

**«ПОТОК В ОКОВАХ» ФРИДРИХА ГЁЛЬДЕРЛИНА:
СВОЕОБРАЗИЕ РОМАНТИЧЕСКОГО МИФОЛОГИЗМА**

Проблема использования античного мифопоэтического материала в творчестве романтиков и по сей день остаётся интересной и важной в плане методологии. Хотя опыт модернизма уже засвидетельствовал, насколько разным может быть его обращение к античности, сохраняя при этом все характерные черты модернистского мироощущения, в отношении «смежных», близко расположенных друг к другу эпох, каковыми являются «классицизм» в XVIII в. и «романтизм» на рубеже XVIII-XIX вв., могут возникать определённые трудности. По верной оценке исследователя немецкого романтизма Н.Я.Берковского, Ф.Гёльдерлин в отношении к античности «среди мировых поэтов (...) вероятно, был самым убеждённым и стойким энтузиастом её» [6, с. 280]. И тем не менее, перед нами романтизм! В этом смысле он занимает своё законное место среди таких романтиков, разрабатывавших античную тематику, как А.Шенье, П.Б.Шелли, Дж.Китс...

Задача нашей статьи – продолжить исследование смежных художественных форм, начатое на страницах этого журнала статьёй «Веймарский классицизм» или «веймарская классика»: У истоков современного мифотворчества». Мы постараемся её решить на примере анализа одного стихотворения поэта.

F. Hölderlin. Der gefesselte Strom

Was schläfst und träumst du, Jungling, gehüllt in dich,
Und säumst am kalten Ufer, Geduldiger,
Und achtest nicht des Ursprungs, du, des
Ozeans Sohn, des Titanenfreundes!

Die Liebesboten, welche der Vater schickt,
Kennst du die lebenatmenden Lüfte nicht?
Und trifft das Wort dich nicht, das hell von
Oben der wachende Gott dir sendet?

Schon tönt, schon tönt es ihm in der Brust, es quillt,
Wie, da er noch im Schosse der Felsen spielt',
Ihm auf, und nur gedenkt er seiner
Kraft, der Gewaltige, nun, nun eilt er,

Der Zauderer, er spottet der Fesseln nun,
Und nimmt und bricht und wirft die zerbrochenen
Im Zorne, spielend, da und dort zum
Schallenden Ufer, und an der Stimme

Des Göttersohns erwachen die Berge rings,
Es regen sich die Wälder, es hört die Kluft
Den Herold fern und schauernd regt im
Busen der Erde sich Freude wieder.

Der Frühling kommt; es dämmert das neue Grün;
Er aber wandelt hin zu Unsterblichen;
Denn nirgend darf er bleiben, als wo
Ihn in die Arme der Fater aufnimmt. [1]

Ф. Гёльдерлин. Поток в оковах

Ты спишь, ты дремлешь, скованный юноша.
Ты молча ждешь у хладного берега,
Внемли, рожденный Океаном,
Зову Отца и друзей-титанов!

Посланец моря, ветер жизнедышащий
Спешит к тебе, – но вести не внемлешь ты.
Тебя недремлющие боги
Властно зовут, – ты не слышишь зова.

Но громче, громче сердце стучит в груди.
Он вспомнил день, когда он из каменных
Родился недр; он вспомнил, властный,
Силу свою; он гудит и стонет,

Медлитель, он оковы свои дробит,
Он крутит камни, бьет и кидает их
О звучный брег; и вот уж дали
Слышит его гневно-шумный голос.

И пробудились горы, внемля ему,
Шумят леса; ущелья глубокие
Волнуются, и дух творящий
В лоне земли пробудился снова.

Весна приходит; вновь зеленеет мир.
А он спешит, спешит к небожителям,
И Океан-родитель примет
Бурные воды в свои объятия.

(Пер. Г.Рамгауза)

1.

Своё стихотворение «Поток в оковах» великий немецкий поэт Ф.Гёльдерлин (1770-1843) написал в начале 1800-х годов. Тема – изображение величественного горного ландшафта, в центре которого – бурный поток, пробивающий себе путь в тесном ущелье. Мы наблюдаем игру всепоглощающей природной стихии, которая умирится лишь в конце своего пути, вливаясь в широкий океан.

