усилиям пересоздания языка и мира экспрессионисты – и те, которые объединяются вокруг журнала «Штурм», и «активисты», но особенно гениальный и безвременно ушедший основоположник экспрессионизма Георг Трактль, сознательно возрождающий гёльдерлиновские интонации, ритмику, синтаксис. Георге, одним из первых причастный тому, что получило название Hoelderlin-Renaissance, называет Гёльдерлина «обновителем языка» и «обновителем души», пророком и «глашатаем нового Бога»¹. Георге провозглашает его также «орфическим певцом», Орфеем, вновь явившимся в мир, воплощением самой трансцендентной сущности поэзии. Эта концепция оказывается чрезвычайно близкой и Рильке.

Разумеется, все это связано с новаторскими открытиями Гёльдерлина и с особым его положением в литературном процессе конца XVIII в. – тем положением, которое немецкое литературоведение в основном определяет как «zwischen Klassik und Romantik» – «между классикой и романтизмом», т. е. между веймарским классицизмом и становящимся романтизмом. С одной стороны, Гёльдерлин предварил поиски романтиков и, как неоднократно справедливо замечал А. В. Карельский, исчерпал всю романтическую парадигму еще тогда, когда она только складывалась, и шагнул дальше. С другой стороны, многими чертами своего мирозерцания Гёльдерлин не укладывается в рамки романтической эстетики. В свое время Гегель, говоря о романтизме, отмечал, что в нем «мир души торжествует победу над внешним миром и являет эту победу в пределах самого этого внешнего мира и на самом этом мире, и вследствие этого чувственное явление обесценивается». По Гегелю, именно «этот внутренний мир составляет предмет романтизма» («Эстетика», ч. II). Но в том-то и дело, что у Гёльдерлина нет этой

© Синило Галина Вениаминовна, кандидат филологических наук, доцент, заведующая кафедрой культурологии гуманитарного факультета Белорусского государственного университета.

обесцененности земного, конкретно-чувственного мира. Не случайно Рильке напишет о Гёльдерлине с упреком себе и поэтам своего поколения: «Was, da ein solcher, Ewiger, war, misstraun wir // immer dem Irdischen noch?»² («Что же, если такой, Вечный, был, чуждаемся мы // все еще земного?»; ср. перевод Г. Ратгауза: «Что же и ты, о Вечный, не исцелил нас // от недоверья к земному?»³). Одним из первых заметивший трагический процесс отчуждения человеческой личности, состояние расколотости мира, Гёльдерлин не абсолютизировал их, а стремился преодолеть в своей поэзии, храня верность универсуму и универсальности, целостности, в том числе духовного и конкретно-чувственного, небесного и земного: «Die Dichter müssen auch // Die geistigen weltlich sein»⁴ («Должны поэты, также // Духовные, быть мирскими»; ср. перевод В. Микушевича: «Подобаёт поэтам, даже духовным, // Быть мирскими»⁵). Ему совершенно не была близка романтическая ирония вознесения над обыденным, переросшая в отвращение к обыденным измерениям, в расколотость мира и души, в романтическое «двоемирие». Воссоздание целостного образа жизни – вот задача Гёльдерлина, что очень тонко отметил Рильке в своем гимне «Гёльдерлину»: «Dir, du Herrlicher, war, dir war, du Beschwoerer, ein ganzes // Leben das dringende Bild...»⁶ («Тебе, о Прекрасный, был явлен, тебе был явлен, о Заклинатель, целостной // Жизни прорастающий [настоятельный] образ...»; ср. перевод Г. Ратгауза: «Только тебе, о Державный, тебе, Заклинатель, являлась // жизнь как целостный образ»⁷).

Гёльдерлин во многом близок титанизму и универсализму веймарских классиков. Он, в сущности, создает свою собственную, неповторимую и связанную с принципиально новым прочтением античности, с трансформацией эллинского мифа, вариацию веймарского классицизма – столь неповторимую, что она не была оценена по достоинству ни Гёте, ни Шиллером. «Поэт, которого просмотрел не только век, но и Гёте», – так в присущей ей манере ответила Марина Цветаева на запрос Максима Горького о Гёльдерлине (ему нужна была информация о поэте для предполагавшегося словаря писателей). Цветаева была едва ли не единственной в России, кто с детства знал и любил поэзию Гёльдерлина. Для нее век в сравнении с Гёте – ничто. И тем горше, что даже великий Гёте не оценил по достоинству талант Гёльдерлина. Более того, познакомившись с некоторыми его стихотворениями, он дал снисходительный совет молодому поэту не уноситься в эмпирию, не уходить в глубокое философствование, описывать «простые идиллические случаи». Если бы Гёльдерлин последовал этому совету, его поэзия утратила бы собственное лицо, заключающееся прежде всего в удивительной целостности воссозданного в ней мира, в органичном синтезе идеального и реального, духовного и материального, внутреннего и внешнего, глобально-космического и совершенно обыденного, философски-обобщенного и конкретно-чувственного.

Думается, одним из важнейших аспектов целостности, присущей мироощущению Гёльдерлина, является удивительно найденный им «баланс» «бурной гениальности» и идиллической модальности.

