

надо говорить и о том, что естественное стремление революционных писателей к актуальности, идейности творчества иногда приводило к художественным издержкам. Открытая тенденциозность вела к растворению «я» художника, сознательному отказу от завоеваний психологизма, вела к прямолинейности, упрощенности и лозунговой афористичности фраз. Не все поэты могли провести своеобразную «политизацию» лирики на высоком художественном уровне. Чаще всего это удавалось таким ведущим мастерам слова, усилиями которых формировалась поэзия социалистических идей, как В. Маяковский, И. Р. Бехер, Б. Брехт, Э. Вайнерт, А. Гидаш, И. Волькер. Они неустанно искали новый проблемный ракурс и новые средства художественной выразительности.

Мотив борьбы, главенствующий в рассмотренных балладах И. Р. Бехера, сопряжен с мотивом пролетарской солидарности, которая, как показывает писатель, выходит за пределы предприятия, города и даже отечества. И. Р. Бехер мыслит как поэт-интернационалист, ратуя за тесную сплоченность людей труда всех стран. Его баллады посвящены английскому, американскому, немецкому пролетарию. В балладе «Английский горнорабочий» рабочие России, Англии, Амстердама и Гамбурга названы братьями по судьбе и борьбе, которые могут оказать и оказывают друг другу практическую помощь. В результате поэтом показан иной, более зрелый виток борьбы трудящихся: ее международный характер. Эпизоды борьбы немецких пролетариев входят в нее неотделимой составной частью. И. Р. Бехер связывал надежды своих героев как с реальной классовой борьбой, так и интернациональным союзом людей труда.

¹ См.: *Becher J. R. Gesammelte Werke: In 18. Bänden.* Berlin; Weimar, 1966. Bd. 3. В тексте статьи цифрами обозначена страница.

² См.: Бехер И. Р. Люизит, или Единственно справедливая война / Пер. А. В. Уйттенховен. М.; Л., 1930.

³ См.: *Литература мировой революции.* М.; Л., 1931. № 4. С. 105.

⁴ См.: Третьяков С. Разговор с Бехером // Третьяков С. Люди одного костра. М., 1936.

⁵ *Литература мировой революции.* М.; Л., 1931. № 8. С. 148.

Г. В. СНИЛО

ГЁЛЬДЕРЛИН И ПИНДАР

Все творчество Фридриха Гёльдерлина пронизано токами античной культуры, связано с ней тысячью незримых нитей. В нем, быть может, наиболее полно воплотилось неустанное стремление немецкой художественной мысли, начиная с Винкельмана и Лессинга, к античности. Эллада была подлинной духовной отчизной Гёльдерлина, помогавшей ему с необычайной глубиной постигать беды своей родины, трагическое и противоречивое настоящее и провидеть будущее. Гомер, Пиндар, Софокл, Платон, Гераклит, Эмпедокл — вот те имена, которые вдохновляли философскую мысль Гёльдерлина и его поэтический гений. Совершенно особое место в этом ряду занимает имя Пиндара, с которым связан высший и последний взлет величайшего из немецких лириков.

Античная традиция оставила глубокий след не только в содержании, но и в самой форме и структуре Гёльдерлина. Вслед за Клопштоком он интенсивно вводил в немецкую поэзию античные метры. Зрелое творчество поэта как раз и связано с его обращением к жанру оды и двум классическим одическим размерам — алкаевый и асклепиадовой строфе. Ода, с ее канонически четким строением, достигает у Гёльдерлина непревзойденных вершин и преобладает в его творчестве до 1800 года. Это можно объяснить еще сохранявшимися у поэта утопическими иллюзиями, не утраченной еще возможностью выразить прекрасную мечту в законченной и строгой, гармонически соразмерной форме, что стало уже почти невозможным год или два спустя, когда действительность повора-

чивается к нему все более трагической стороной, когда неразрешимые противоречия раздирают его сознание, предвещающая скорую гибель этого удивительного духа, не способного на компромиссы.

На переломе веков для Гёльдерлина все очевиднее становится разрыв между его лучезарной мечтой и реальностью. Утратив надежду на скорое возрождение Эллады, он пытается примирить в своем сознании и своих стихах современную Германию и древнюю Аттику, христианскую и античную мифологию, Христа и Аполлона. В связи с этим рождается и новая поэтическая концепция. В письме, датированном предположительно ноябрем 1802 года и написанном уже на пороге тяжелейшей душевной болезни, говорится: «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 сызнова начинаем — впервые после греков — петь по-другому, естественно, в согласии с нашим национальным духом, по-настоящему самобытно»¹ (в оригинале, практически не поддающемся точному переводу, — *vaterländisch und natürlich, eigentlich originell zu singen*)²).