Это стихотворение наполняет нашу душу переживанием *возвышенного*, которое И.Кант определял как чувство превосходства физического и морального явления по отношению к ограниченным возможностям человеческих сил. Однако это чувство, согласно философу, не угнетает, не принижает нашего достоинства, а наоборот, располагает душу к восприятию идеи безграничности мира. Способность к переживанию возвышенных чувств сообщает душе индивидуальность и значительность в наших собственных глазах. Переживание не просто красоты, а именно возвышенной красоты является самым значительным и незабываемым для человека.

Кант выводил свои основные эстетические понятия «прекрасного» и «возвышенного», в основном, из мира природы. Позже Гегель в «Эстетике» сблизит возвышенное с *героическим*. На наш взгляд, Гёльдерлин определённо подходит именно к этой дефиниции возвышенного. Перед нами стихотворение, соединяющее в себе созерцательность *элегии* с героическим пафосом *оды*.

Общеизвестным фактом является то, что Гёльдерлин усиленно изучал Канта, как и то, что культ Канта царил в «комнате философов» – Гёльдерлина, Шеллинга и Гегеля в бытность всех троих учащимися Тюбингенской закрытой семинарии [2, т.3, с.353]. Атмосферу их научных занятий характеризовали ещё три культа: греков, природы и искусства. Кажется, все три воплощала в себе ещё в 1770-1780-е годы поэзия Ф.Г.Клопштока, который приучил поэтический слух немцев не только к гекзаметру – размеру его основного произведения «Мессиада», но и, благодаря свободному стиху «Од», к ритмически прихотливым размерам греческой лирики ранней классики. И гомеровский гекзаметр, и разностопные греческие размеры являлись основными у зрелого Гёльдерлина (анализируемое нами стихотворение написано в подражание т. н. «алкеевой строфе»). Мы полагаем, что поэзия Клопштока оказала своё воздействие на разработку двух отмеченных нами главных эстетических понятий Канта, что позволило Гёльдерлину со временем трансформировать бытовавшие тогда жанры «элегии» и «оды» в собственном направлении.

Восторженно-лирический ландшафт, трактуемый как символическое самоутверждение героических чувств, был довольно распространён в романтической поэзии. Можно указать в этой связи на стихотворения А.С.Пушкина «Кавказ» и «Обвал» (оба 1829 г.), совпадающие по динамике сюжетного развития со стихотворением Гёльдерлина.

Кавказ подо мною. Один в вышине
Стою над снегами у края стремнины (...)
Отселе я вижу потоков рожденье
И первое грозных обвалов движенье (...)

Дробясь о мрачные скалы,
Шумят и пенятся валы,
И надо мной кричат орлы,
И ропщет бор,
И блещут сквозь волнистой мглы
Вершины гор (...)

И у Гёльдерлина, и у Пушкина выбрана одинаково высокая точка обозрения, изображается одинаково бурное течение горной реки сквозь непомерные препятствия; попутно взгляд поэта охватывает всё более широкое пространство, включающее разнообразную жизнь природы и людей. И Пушкин (в «Кавказе»), и Гёльдерлин выводит лирическое «Я». Правда, лишь у Гёльдерлина даётся умиротворяющий конец, когда река вливается в открытое море. Стихи Пушкина можно даже рассматривать как поэтическую реплику на немецкие.

Однако, разница между русскими и немецкими стихотворениями значительна. Различна сама концепция ландшафта. У Пушкина даются пейзажи, которые находятся всё же в пределах

возможностей человеческого глаза. Среди стихотворений Гёльдерлина ближайшей аналогией пушкинским может служить «Возвращение», где взгляд поэта плавно скользит от альпийских вершин к деревушке у подножья гор, а также «Гейдельберг», в котором поэт описывает открывающийся перед ним вид сначала по одну сторону от моста через реку, на котором он стоит, а затем – по другую. Но если взять в целом, то у Гёльдерлина пейзаж условен – в том смысле, что описывается не «картина в раме» (как у Пушкина) либо чередование картин по мере движения взгляда, а *метаморфоза*, охватывающая не просто ландшафт, а всю природу как таковую. Перед нами не просто созерцаемое пространство, а видение, развёртывающееся перед нами по логике *становления*. Поэт часто избирает для начала своего «видения» какую-то статичную «точку отсутствия», которая затем получает некий внутренний толчок, вызывающий общее динамичное движение, которое затем «переламинается». Наступление этого нового момента, эту поэтическую «перипетию» Гёльдерлин любит обозначать словами «но», «однако» (doch, aber, schon):

Schon tönt, schon tönt es ihm in der Brust...
(Но громче, громче сердце стучит в груди...)