Гёльдерлина сформировало как поэта эпоха «бурных гениев», для которых кумирами были Руссо и Клопшток. Самые первые стихотворные опыты Гёльдерлина возникают как благоговейное и ученическое подражание Клопштоку, боготворимому не только гёттингенским «Союзом Роши», но и союзом трех поэтических сердец, заключенным в Тюбингенском университете Гёльдерлином и его друзьями-поэтами – Нойфером и Магенау. Еще одним кумиром начинающего поэта был Шиллер, и первым примечательным циклом Гёльдерлина, в котором определяются магистральные темы его творчества, стали «Тюбингенские гимны», или «Гимны к Идеалам Человечества», написанные под воздействием Шиллера и Руссо. Руссоистские и шиллеровские идеи соединяются здесь с шиллеровской же чеканной силлабо-тоникуой. Уже здесь – восприятие человечества как единого целого, единого потока, восходящего к совершенству (гимн «К Человечеству»), уже здесь – клятва в верности Эллады, образ которой, видоизменяясь и в то же время в чем-то оставаясь постоянным, пройдет через все его творчество (гимн «Греция»). И уже здесь, в знаменитом стихотворении «Das Schicksal» («Судьба»), выражено предчувствие собственной судьбы – судьбы Фаэтона (этим именем назовет роман о Гёльдерлине В. Вайблингер), предошущение стремительного головокружительного взлета на пределе сил, в поисках неизведанного:

Im heiligsten der Stuerme falle
Zusammen meine Kerkerwand,
Und herrlicher und freier walle
Mein Geist ins unbekannte Land!
Hier blutet oft der Adler Schwinge;
Auch drüben warte Kampf und Schmerz!
Bis an der Sonnen letzte ringe,
Genährt vom Siege, dieses Herz.⁸

Когда под бурею священной,
Мой дух, тюрьма твоя падет –
В безвестный мир, в простор вселенной
Направь свободный свой полет.
Орлы здесь часто ранят крылья,
Но пусть борьба и в том пути –
Сквозь боль, сквозь крайние усилия
К последним Солнцам возлети!
(Здесь и далее перевод В. Левика)⁹

Начало, связанное с «бурной гениальностью», неукротимым героическим порывом на пределе сил, доминирует в «Тюбингенских гимнах». Более того, здесь очевидно стремление к преодолению традиционного «идиллического хронотопа», свойственного сентиментализму: «Wohl ist Arkadien entflohen; // Des Lebens bessere Frucht gedeiht // Durch sie, die Mutter der Heroen, // Die eherne Notwendigkeit»¹⁰ («Ушла Аркадия в былое, // И ныне жизни лучший плод // Лишь та, кем

рождены герои – // Необходимость создает»¹¹). И уверенность, что подлинно героическое рождается только в бурях: «...Wie Sonnen aus dem Chaos, wanden // Aus Stürmen sich Heroen los»¹² («...Как Солнца из хаоса, высвободились // Из бурь герои». – *Подстрочный перевод наш. – Г. С.*).

«Тюбингенские гимны» демонстрируют соединение традиционной классицистической стиховой культуры и штюрмерского энтузиазма, сентименталистской чувствительности. Отсюда, с одной стороны, – четкость, логичность и относительная простота синтаксических конструкций. Каждая строфа представляет собой законченное смысловое целое, практически отсутствуют анжанбеманы (*enjambements*) – резкие разрывы мысли и синтаксической конструкции на границах строк. С другой стороны, уже синтаксису «Тюбингенских гимнов» свойственны развернутость, обилие сложноподчиненных предложений и эмфатичность, частое прерывание фразы обращениями, восклицаниями, междометиями, что придает тексту и особую интеллектуальность, и повышенную эмоциональность.

Гёльдерлиновский синтаксис существенно меняется на зрелом этапе его творчества, и это теснейшим образом связано с изменением жанровых и ритмических структур его поэзии, более того – это коррелирует с серьезными переменами в его само- и мироощущении. Подлинный, зрелый Гёльдерлин начинается с обращения к жанру оды и с нового открытия античных метров – гекзаметра, элегического дистиха, эолийских строфических размеров. Они постепенно вытесняют в его поэзии рифмованный силлабо-тонический стих, начиная с середины 90-х годов, и особенно во франкфуртский период его творчества, когда он получил особый духовный импульс благодаря любви к Сюжете Гонтар – Диотиме его поэзии. Не случайно именно к Диотиме, чей облик напоминал поэту гречанку и навевал мысли об Элладе, обращено одно из первых его стихотворений, написанных алкеевой строфой, одним из излюбленных его строфических размеров, где строки, подобно морским валам, стремительно набегают друг на друга, где одна строфа переливается в другую:

Du schweigst und duldest, und sie verstehn dich nicht,
Du heilig Leben! Welkest hinweg und schweigst,
Denn ach, vergebens bei Barbaren
Suchst du die Deinen im Sonnenlichte,

Die zaertlichgrossen Seelen, die nimmer sind!
(Diotima)¹³

Молчишь и страждешь, всеми не понята,
Душа благая! Клонишь свой взор к земле,
Бежишь дневных лучей... О, тщетно
Ищешь ты близких под этим солнцем,