Поздние произведения Гёльдерлина, созданные в 1801—1803 годах и получившие впоследствии обобщенное название «*Vaterländische Gesänge*» («Отечественные песнопения»), — это грандиозные философские гимны, в которых предпринята попытка создать универсальную философско-поэтическую картину мира. С этим связана необычайная сложность образных, ритмических, синтаксических структур поздних гимнов, семантизация ритма, несущего значительную смысловую нагрузку, стремящегося передать всю трудность работы человеческой мысли, осваивающей действительность. Отсюда проистекают скачки и обрывы мысли, наплывы образов и ассоциаций, переливы из одной строфы в другую. Не случайно первый исследователь поэзии Гёльдерлина Н. фон Хеллинграт, отмечая кажущуюся алогичность и хаотичность поздних гимнов, подчеркивал, что это не бессилие большого поэта, неспособного справиться с языковой стихией, но совершенно особый стиль, находящий себе внутреннее оправдание.

Знаменателен сам поворот поэта в его позднем творчестве к жанру гимна, гораздо более свободного, не скованного одическими канонами. И поворот этот («*unendliche Umkehr*», «*vaterländische Umkehr*») происходил под знаком Пиндара, во многом как результат работы над переводами его поэзии: в 1800 году Гёльдерлин перевел 17 эпипикиев Пиндара. Разумеется, творчество великого фиванца было известно ему еще со студенческих лет, и уже тогда он испытывал к нему пристальный интерес. Так, в юношеской оде «Мое намерение» (1787), как бы предугадывая свое дальнейшее развитие, семнадцатилетний поэт формулирует цель — достичь «мирообъемлющего полета великих» и называет свои главные ориентиры — Пиндар и Клопшток³. В магистерском сочинении «История изящных искусств у греков» (1790) Гёльдерлин писал о Пиндаре: «Я хотел бы заметить, что гимн его был высшим итогом поэтического искусства. Эпос и драма имеют больший размах, но как раз то, что в этой стремительной краткости он объединил эпическое изображение и страстность трагедии, и делает гимны Пиндара недостижимыми, как раз это и требует от читателя, в чьей душе отзывается их мощь, так много сил и напряжения». В этом очень глубоком замечании Гёльдерлина — объяснение его собственного тяготения к гимну, жанру, возникшему на скрещении эпоса, лирики, драмы и позволяющему органически сочетать объективное и субъективное, конкретно-чувственное и универсально-философское отражение мира.

Почему же, поставив задачу петь «оригинально и по-национальному самобытно», Гёльдерлин обратился к Пиндару? Вероятно, именно в силу глубокого национального своеобразия этого поэта. Советский литературовед, автор филологически точных поэтических переводов из Пиндара М. Л. Гаспаров замечает: «Пиндар — самый греческий из греческих поэтов. Именно поэтому европейский читатель всегда чувствовал его

столь далеки»⁵. Соглашаясь с этим, отметим, что пиндаровская традиция, тем не менее, оказалась очень близкой немецкой поэзии, начиная с Клопштока и Гёльдерлина. Последнего, несомненно, привлекали глубина, мощь и размах пиндаровской поэзии, раскрепощенность и непредсказуемость его поэтического слова. Эти качества еще много столетий назад были отмечены восхищенным Горацием: «Как с горы поток, напоенный ливнем // Сверх своих берегов, устремляет воды,— // Рвется так, кипит глубиной безмерной // Пиндара слово» (пер. Н. Гинцбурга)⁶.

Пиндаровская «греческая песнь» становится для Гёльдерлина той точкой отсчета, на которую ориентируется его поэзия, стремящаяся к широкому историко-философскому осмыслению эпохи. Частному, личному миру противопоставляется жизнь мирового духа. Поэт — титан, посредник между небом и землей, божеством и человеком: «Но нам подобает, о поэты, // Под божьей грозой стоять с головой непокрытой // И луч отца, его свет // Ловить и скрытый в песне // Народу небесный дар приносить...» (пер. В. Микушевича)⁷. Имея в виду прежде всего призыв Пиндара к согласию, его тревожную заботу о мире, Ф. Шлегель отмечал как одну из самых ярких черт его поэзии то, что в ней «говорит не поэт, отдельный человек, но через него — голос народа: не его «я» является его предметом, но общественное дело, состояние народа»⁸. Вероятно, в поэзии Пиндара Гёльдерлин также ищет и находит голос народа, «общественное дело». Перекликаясь со Шлегелем, он различает две разновидности лирики: «всегда усталый полет любовных песен» и «высокое и чистое ликование отечественных песнопений»⁹. Именно образцом последних и стали для него гимны Пиндара.