Таким образом, различен и сам характер *возвышенного* у обоих поэтов. У Пушкина это созерцательное переживание непомерной мощи внешней природы; у Гёльдерлина это переживание мощного внутреннего импульса. Необходимо объяснить это своеобразие авторского взгляда с точки зрения *воображения и содержания*.

2.

Сила воображения Гёльдерлина проявляется вовсе не в воспроизведении реального природного ландшафта; в этом отношении показателен его лирический роман «Гиперион», где картины Греции, как уже отмечено, совсем не соответствуют географической реальности и отражают в целом пейзаж родной поэту Германии [2, т. 3, с. 371]. И высокая точка обзора в его стихотворениях совсем не сопоставима с известной любовью Гёте к панорамному обозрению местности [3, с. 74 сл.]. Хотя воображение Гёте и склонно к «дорисовыванию», поэт всё же старается правдиво передавать увиденное с высоты. То же самое мы можем отметить и в обоих стихотворениях Пушкина. Ещё меньше сходства со стихотворением Байрона «Лох-на-Гар», в котором английский поэт домысливает картину средневекового замка и соединяет воспринятое наяву с увиденным в воображении, которое переносит его в далекое прошлое. Так же мало тут общего и со стихотворением «Озеро» Ламартина, где пейзаж озера постепенно замещается и вытесняется другой, психологически тревожной картиной интимных воспоминаний поэта.

У Гёльдерлина мы обнаруживаем удивительный *монизм* созерцания. Пластический и психологический план не дополняют и тем более не вытесняют друг друга, как у названных выше поэтов, а существуют в единстве. Их и можно представить себе только в этом едином и полном существовании. А это возможно только при одном условии – если сам поэт является *источником* своего созерцания. То есть, если это *мысленное* созерцание.

Тут уместо вспомнить о той революции, которую Кант произвёл в области объяснения чувственности, интерпретировав пространство и время как формы индивидуального созерцания; а также о Фихте, который предельно развил этот элемент кантовской философии, объявив наши представления о пространстве и времени внешнего мира полным продуктом самого нашего сознания. В том же духе автономизировал Фихте и причинно-следственные связи, и модальность, и отношения. Нельзя сказать, что такие представления зародились на голом месте. Они были активно апробированы не только в предшествующей философии (например, Локк и Юм придавали определённое значение ассоциации идей как самостоятельному виду логики), но прежде всего в художественной литературе (Л.Стерн, Вольтер и др.). Наиболее эффективной точкой зрения Фихте оказалась для поэзии, где реалии внешнего мира оказывались как бы строительным материалом для воссоздания внутреннего мира поэта. И этот мир в отношении логики своего становления оказывался зависимым лишь от побудительной воли поэта, то есть целиком автономным. В самом начале стихотворения Гёльдерлина вовсе не реальный поток изображён в состоянии покоя; такую точку поэт никак не мог бы узреть в реальности:

Was schläfst und träumst du, Jungling, gehüllt in dich...
(Ты спишь, ты дремлешь, скованный юноша...)



Это исходная точка в самом внутреннем созерцании поэта, которое и приводит в действие весь механизм становления. Поэт *домысливает* сначала состояние полного покоя горной реки, чтобы от него перейти к движению. Поток вдруг «слышит» зов Отца, и вслед за этим его движение буквально нарастает у нас на глазах:

...und nur gedenkt er seiner
Kraft, der Gewaltige, nun, nun eilt er,
Der Zauderer...
(...он вспомнил, властный,
Силу свою; ещё миг – и спешит он,
Медлитель...)

Далее внутреннее созерцание поэта приводит в движение весь окрестный пейзаж:

Des Göttersohns erwachen die Berge rings,
Es regen sich die Wälder...
(И пробудились горы, внемля ему,
Шумят леса...)

И вот уже вся природа охвачена всеобщим обновлением. На наших глазах –

Der Frühling kommt; es dämmt das neue Grün...
(Весна приходит; вновь зеленеет мир...)

Нарастающее движение стремительно ведёт к динамичной кульминации. И вот уже вся природа не может сдержать конвульсий бурной радости (Und schauernd regt im / Busen der Erde sich Freude wieder. – И дух ликующий / В лоне земли пробудился снова), видя, как отец принимает в свои объятия сына:

...nirgend darf er bleiben, als wo
Ihn in die Arme der Fater aufnimmt.
(И Океан-родитель примет
Бурные воды в свои объятия.)