Как ты, рожденных царственным племенем...
(Диотима. Перевод Г. Ратгауза)¹⁴

Новый поэтический импульс дает поэту именно любовь к Диотиме и хотя бы на краткий период кажущаяся обретенной гармония. Чем была для Гёльдерлина эта любовь, он сам объяснил в письме к Нойферу от 16 февраля 1797 г.: «Это вечная, радостная, святая дружба с существом, которое, право же, заблудилось в нашем бедном, бездушном и беспорядочном столетье! Отныне мое чувство прекрасного не подлежит разрушению. Оно будет вечно ориентироваться на эту головку мадонны. Общение с ней – школа для моего ума, а моя мятущаяся душа с каждым днем становится мягче, светлее от ее немудрствующего спокойствия. ...Я пишу мало и почти не философствую. Но в том, что я пишу, больше жизни и больше чувствуется форма, моя фантазия свободнее принимает в себя образы внешнего мира, сердце мое полно радости...»¹⁵

Образы внешнего мира, предстающего гораздо более гармоническим в связи с гармонизацией мира внутреннего, закономерно влекут за собой идиллический хронотоп, идиллическую модальность, как, например, в стихотворении «К Диотиме» («An Diotima»), варьирующем элегический дистих:

Komm und siehe die Freude um uns; in kühlenden Lüften
 Fliegen die Zweige des Hains,
 Wie die Locken im Tanz; und wie auf tönender Leier
 Ein erfreulicher Geist,
 Spielt mit Regen und Sonnenschein auf der Erde der Himmel...¹⁶

(«Приди и узри радость вокруг нас, в прохладных ветрах // Летают ветви рощи, // Как локоны в танце; и как на звучной лире // Некий радостный дух, // Играет с дождем и солнечным светом на земле небо...» – *Подстрочный перевод наш.* – Г. С.)

О, подойди и взгляни, сколько счастья на свете: под ветром
 Бьется, трепещет листва –
 Кудри пляшущей девы; и, словно играет на лире
 Некий радостный бог, –
 Небо играет дождем и лучами вечернего солнца,
 Трогая струны земли;
 Видишь, подобно тому, как сливаются легкие звуки
 Струн под перстами певца,
 Тени и солнечный свет, сплетаясь прозрачною сетью,
 Двигутся к дальней горе.
 Небо сначала касается легкой серебряной каплей
 Глади спокойной реки,
 Небо все ближе, все ближе, оно драгоценную влагу
 В сердце носило своим
 И обрушило вдруг ее на дубраву и в реку...
 (Здесь и далее перевод Е. Эткинда)¹⁷

В свою очередь, идиллическая модальность влечет за собой буколическую топику, тем более что изначально в элегии доминирует любовная тема. Однако все это дается поэтом как некое внутреннее видение и как видение кардинально обновленного мира, грядущей мировой гармонии.

Таким образом, черты идиллии и буколики теснейшим образом переплетаются и выступают в качестве формы репрезентации утопии:

Зелень могучих дубов, отражение неба в потоке
 Вдруг исчезает из глаз,
 Даже вершина горы, на которой теснятся утесы,
 И шалаши пастухов,
 Даже холмы, окружавшие гору, подобно ягнятам,
 Так что пена кустов
 Кажется нежным, косматым руном, а ягнята как будто
 К светлым припали ключам;
 Даже долина, где тонут в тумане цветы и посевы,
 Даже сад вокруг нас, –
 Все исчезает внезапно, стираются все очертанья,
 Гаснет и солнце во мгле.
 Но, отшумев, пронеслись мимо нас небесные воды,
 И счастливых детей
 К солнцу выводит земля в сиянье юности новой.
 Все веселее блестит
 Юной зеленью луг, и ярче цветы пламенеют.

 Кажется, белое стадо спускается вниз, к водопою...
 (Перевод Е. Эткинда)¹⁸

Вместе с тем поэт осознает невозможность осуществления своей утопии (по крайней мере, здесь и сейчас), ведь и Диотима представляется ему афинянкой века Перикла, заблудившейся в чуждом ей и бездушном столетье:

Шли изобильно ей в дар плоды и цветы полевые,
 Вечную молодость ей, благостный дух ниспошли!
 Облаком счастья укрой, – да не знает афинянки сердце,
 Как одиноко оно в этом столетье чужом.
 Только в краю блаженных очнется она и обнимет
 Светлых своих сестер, видевших Фидиев век.
 (К ее Гению. Перевод Г. Ратгауза)¹⁹

Хрупкий мир влюбленных, внутренне обретенная ими гармония обречены на гибель, хотя они и порождают яркие цветы духа. Идиллическое начало корректируется, дополняется трагическими интонациями и тонами бурной гениальности:

Зайди, о солнце, им безразлично ты,
 Огонь священный твой недоступен им,
 Ведь ты встаешь в безбурном небе
 Над утомленными бурей жизни.

 А мне твой свет несет озарение,
 Когда восходишь или заходишь ты,
 Боготворю тебя безмолвно
 Я, просветленный ее любовью.

Мне Диотима небом ниспослана,
 О, как я ей внимал! И как радостно,
 Ее узрев, я поднял взоры
 И увидал золотое небо.