Можно выделить несколько моментов соприкосновения пиндаровского и гёльдерлиновского гимнов. Это, прежде всего, их триадическое строение. Диалектическое развитие пиндаровского гимна — строфа (тезис), антистрофа (антитезис), эпод (синтез) — глубоко импонировало Гёльдерлину, поэзии которого изначально присуща глубокая диалектичность. Три соединенные вместе строфы он называет «партией» (Partie). Так, в сохранившейся рукописи он объясняет структуру своего гимна «Рейн»: «Закон этого стихотворения заключается в том, что две первые партии формы противостоят как прогресс и регресс, но равны по материалу, две следующие одинаковы по форме, но различны по содержанию, но последняя выравнивает все всеобъемлющей метафорой»¹⁰. После тщательной построчной работы над стихами Пиндара, в письме от 2 июня 1801 года Гёльдерлин писал Шиллеру об их «великой определенности» («Grosse Bestimmtheit»), видя закономерность там, где, по ироническому замечанию Ф. Байсснера, не только современники Пиндара, но и многие нынешние филологи видят лишь беспорядочность и необузданность¹¹.

С пиндаровским гимном внутренне связано и очень важное для Гёльдерлина учение о «чередовании тонов» («Lehre vom Wechsel der Töne»), учение о закономерном чередовании наивного, героического, идеального тона, связанных друг с другом диалектической триадой. И хотя в самых поздних гимнах нет четкого строфического членения, гегелевская триада остается главным внутренним законом поэзии Гёльдерлина. При всей кажущейся хаотичности, подчас отрывочности, его гимны поражают продуманностью строения, возможностью только данной, избранной поэтом формы. В этом контексте особый смысл обретают слова Рильке из его посвящения Гёльдерлину: «Die Zeile schloss sich wie Schicksal» («В речи его замыкалась строка, как судьба» — пер. Г. Ратгауза). Само движение стиха у Гёльдерлина есть уже некое бытие. Недаром им сказано: «...все есть ритм: судьба человека — это небесный ритм, и всякое произведение искусства — только ритм»¹². По мысли поэта, в ритмической структуре стиха должны отражаться законы развития мира.

Поэзия Гёльдерлина стремится к целостному охвату бытия. Однако поэт изображает целое в сложнейшем переплетении его многочисленных внутренних связей. Это соответствовало его философским взглядам: «Всякое следствие и всякий продукт есть результат субъективного и объ-

ективного, единичного и целого, и именно потому, что никогда нельзя вполне отличить часть единичного, содержащуюся в продукте, от части целого, содержащейся в том же продукте, нам ясно, какими тесными узами связаны единичное и целое и как они оба составляют лишь одно живое целое, хотя оно сплошь состоит из обособленных, совершенно самостоятельных, но столь же глубоко и вечно связанных между собой частиц»¹³. Диалектическое противоречие части и целого, единичного и всеобщего, обособления и соединения лежит в основе лирики Гёльдерлина. Это находит удивительное, почти предметное отражение в структуре его поэтического языка.

Одним из релевантных моментов поэтического стиля Гёльдерлина стал так называемый «жесткий стиль» («harte Fügung», термин Хеллинграта): принцип краткости, употребление свернутых конструкций, повышающих суггестивную ценность стиха, жесткое сцепление слов, обособление слова, усиление его веса и значения. «Жесткий стиль», создающий перерывы в течении стихотворной речи, как бы раздробляющий ее на отдельные компоненты, сочетается с амплификацией — разрастанием предложения изнутри за счет факультативных конструкций, детализирующих смысл явления. Мысль с трудом пробивается через частности и детали, чтобы обрести целостность в огромном синтаксическом периоде:

* * *
Denn, wie wenn hoch von der herrlichgestimmten, der Orgel
Im heiligen Saal,
Reinquillend aus den unerschöpflichen Röhren,
Das Vorspiel, weckend, des Morgens beginnt
Und weitumher, von Halle zu Halle,
Der erfrischende nun, der melodische Strom rinnt,
Bis in den kalten Schatten das Haus
Von Begeisterungen erfüllt,
Nun abererwacht ist, nun, aufsteigend ihr,
Der Sonne des Fests, antwortet
Der Chor der Gemeinde: so kam
Das Wort aus Osten zu uns,
Und an Parnassos Felsen und an Kithäron hör ich,
O Asia, das Echo von dir und es bricht sich

Am Kapitol und jählings herab von den Alpen
Kommt eine Fremdlingin sie
Zu uns, die Erweckerin,
Die menschenbildende Stimme ¹⁴.