На небольшом пространстве перед нами прошёл полный этап становления – от зарождения движения через бурную кульминацию к превращению в новое качество. Ведь объятия Отца – это объятия Океана, в котором Поток растворится без остатка! Но именно этому и радуется вся Природа. Мир восстановил своё единство. Вновь обретена мировая гармония.

Это стихотворение лишено, как мы указали, дополнительных элементов рефлексии, авторского субъективизма, привнесённого в него со стороны психологизма. Оно чрезвычайно философично, но не в аллегорическом плане, а в плане реального развёртывания цепочки: тезис (неподвижность), противостоящий ему антитезис (движение) и снятие – переход в новое качество. Психологический план носит совсем не переносный, не отвлечённый, а целиком конкретный характер: это эмоционально нарастающее *рецептивное* сопереживание процессу становления. Теперь можно сказать, что и содержание этого стихотворения – это эмоционально захватывающий процесс становления, как бы выраженный через картину всего горного ландшафта. В этом проявляется *музыкальность* произведения, где избранная тема отвечает раскрытию главного – динамичного эмоционального нарастания и его гармонического разрешения в каденции. Такое понимание ставит стихотворение Гёльдерлина за пределы привычной жанровой классификации. Это не лирическая поэзия, ибо лиризм полностью растворился в авторе как источнике и условии созерцания. Это и не лиро-эпическая, сюжетная лирика. Гёльдерлин как никто из романтиков не предрасположен к изображению событий в традиционном (обыденном) смысле слова; баллада, скажем, не могла бы быть его жанром. Любое событие в его поэзии – это само созерцание. У него нет картин природы как таковых, а есть свободные переходы в области пространства и времени, субъект-объектных отношений. Наконец, это и не философская лирика, так как она не вражает философскую мысль, а, подобно музыке, выражает закономерность становления, адекватное описание которой лишь наиболее *удобно* дать с применением терминов философии.

В таком образно-эмоциональном строе стихотворения мы усматриваем действительно его *музыкальность*. Ведь композитор, стремясь выразить свой музыкальный темперамент, подбирает соответствующую тематику, которая, не ограничивая восприятие слушателя, выступает как бы некоей смысловой *схемой* развёртывания звуковой мысли. Ближайшей музыкальной аналогией этому способу поэтического видения может являться музыка Г. Малера,

хотя бы его Первая симфония, где в аналогичной последовательности разворачивается картина спящей и постепенно пробуждающейся альпийской природы. Идея фихтеанского саморазвития и самообоснованного становления как логически автономного, очевидно, наиболее подходит к эстетике музыки и лирической поэзии.

В лирике Гёльдерлина схема такого внутреннего созерцания, активно творящего поэтические визи, повторяется. При том, что она захватывает нас всё новыми и новыми образами и сочетаниями, она остаётся по существу неизменной в отношении логики смыслового и эмоционального монизма, без привнесения переносного смысла.

3.

Теперь выясним, в чём заключаются особенности содержательности выявленного нами видения природы. Перед нами *мифологический* пейзаж, все части которого предстают как одушевлённые и выступают под соответствующими именами. Так, «географическое» имя самого Потока фигурирует только в названии, где нейтрализуется «одушевлённым» определением «скованный» – «*der gefesselte Strom*». В самом же стихотворении Поток предстаёт со всеми признаками живого существа. Это «Юноша» (*Jungling*), «Могучий» (*der Gewaltige*), «Терпеливец» (*Geduldiger*), «Медлитель» (*Der Zauderer*), «Сын Океана» (*des Ozeans Sohn*), «Сын Бога» (*Göttersohn*). Океан, пробуждающий Поток своим кличем, предстаёт как «Отец» (*der Vater*), «Бдящий Бог» (*der wachende Gott*), «Друг титанов» (*Titanenfreund*). Сам же сонм богов назван «Бессмертными» (*die Unsterblichen*).

В ряде случаев поэт даёт прямые названия из области явлений природы (*am kalten Ufer* – на холодном берегу, *der Frühling kommt* – наступает весна, *das neue Grün* – свежая зелень); но, как правило, их прямой смысл переводится в переносный, метафорический, «одушевлённый»: *die lebenatmenden Lüfte* (жизнедышащие ветерки), *im Schosse der Felsen* (в каменном лоне), *er spottet der Fesseln* (он глумится над оковами), *zum schallenden Ufer* (к гремящему берегу), *die Berge erwachen* (пробуждаются горы), *im Busen der Erde* (в груди у Земли), *es regen sich die Wälder* (волнуются леса), *es hört die Kluft* (ущелье внимает).