В ключах забила жизнь, и раскрылась мне
 Душа цветов, землю рождаемых;
 Над облаком, с улыбкой светлой,
 Благословляя, Эфир склонился.
 (Перевод Е. Эткинда)²⁰

Во Франкфурте Гёльдерлин интенсивно работает над своим романом «Гиперион», героиню которого, как известно, также зовут Диотимой. И он обсуждает замысел, проблемы и коллизии романа с реальной Диотимой. Диотима в романе (и, по-видимому, Гёльдерлин именно так воспринимал Диотиму в жизни) – посланница Неба и воплощение самой жизни, точнее – связи между двумя мирами; ее любовь раскрывает смысл бытия и дает возможность противостоять всеобщему людскому непониманию и равнодушию. Но Диотима обречена, ибо сама Красота не выживает в этом мире. Впоследствии Гёльдерлин будет корить себя за то, что заставил героиню романа умереть и тем самым «напророчил» раннюю смерть реальной Диотимы. Именно ей он пришлет рукопись заверченного романа в 1799 г., когда они уже будут в разлуке: «Вот наш “Гиперион”, дорогая! Хотя какую-то радость он все же тебе доставит, этот итог наших одухотворенных дней. Прости, что Диотима умирает. Помнишь, мы с тобой и раньше не совсем были в этом согласны. Я полагал, что это необходимо вытекает из всего замысла. Возлюбленная, прими все, что кое-где сказано о ней и о нас, о жизни нашей жизни, как благодарность, которая часто тем искренней, чем она косноязычней» (перевод Н. Гнединой)²¹.

Не случайно эпиграфом к первому тому Гёльдерлин ставит следующее латинское изречение: «Non coarctari maximo, contineri minimo, divinum est» («Не знать меры в великом, хоть твой земной предел и безмерно мал, – божественно»)²². Несомненно, эти слова выражают жизненную установку не только Гипериона, но и его создателя: бесконечное стремление к безмерному, титанизм духа. Через образ Гипериона транслируется прежде всего «бурная гениальность» (не случайно ведь и мифологический Гиперион – титан, давший миру Солнце, отец Гелиоса). Однако герой претерпевает сложную эволюцию, в ходе которой эта «бурная гениальность» корректируется и дополняется гармонической красотой Диотимы, чей образ в своей основе несет прежде всего идиллическую модальность.

Диотима предстает в романе как сама гармония, как синтез красоты духовной и физической. В какой-то мере внутреннее наполнение этого образа сходно с символикой образа Елены во второй части «Фауста» Гёте. Однако существеннейшая разница заключается в том, что Елена у Гёте – лишь символ, сознательно сконструированный, Диотима же – вполне реальная женщина, образ которой излился из глубин поэтического духа

Гёльдерлина. Он намеренно подчеркивает, что при всей своей идеальности, надмирности, небесности, его Диотима – от мира сего, и красота этой душа проистекает именно из глубинного родства со всем земным миром: «Ее сердце чувствовало себя как дома, среди цветов, словно оно им сродни. ...И все это в ней было вовсе не напускное, не надуманное, а врожденное. Есть вечная истина, и она повсеместно подтверждается: чем чище, прекрасней душа, тем дружнее живет она с другими счастливыми существами, о которых принято говорить, что у них нет души» (*здесь и далее перевод Е. Садовского*)²³. И точно так же, как поэтам Гёльдерлин советовал – «даже духовным, быть мирскими», снисходить к простым земным вещам, так его Диотима воплощает абсолютное «доверие к земному» (слова Рильке о Гёльдерлине). Высочайшей одухотворенности Диотимы не противоречат ее заботы о быте, о домашнем очаге, ибо и в этом – проявление природы: «Тысячу раз я от всего сердца смеялся над людьми, которые воображают, что натуре возвышенной отнюдь не положено знать, как готовится овощное блюдо. Диотима же умела вовремя и попросту упомянуть об очаге, и нет, разумеется, ничего благородней, чем благородная девушка, которая поддерживает полезный для всех огонь в очаге и, подобно самой природе, готовит приятное яство»²⁴.

Гёльдерлиновский герой, как и роман в целом, не только синтезирует идеи штюрмерства, но и преодолевает их. Он несет в себе идеи веймарского классицизма о том, что мир будет спасен красотой. Он также в сжатом виде несет в себе романтический опыт – с его энтузиастическим порывом к целостности и неминуемым разочарованием, раздвоением, отчужденностью. Однако и этот опыт предстает в романе в «снятом» виде: преодолев расколотовость и отчужденность, Гёльдерлин, как и его герой, обретает целостность в слиянии с миром, в своеобразном панентеизме, где нет границ между миром природным и сверхприродным, телесным и духовным, человеческим и Божественным: «Мы – живое созвучие, мы вливаемся в твою гармонию, природа! Кто же нарушит ее? Кто может разлучить любящих? О душа, душа! Нетленная красота мира, пленительная в своей вечной юности, ты существуешь, и что тогда смерть и все горе людское! Ах, эти чудаки наговорили столько пустых слов. Все ведь свершается по свободному побуждению, и все ведь кончается миром. Все диссонансы жизни – только ссоры влюбленных. Примиренье таится в самом раздоре, и все разобщенное соединяется вновь. Расходится кровь по сосудам из сердца и вновь возвращается в сердце, и все это есть единая, вечная, пылающая жизнь. Так думал я. Остальное потом»²⁵.