Интересным представляется тот факт, что само понятие «жесткая связь», примененное для определения стиля Гёльдерлина, восходит к античности, к Дионисию Галикарнасскому, который в трактате «О соединении слов» различал три главных способа соединения: «жесткое, суровое» (Пиндар, Архилох), «гладкое» (Сапфо, Анакреон, Еврипид), «среднее, умеренное» (Гомер, Алкей, Софокл)¹⁵. Именно «жесткий стиль» связывает Гёльдерлина с Пиндаром, для которого характерно жесткое сцепление слов без соединительных частиц, нарушение логических связей, сочетание бесконечных периодов с краткими предложениями, та же амплифицированная манера письма, где простое предложение осложняется многочисленными сравнениями благодаря прихотливым ассоциациям поэта, требуя постоянного напряжения читательской мысли. Таково, например, начало знаменитой I Пифийской песни:

Золотая лира,
Единоправная доля
Аполлона и синекудрых Муз!
Тебе вторит пляска, начало блеска;
Знаку твоему покорны певцы,
Когда, встрепенувшись, поведешь ты замах к начинанию хора;

Ты угашаешь
Молниеносное жало вечного огня,
И орел на скипетре Зевса
Дремлет, обессилив два быстрые крыла,

Орел, царь птиц;
На хищную голову его
Пролила бы темную тучу,
Сладкое смежение век,
И во сне
Он вздымает зыбкую спину,
Сковываемый захватом твоим.

(Пер. М. Гаспарова)¹⁶

Сравнение этого перевода с переводом Гёльдерлина и оригиналом выявляет удивительную стилистическую, смысловую, ритмическую точность гёльдерлиновского перевода, обусловленную, несомненно, близостью манеры обоих поэтов. В своих переводах Гёльдерлин блестяще передает смелые переносы Пиндара из строки в строку и из строфы в строфу, переливы строф друг в друга, бурную динамику его стиха, необычайную напряженность его поэтического мироощущения. Сочетание бурного вдохновения, рождающего ощущение неудержимого, безбрежного движения словесного потока, и в то же время строгой меры характерно для обоих поэтов, Свободный стих и Пиндара, и Гёльдерлина строится прежде всего на инверсии, способствующей эмфатическому выделению слов на границах строк и строф, на перенесении на отдельное слово значительной смысловой и ритмической нагрузки, на контрастном сочетании долгих и коротких строк, придающем поэтической речи особую динамику и экспрессивность. Эпникии Пиндара и гимны Гёльдерлина чаще всего начинаются великолепными, выраженными в грандиозных синтаксических периодах прелюдиями, подобными прелюдиям фуг и создающими необыкновенно торжественное настроение, задающими тон всему гимну (таково начало приводившихся выше I Пифийской песни и гимна «У истоков Дуная», а также «Праздника мира», «Странствия» и других гимнов Гёльдерлина).

Итак, сопоставление некоторых особенностей гимна Пиндара и Гёльдерлина еще раз подтверждает мысль о сложнейшем переплетении различных пластов культуры, о жизненности и актуальности старой, часто кажущейся архаичной традиции, о том, что новаторство в искусстве есть дальнейшее развитие и обогащение традиционных форм, воскрешение забытой традиции. Несомненно, обращение к пиндаровской традиции во многом обусловило новаторство Гёльдерлина, позволило ему создать совершеннейшие образцы немецкого философского гимна, оказав затем огромное влияние на немецкоязычную поэзию XX века, начиная с Рильке и кончая П. Целаном, Г. Маурером, И. Бобровским.

¹ Гёльдерлин Ф. Соч., М., 1969. С. 515.

² Hölderlin F. Werke und Briefe: Bd. 1—2 / Hrsg. von F. Beissner und J. Schmidt. Frankfurt am Main, 1969. Bd. 2. S. 946. (В дальнейшем — WB).

³ WB. Bd. 1. S. 249.

⁴ Hölderlin F. Sämtliche Werke und Briefe. Bd. 1—4 / Hrsg. von G. Mieth. Berlin und Weimar, 1970. Bd. 2. S. 347. (В дальнейшем — SWB).

⁵ Гаспаров М. Л. Поэзия Пиндара // Пиндар. Вакхилид. Оды. Фрагменты. М., 1980. С. 361.

⁶ Античная лирика. М., 1968. С. 411.

⁷ Гёльдерлин Ф. Соч., С. 154—155.

⁸ Schlegel F. Kritische Ausgabe. München; Paderborn; Wien, 1967. Bd. 11. S. 244.

⁹ WB. Bd. 2. S. 949.

¹⁰ SWB. Bd. 1. S. 724.

¹¹ Beissner F. Hölderlin. Reden und Aufsätze. Weimar, 1961. S. 146.

¹² Гёльдерлин Ф. Соч., С. 494.

¹³ Цит. по: Цвейг С. Т. Собр. соч.: В 7 т. М., 1963. Т. 6. С. 178.

¹⁴ WB. Bd. 1. S. 141.

¹⁵ См.: Античные риторика. М., 1978. С. 203 и далее.

¹⁶ Пиндар. Вакхилид. Оды. Фрагменты. С. 58.