Всё стихотворение написано в форме греческого поэтического монолога-обращения, где отдельные элементы слегка изменены, но всё же угадываются: 1. Обращение и приветствие с названием имени и славной родословной, 2. Просьба либо призыв, 3. Описание деяния, 4. Заключение [4, с.36].

Казалось бы, Гёльдерлин воспроизводит поэтический стиль греческой лирики. Однако сходства тут, пожалуй, не больше, чем с «греческими» пейзажами в «Гиперионе». За исключением «жизнедышащих» ветерков, перед нами совсем не античные метафоры; их источником может быть скорее *барочная* поэзия, настолько высока их энергия движения и беспокойства. Кроме того, имеют место весьма чуждые античности, но близкие библейному стилю ритмические приёмы расчленения (или, может быть, ускорения) действия с помощью союза «и» (*und*). Четыре раза им открывается новая строка, причём во 2-й строфе два раза подряд; а в 4-той строфе это слово звучит целых пять раз: «...*Er spottet der Fesseln nun, / Und nimmt und bricht und wirft die Zerbrochenen / Im Zorne, spielend, da und dort zum / Schallenden Ufer, und an der Stimme / Des Göttersohns erwachen die Berge rings*». При этом надо также учесть, что всё пробуждение Потока выражается в стихотворении *всего одним* предложением, которое, используя прямо-таки изнурительные анжабеманты, охватывает целых три строфы, и строится целиком на сочинительных связях с употреблённым семь раз союзом «и»! Не здесь ли, уже в лоне раннего романтизма, зарождается эстетика вагнеровской «бесконечной мелодии», которая в своей поистине *не античной* экспрессии исчерпывает дыхание до последней капли?

Усилению экспрессии служат и другие повторы, невообразимые в античной лирике. Например, повторение «*schon*»: *Schon tönt, schon tönt es ihm in der Brust...* («Но звучит, но звучит у него в груди...»); повторение «*nun*»: *Und nur gedenkt er seiner / Kraft, der Gewaltige, nun, nun eilt er, / Der Zauderer, er spottet der Fesseln nun...* («И вдруг вспоминает он о своей силе, Могучий, и вот, и вот спешит он, Медлитель, и вот глумится над узами...»). И в этом же предложении мы видим, словно в нарушение всех античных правил, нагнетание индивидуальных «концептов» («Могучий», «Медлитель»), перемежающихся с логически не обязательным двойным повтором местоимения «он» (*er*).

Наконец, обратим внимание и на то, что общее динамическое напряжение события вовлекает по принципу *контраста* в свою сферу и переподчиняет себе концепты спокойствия и радости: «Was schläfst und träumst du, <...> des Ozeans Sohn, des Titanenfreundes?» (Что спишь и гредишь ты, сын Океана, друга титанов?); «...schaudernd regt im / Busen der Erde sich Freude wieder» (содрогнувшись <от ужаса>, радость снова забила в груди земли).

Если определять характер героического пафоса в этом стихотворении, то скорее – это пафос восторженности, весьма близкий к сентиментальности. Перед нами *восторженно-сентиментальная героика*, что подчёркивается и самой «семейной» топикой: радостное воссоединение Отца и Сына. Здесь нет ни капли дорической сдержанности и простоты, но можно заметить даже некоторую экзальтированность чувств.

Героика, как известно, граничит с трагическим. Здесь же результат борьбы, можно сказать, предопределён с самого начала. И борется герой не с фатальными силами, а с неким инертным состоянием, которое выражает его собственный сон. Он легко рвёт «каменные узы» ущелья, но это, скорее, не пафос героического преодоления, а пафос бурного движения, на которое радостно откликается вся природа. Конец – это соединение с Океаном, который тут, – кстати, очень по-античному – воплощает космическую гармонию. Последняя строчка – общий аккорд торжества, апофеоз Всеобщего Примирения. Но именно таков, на наш взгляд, пафос Барокко, когда трагизм снимается воссоединением с Единым и Целым. В церковной музыке И.С.Баха, как правило, чередуются и даже переплетаются мотивы трагического напряжения, радостного ликования и лирической растроганности. Всё это мы можем обнаружить и у немецкого поэта. Этот восторженный героизм, это сентиментальное жизнеупоение у Гёльдерлина могут иметь своим источником и поэтику штурмерских «гимнов», и поэзию И.Г.Клопштока [5, с.26-28], через которого можно проследить путь даже до сентиментально-ораторского пафоса Ж.-Ж.Руссо. Таким образом, «классицизм» немецкого поэта носит очень необычный, абсолютно не античный характер! Рассмотрим концепцию мифологии у Гёльдерлина детальной.