В одах же франкфуртского и гомбургского периодов Гёльдерлин, в отличие от Клопштока, не всегда придерживавшегося определенного размера, изобретавшего собственные строфы в стремлении к наиболее полному и бурному выражению чувств, строго ограничивает себя двумя строфическими формами – алкеевой и третьей асклепиадовой строфами (исключение из этого правила – стихотворение «Unter den Alpen gesungen...» – «Под Альпами пелось...», написанное сапфической строфой). Как уже

давно отметил Ф. Байсснер, один из известнейших исследователей и издателей произведений Гёльдерлина, подготовивший Большое штутгартское собрание сочинений поэта, подобное ограничение позволило ему достичь того, чего не удалось сделать Клопштоку, – «чтобы самим размером стиха создавалось определенное настроение, впечатление»²⁶. Речь, конечно же, идет о семантизации ритма. Однако, вероятно, дело не в том, что Клопштоку не удалось ее достичь: подобная семантизация – признак любой настоящей поэзии, если не сказать – поэзии вообще. Просто читатель (слушатель), да и сам поэт вряд ли четко осознает смысловое наполнение ритма, вряд ли может сформулировать это на рациональном уровне понимания. В случае с Гёльдерлином дело, по-видимому, в том, что эта семантизация особенно рельефна, создается ощущение, что поэт играет ею совершенно сознательно – именно благодаря концентрации поэтических усилий на двух строфических размерах. Поэтому сразу же возникает музыкальная аналогия (а ведь мелика, как, впрочем, и лирика во всех древних культурах, требовала музыкального сопровождения). Как в музыке различаются мажор и минор, так и в одической поэзии Гёльдерлина отчетливо выделяются две определяющие «тональности» – алкеева и асклепиадова строфа. Первая, с ее бурно-стремительным, восходящим ритмом (два алкеевых одиннадцатисложника с женской цезурой, алкеев девятисложник и алкеев десятисложник), избирается поэтом прежде всего для выражения энтузиастического порыва, стремления к героическому действию, для экстатического прорицания грядущего торжества, для зримого воплощения восхождения человеческого духа, как, например, в оде «An Eduard» («К Эдуарду»):

Es regt sein Sturm die Schwingen dir auf, die ruft
Dich nimmt der Herr der Helden hinauf; o nimm
Mich du! mit dir! und bringe sie dem
Laechelnden Gotte, die leichte Beute!²⁷

К тебе взывает вихрь и влечет тебя
Отец героев ввысь. О, возьми с собой
Меня. Смеющемуся богу
Легкую ты принеси добычу.
(Перевод В. Шора)²⁸

Практически всегда алкеева строфа служит у Гёльдерлина для выражения неуспокоенного и в то же время гармонично-приподнятого состояния духа, для выражения «бурной гениальности».

В свою очередь, третья асклепиадова строфа (два малых асклепиадовых стиха, один ферекрытей и один гликоней), с ее задумчиво-прерывистым, благодаря изобилию спондеев, течением, с ее особенно прихотливым ритмом, в котором восхождение уравнивается мягким и мерным нисхождением, служит для выражения гармонично-печальной, просветленно-меланхолической красоты и несет в себе отзвуки идиллической

модальности – как, например, в знаменитой оде «Гейдельберг» («Heidelberg»):

Straeuche bluehten herab, bis wo im heitern Tal,
An den Huegel gelehnt, oder dem Ufer hold,
Deine froehlichen Gassen
Unter duftenden Gaerten ruhn.²⁹

Весь в цветущих кустах склон до подножия,
Где, к холмам прислонясь или у берега,
Все твои переулки
Дышат цветом садов твоих.
(Перевод В. Куприянова)³⁰

Ода как жанр преобладает в лирике Гёльдерлина до 1800 года. Однако далее происходит поворот его творчества к особой жанровой форме философского гимна «в свободных ритмах» (*in freien Rhythmen*), с чем связаны дальнейшие изменения соотношения «бурной гениальности» и идиллической модальности, а также поэтического синтаксиса, наиболее ярко отражающего в самой «плоти» стиха изменение мировоззренческих и жанровых структур. Во многом этот поворот был подготовлен предшествующим опытом немецкой поэзии – прежде всего опытом Клопштока, экспериментировавшего с формой и создавшего первые образцы немецких свободных ритмов (знаменитое стихотворение 1759 г. «Nicht in den Ocean...», названное в первом издании од Клопштока, вышедшем в 1771 г., «Die Fruehlingsfeyer» – «Весеннее празднество»). Кроме того, для Гёльдерлина не могли не иметь значения опыты в этом жанре молодого Гёте и других штюрмеров, а также эксперименты Гердера в попытке эквиритмической передачи древнееврейского тонического стиха – стиха библейских Псалмов, которые, благодаря порой резкой неравноударности строк, создают акустически ощущение верлибра. Таким образом, немецкие свободные ритмы вырастают на перекрестке двух равномошных влияний – античного (эллинского) и древнееврейского (библейского). Эти два истока своеобразно переплетаются – и на уровне формы, и на уровне семантики – в философском гимне как Клопштока, так и Гёльдерлина.