Поток назван целым рядом имён, которые, конечно, отражают его природу (*der Gewaltige, Geduldiger, der Zauderer* – Могучий, Терпеливец, Медлитель), но и указывают на определённую заданность образа, его изначальную соотнесенность с некоторыми вековечными началами (*Jungling, Der Göttersohn, des Ozeans Sohn* – Юноша, Сын богов, Сын Океана). То же самое относится к именам других богов (*der Vater, der wachende Gott, Titanenfreund, die Unsterblichen* – Отец, Спящий бог, Друг титанов, Бессмертные). Имена появляются не как непосредственная реакция человека, созерцающего важное явление природы – горную реку, и не отражают личные впечатления наблюдателя. Наоборот, они извне концептуализируют явление, то есть интегрируют его в систему уже заранее намеченных абстрактных отношений, отвлеченных, идеальных связей.

Голос Отца-Океана пробуждает в Юноше-Потоке его внутреннюю природу. Его природа дремлет уже в нем, её надо только пробудить, актуализировать как потенцию, перевести возможность в необходимость. Юноша подчиняется не столько внешнему зову, сколько закону своей внутренней природы. Тут воплощена мечта романтиков о духовной полноте бытия, когда, по словам Гегеля, человек не подчиняется закону бытия как чему-то внешнему, а сам своими действиями выражает закон. Этот закон имеет всеобщий характер, следовательно, созвучен всему в природе. Вот почему во всей природе наступает весна. Это закон внутреннего движения как условия существования личности, постоянного деятельного начала (Фихте, Фауст у Гете). Одушевление природы показывает, что этот закон носит всеобщий характер и распространяется на человека. В этом человек и природа едины. Перед нами не просто присущая веймарской классике гуманизация природы, то есть внесение в неё законов сознания, человеческой жизни, а романтическая *универсализация* природы и человеческого общества в духе «философии тождества» Шеллинга.

4.

В завершение анализа сравним «Поток в оковах» со стихотворением-«близнецом» – «Ганимед». Название дано поэтом скорее как намётка предельно широкого программного смысла, словно в музыкальном произведении. Образ Ганимеда прочитывается тут ещё менее конкретно, нежели, скажем, в одноимённом гениальном стихотворении Гёте. Ганимед – образ



вдохновения. Непосредственное и простодушное сознание поэта пассивно дремлет, пока его не окликнет «веским глаголом» голос свыше. И тогда поэт преображается. В нём пробуждается творческая энергия, которую автор сравнивает со стремительной и неукротимой энергией горного потока. И она преобразует всё вокруг себя. Но мысль поэта уже не останавливается на созданном. Он, подобно мифическому Ганимеду, уже на небесах, его удел теперь – беседа с божествами (*Genien*).

Was schläfst du, Bergsohn, liegest in Unmut, schief,
Und frierst am kahlen Ufer, Geduldiger!
Denkst nicht der Gnade du, wens an den
Tischen die Himmlischen sonst gedürstet?

Что никнешь, бедный, в зябкой дремоте, сир,
На стылом бреге смутно немотствуешь?
Иль озабыл о непостижной
Милости и о тоске бессмертных?

Kennst drunten du vom Vater die Boten nicht,
Nicht in der Kluft der Lüfte geschärfter Spiel?
Trifft nicht das Wort dich, das voll alten
Geists ein gewanderter Mann dir sendet?

Ужель не видел вестников отчих ты –
В воздушной глуби неуловимых игр?
Ужели не был ты окликнут
Веским глаголом из уст разумных?