Несомненно, непосредственным импульсом для обращения к жанру философского гимна стала для Гёльдерлина его упорная работа в 1800 г. над переводами эпипикиев Пиндара (всего в этом году немецким поэтом были переведены семнадцать гимнов величайшего представителя эллинской хоровой мелики). Вместе с тем, очевидно, были причины и более глубокого свойства: стремительная духовная и поэтическая эволюция Гёльдерлина, его стремление синтезировать свои размышления над путями и судьбами не только навсегда ушедшей цивилизации Эллады, оставившей миру великое культурное наследие, не только над судьбами родной Германии, но над путями и судьбами всей человеческой культуры. Это побудило поэта обратиться к древнейшему всеобъемлющему синтетическому жанру,

сочетающему лирический субъективизм, мощное эпическое дыхание и элементы драматизма. При этом для позднего гимна Гёльдерлина особенно характерно драматическое разворачивание аналитической мысли, движущейся по знаменитой триаде эллинской хоровой мелики (строфа, антистрофа, эпод), являющейся живой иллюстрацией не менее знаменитой гегелевской «триады» мышления – тезис, антитезис, синтез.

Так рождаются поздние гимны Гёльдерлина, объединенные условным названием «Vaterlaendische Gesaenge» («Отечественные песнопения»), которое опирается на строки из письма поэта к Ульриху Бёлендорфу, датированного предположительно ноябрем 1802 г. и написанного уже на пороге безумия: «Я думаю, мы не будем больше пересказывать поэтов, живших до нашего времени; песенный лад вообще примет другой характер, и мы потому еще не стали на ноги, что сызнава начинаем – впервые после греков – петь по-другому, естественно, в соответствии с нашим национальным духом, по-настоящему самобытно» (*перевод Т. Гнединой*³¹; в оригинале последняя фраза звучит следующим образом: «...vaterlaendisch und natuerlich, eigentlich originell zu singen»³² – «...отечественно и естественно, собственно оригинально петь»). Уже из этого ясно, что сам Гёльдерлин осознавал форму, которую нашел в своих поздних гимнах, как наиболее органичную не только для него, но и для немецкой поэзии вообще.

В «Отечественные песнопения» входят не только завершенные философские гимны, иногда очень обширные, объемные и уже одним этим не похожие на сугубо лирические произведения, но и многочисленные фрагменты, наброски, пробы, напоминающие обрывающуюся органную пробу перед началом фуги. Несмотря на эту фрагментарность и самодостаточность текстов, все поздние гимны и наброски создают действительно ощущение взаимосвязанности, единого цикла. Хронотоп этого гигантского лирического целого предельно разомкнут: место действия – вся земля, по крайней мере – Евразия, Средиземноморье и Ближний Восток, где берут начало древнейшие цивилизации и культуры, куда корнями уходит культура европейская; время – вся протяженность человеческой цивилизации в сложнейших переплетениях и взаимодействиях культур, в их диалоге. При этом поэтическое пространство Гёльдерлина не только предельно разрежено, так что взор поэта озирает целые материки и континенты, но и предельно пластично, внимательно к простым, малым, незаметным вещам. Это в свое время очень тонко отметил Рильке: «Wie sie doch alle // wohnen im warmen Gedicht, häuslich, und lang // bleiben im schmalen Vergleich, Teilnehmende»³³ («Как все-таки все они живут в теплом стихе, по-домашнему, и долго // пребывают в сжатом сравнении, соучастники»). Перед нами разворачивается символический и в то же время удивительно конкретный гигантский ландшафт человеческой культуры, истории, памяти, в который вписаны судьбы родной Германии и не менее родной Эллады, в котором ведут диалог различные начала: собственно немецкое, эллинское и библейское (особенно показательны в этом смысле гимны «Единственный», «Мнемозина», «У истоков Дуная», «Патмос», «Германия», «Паломничество», «Рейн»,

«Титаны», «Праздник мира»). Поэт чувствует ораничную связь прошлого и настоящего, Европы и Азии, Ионии и Аравии, Истма и Кавказа, Германии и Святой Земли, мгновенно переносясь мыслью в различные культурные пласты, облекая свой дух в различные ландшафты культуры и давая их синтез.

Поздние гимны Гёльдерлина воспроизводят сложную парадигму формирования и функционирования общечеловеческой, европейской и немецкой культур в их сложном переплетении и взаимодействии, и сама по себе эта сверхзадача не могла не вызвать к жизни новый поэтический язык, новую стиховую форму. Именно ритмы поздних гимнов так поразили в свое время Беттину фон Арним, что ей показалось, будто поэт близок к раскрытию «божественной тайны» языка, сокровенной сути человеческой мысли. Действительно, перед нами наглядное стремление стиха передать всю многоассоциативность, многосложность, необычайную динамичность и в то же время затрудненность, подчас парадоксальную алогичность работы человеческой мысли, упорядочивающей хаос, осваивающей действительность и проникающей в трансцендентное. При всей кажущейся излишней громоздкости, хаотичности, при отсутствии порой внешней логической связи между отдельными фрагментами текста, гимны поражают глубокой внутренней продуманностью, скорее ощущаемой интуитивно, нежели осознаваемой рационально. Не случайно Рильке в посвящении Гёльдерлину говорит о том, что его «строка замыкалась, как судьба» («die Zeile schloss sich wie Schicksal»³⁴).

Стремясь создать целостный образ мира в его изменчивости, бесконечном движении и противоборстве частей (по выражению Рильке, «ein ganzes Leben das dringende Bild»³⁵), Гёльдерлин закономерно обращается к новому синтаксису, к новым ритмам, к верлибру. Как известно, свободный стих свободен не только от рифмы, но и от четко определимого ритма: последний меняется от стиха к стиху. Верлибр строится на ритмических контрастах, на максимальной выделенности и обособленности – при единстве целого – каждого слова. Показательно, что, в отличие от Клопштока, Гёльдерлин предпочитает не синтаксический, но антисинтаксический вариант верлибра, когда законченная мысль или фраза не укладывается в рамки стиха, но резко выносится в следующую строку. Эта форма верлибра, ставшая такой органичной для немецкоязычной поэтической традиции, и прежде всего благодаря Гёльдерлину, даже в XX веке осознается другими литературами как особо авангардная, экспериментальная (так, она практически не прижилась в русской поэзии). У Клопштока есть отдельные примеры антисинтаксического верлибра, но они достаточно редки. Гёльдерлин же пользуется им мастерски, заставляя играть и резко пульсировать мысль на резких, неузаконенных обрывах мысли и стиха – особенно в тех случаях, когда разрываются сказуемое и подлежащее, определение и определяемое, когда в предыдущей строке остается союз: «Wo aber Gefahr ist, wächst // Das Rettende auch»³⁶; «...denn ungewohnt // War ich der

breiten Gassen, wo herab // Vom Tmolus fährt // Der goldgeschmückte Paktol...»³⁷
и т. п.

Сознавая новизну своего стиля, поэт определяет его как гигантскую «инверсию», подчеркивая, что это не идентично лингвистической инверсии: «Существуют инверсии слов внутри периода. Более сильна инверсия, когда сами периоды становятся материалом для нее. Логический распорядок, когда за основанием следует развитие, за развитием цель, когда придаточные предложения сзади привешиваются к главным, к которым они относятся, – этот распорядок лишь в редчайших случаях может оказаться пригодным для поэта»³⁸. По мысли Гёльдерлина, стих должен передавать не логическую последовательность и завершенность мысли, но трудный процесс ее рождения и работы. В сущности, перед нами первая попытка воспроизведения «потока сознания» в лирической поэзии – потока утонченного, перегруженного философскими, литературными, культурными ассоциациями поэтического сознания, познающего мир. Именно отсюда проистекает чрезвычайная сложность синтаксиса позднего Гёльдерлина, которую отмечал еще первый его исследователь Норберт фон Хеллинграт, подчеркивая, что это не бессилие больного поэта, не способного справиться с языковой стихией, как считали некоторые, но совершенно особый стиль, находящий себе внутреннее оправдание³⁹.

При этом представляется важным то обстоятельство, что в поздних гимнах Гёльдерлина органично синтезируются как «бурная гениальность», так и идиллическая модальность, которые все-таки выступали несколько обособленно в одах, написанных логаядами. Более того, оба модуса подчинены прежде всего выражению утопического хронотопа, созданию лучезарных видений Мессианской эры. «Бурная гениальность» неизменно присутствует как средство выражения неукротимого, ничем не ограниченного, свободного поэтического духа, скрепляющего различные пласты духовного, культурно-исторического и географического ландшафта, соединяющего собою прошлое, настоящее и будущее:

А я – я стремлюсь на Кавказ!
Ибо даже сегодня слышал
Голоса, оглашавшие небо:
Как ласточка, волен поэт.
К тому же я слышал недавно,
Будто в далекие годы
Наши древние предки германцы
Спустились по волнам Дуная
И с Сынами Солнца,
Искавшими тени,
Сошлись у Черного моря;
Так что море это по праву
Именуют – Странноприимцем.
(Паломничество. Перевод Е. Эткинда)⁴⁰

Идиллическая модальность является определяющей в гёльдерлиновских видениях будущего – например, в «Архипелаге», где поэт рисует величественную утопию обновленного человечества, для которого единственным подлинным законом существования станут гармония, красота, подлинная духовность, и в этой утопии, античной по форме, явственно различимы библейские ноты (в том числе и на видение Мессиианской эры – Небесного Иерусалима, «Града на холме», у пророка Иезекииля и в Откровении Иоанна Богослова):

Близится радостный час. Уже в отдалении слышен
Праздничный хор на горах. Разносится эхо по рощам.
Бога восславив, народ обретает единство былое.
...Там, где плоды наливаются, праведных радует праздник;
И, как жилище людей, пламенеет, сверкает и блещет
Град на вершине холма, обитель небесного счастья.
Смыслом Божественным вновь преисполнено существованье...
(Перевод В. Микушевича)⁴¹

Особенно яркие видения грядущего разворачиваются в «Празднике мира», и здесь также очевидно преобладание идиллической модальности, подчиненной созданию утопического хронотопа. В гимне (целой гимнической поэме) предстает озаренная солнцем утопия счастливого бытия человечества, преломленная через призму библейских мессиианских видений и насыщенная евангельскими аллюзиями, осененная трагизмом судьбы Христа:

На пир бы многих я позвал... Но Ты,
Людей любивший ласково и строго,
Ты, восседавший под сирийской пальмой
Там, у колодезя Иакова, что по дороге в город,
Когда колосья гнулись на ветру, прохлада
Струилась от священных гор; когда
Друзья Твои, подобно облакам,
Стояли тенью вокруг Тебя, чтоб луч, святой и грозный,
Не ослепив людей, пробился к ним,
О Юноша, как сквозь лесную чащу...
Но Ты... Пока Ты говорил, сгущалась
Тень беспощадного предначертанья. Так проходит
И все небесное. Но не бесследно.
<...>

...У Вседержителя, который
Земную радость дал нам, песни дал,
Есть Сын, чья сила – в тишине.
Мы узнаём Его,
Ведь нам знаком Отец, –
В день празднества, Он, Всемогущий Дух
Вселенной, наклоняется над нами.
Владыка времени! Он был велик, – далеко
Раскинулись Его поля... Но Он устал.