Schon tönets aber ihm in der Brust. Tief quillts,
Wie damals, als hoch oben im Fels er schlief,
Ihm auf. Im Zorne reinigt aber
Sich der Gefesselte nun, nun eilt er,

Но крепнет мощно голос в груди. Из недр
Родник вскипает, словно бы в некий час
Как отрок спал в горах. И вот уж
Труд очишенья вершит он буйно,

Der Linkische; der spottet der Schlacken nun,
Und nimmt und bricht und wirft die Zerbrochenen
Zorntrunken, spielend, dort und da zum
Schauenden Ufer, und bei des Fremdlings

Неловкий; он смеётся над узами,
Срывая, мечет прочь их, осиливши,
Высоким гневом пьян, играя,
И, пробудившись на чутком бреге,

Besondrer Stimme stehen die Herden auf,
Es regen sich die Wälder, es hört tief Land
Den Stromgeist fern, und schauernd regt im
Nabel der Erde der Geist sich wieder.

На голос чуждый всюду стают стада,
Леса шумят, и недра подземные
Внимают духу бури, внятно
Дух шевельнулся, и в бездне трепет.

Der Frühling kömmt. Und jedes, in seiner Art,
Blüht. Der ist aber ferne; nicht mehr dabei.
Irr ging er nun; denn allzugut sind
Genien; himmlisch Gespräch ist sein nun.

Весна приходит. Всё, что живёт, опять
В цвету. Но он далёко: уже не здесь.
Не в меру добры боги: ныне
Глух его путь, и беседа – с небом.

(Пер. С.С. Аверинцева)

Перед нами ещё одна симфония становления. Стихотворение проникнуто поистине барочной энергией вознесения. Гёльдерлин любит развивать подобные состояния: от внутреннего «немотствования» до «высокой игры», от бездействия к безудержному движению, от низин будничности к высотам духа, от тьмы или стылости к расцвету или рассвету, от языческого и человеческого к Божественному. Внутренняя энергия становления и развёртывания передаётся через образы природного ландшафта, преобразующегося на наших глазах. Зарождается этот ландшафт в душе автора вместе с энергией его же собственного вдохновения. Перед нами описание внутреннего процесса творчества. Это автофиксация авторского внутреннего состояния, которое стимулируется самим собой. Для Гёльдерлина подобный процесс и его внутренние истоки – тайна; ведь, согласно Канту, *гений* сам не знает, как он творит свои идеи; он может лишь подчиняться этому непонятному для него импульсу. В этом заключаются простодушные, наивность и чистота помыслов поэта. Таков Ганимед – избранник богов. Настоящий поэт – это всегда Ганимед, безотчётно творящий и не стремящийся понимать до конца своей созидательной силы.

«Ганимед» и «Поток в оковах» свидетельствуют о том, как ничтожно мало «эллинизм» Гёльдерлина был связан с классицизмом [6, с. 287 сл.], несмотря на активное использование приёмов греческой версификации и греческой мифологии. Перед нами типично романтическая концепция творчества, опирающаяся на кантовскую теорию гениальности. Дальше, чем «иенские романтики», отошёл Гёльдерлин и от принципов «веймарской классики». В частности, Г.А. Корф в своём превосходном разборе поэзии Гёльдерлина обращает внимание на



то, что мифологический мир поэта составляют в основном не олимпийские боги, соответствующие «веймарской» эстетике гуманизации, а более древние боги природы [2, т. 3, с. 366, 367]. Сам процесс становления также не сопоставим с греческой поэтикой и отражает уже романтическую эстетику. Наконец, энергия этого становления, само необычайное психологическое напряжение его тектонизма были возможны только после активно пережитого барочного опыта, столь характерного для немецкой поэзии, изобразительного и музыкального (И.С.Бах, Моцарт) искусства всего XVIII века.

Литература

1. Hölderlins Werke: In zwei Bänden. /Ausgewählt und eingeleitet von Herbert Greiner-Mai. – Bd. 1. – 2. Auflage. – Berlin; Weimar: Aufbau-Verlag, 1965.
2. Korff H. A. Geist der Goethezeit: in 4 Bde. / Unveränderter Nachdruck der 4., durchges. Auflage. – Leipzig: Koehler & Amelang, 1956.
3. Шалагінов Б. Б. Естетика Й. В. Гете: Дослідження. – Київ: Вежа, 2002.
4. Шалагінов Б. Б. Зарубіжна література від античності до початку XIX сторіччя: Історико-естетичний нарис./ 2-ге вид., випр. і доповн. – Київ: Видавничий дім «КМ Академія», 2007.
5. Шалагінов Б. Б. Німецька література XVIII ст. (Клопшток). // Історія німецької літератури. – Вікно в світ, 1999, № 1.
6. Берковский Н. Я. Романтизм в Германии. – Ленинград: ХЛ, 1973.