Ведь может же и Бог избрать, как смертный,
 Поденный труд, деля судьбу людей.
 Закон судьбы: людей узнают люди
 И в тишине рождается Слово.
 Где Дух царит – мы с Ним. И спорим,
 Что лучшее на свете. Ныне вышшим
 Мне кажется: завершена картина,
 И, просветлен Своим созданием, Мастер
 Из мастерской выходит, – Бог времен,
 Безмолвный, тихий Бог, и лишь закон любви,
 Всеобщей красоты – владеет миром.
 (Перевод Е. Эткинда)⁴²

Таким образом, можно утверждать, что для художественного мира Гёльдерлина во многом конституирующими оказываются две модальности: «бурная гениальность», выражающаяся в неукротимом творческом порыве, героическом энтузиазме, метаниях духа и трагических разрывах сознания, и идиллическая модальность, связанная с поисками и обретением гармонии, выражением утопического сознания, с прорицанием грядущего торжества. Соотношение двух модальностей в какой-то мере определяет и отражает духовно-философскую и эстетическую эволюцию поэта: от преобладания «бурной гениальности» в ранних «Тюбингенских гимнах» – к их равноправному сосуществованию в одах, написанных алкеевой и асклепиадовой строфами (при этом первая служит преимущественно выражению «бурной гениальности», вторая – идиллической модальности), а затем – к их синтезу в поздних философских гимнах.

Примечания

- ¹ См.: Hoelderlin: Beitrage zu seinem Verstaendnis in unserem Jahrhundert / Hrsg. von A. Kelletat. Tuebingen, 1961. S. 3.
- ² Rilke R. M. Gedichte / Сост. и предисл. А. В. Карельского; коммент. Н. С. Литвинца. М., 1981. С. 358.
- ³ Рильке Р. М. Новые стихотворения / Изд. подгот. К. П. Богатырев, Г. И. Ратгауз, Н. И. Балашов. М., 1977. С. 315.
- ⁴ Hoelderlin F. Werke und Briefe: In 2 Bd. / Hrsg. von F. Beissner und J. Schmidt. Frankfurt a. M., 1969. Bd. 1. S. 170.
- ⁵ Гёльдерлин Ф. Сочинения / Сост. и вступ. ст. А. Дейча, коммент. Г. Ратгауза. М., 1969. С. 172.
- ⁶ Rilke R. M. Gedichte. S. 357.
- ⁷ Рильке Р. М. Новые стихотворения. С. 314.
- ⁸ Hoelderlin F. Werke und Briefe. Bd. 1. S. 9.
- ⁹ Гёльдерлин Ф. Сочинения. С. 71.
- ¹⁰ Hoelderlin F. Werke und Briefe. Bd. 1. S. 8–9.
- ¹¹ Гёльдерлин Ф. Сочинения. С. 71.
- ¹² Hoelderlin F. Werke und Briefe. Bd. 1. S. 7.
- ¹³ Ebenda. S. 30.
- ¹⁴ Гёльдерлин Ф. Сочинения. С. 115.
- ¹⁵ Hoelderlin F. Werke und Briefe. Bd. 2. S. 867.
- ¹⁶ Hoelderlin F. Werke und Briefe. Bd. 1. S. 22–23.
- ¹⁷ Гёльдерлин Ф. Сочинения. С. 85–86.
- ¹⁸ Там же. С. 86.
- ¹⁹ Там же. С. 92.
- ²⁰ Там же. С. 107.
- ²¹ Там же. С. 510.
- ²² Там же. С. 285.

-
- ²³ Там же. С. 332.
²⁴ Там же.
²⁵ Там же. С. 430.
²⁶ *Beissner F.* Hoelderlin: Reden und Aufsätze. Berlin; Weimar, 1961. S. 167.
²⁷ *Hoelderlin F.* Werke und Briefe. Bd. 1. S. 80.
²⁸ Гёльдерлин Ф. Сочинения. С. 119.
²⁹ *Hoelderlin F.* Werke und Briefe. Bd. 1. S. 57.
³⁰ Гёльдерлин Ф. Сочинения. С. 110.
³¹ Там же. С. 515.
³² *Hoelderlin F.* Werke und Briefe. Bd. 2. S. 946.
³³ *Rilke R. M.* Gedichte. S. 357.
³⁴ Ebenda.
³⁵ Ebenda.
³⁶ *Hoelderlin F.* Werke und Briefe. Bd. 1. S. 176.
³⁷ Ebenda. S. 177.
³⁸ *Hoelderlin F.* Werke und Briefe. Bd. 2. S. 378.
³⁹ См.: *Hellingrath F.* Hoelderlins Vermaechtnis. München, 1936.
⁴⁰ Гёльдерлин Ф. Сочинения. С. 158.
⁴¹ Там же. С. 150.
⁴² Там же. С. 186.