А. Л. Вольский

ФРИДРИХ ГЁЛЬДЕРЛИН: ПОЭЗИЯ КАК ГЕРМЕНЕВТИКА

Рассмотрена теоретическая проблема соотношения поэзии и герменевтики на основе литературной теории романтизма. Проанализирована семантическая структура поэтико-философского концепта «природа» в первом позднем гимне Фридриха Гёльдерлина «Wie wenn am Feiertage…», а также конструктивная роль ритма в развитии этого концепта.

Ключевые слова: поэзия, герменевтика, романтизм, гимн, поэтико-философский концепт, ритм, природа.

A. Volski

FRIEDRICH HÖLDERLIN: POETRY AS HERMENEUTICS

The theoretical problem of relationship between poetry and hermeneutics is considered on the base of the literary theory of romanticism. The semantic structure of the poetic-philosophical concept of «nature» in the hymn of Hölderlin «Wie wenn am Feiertage…» and the constructive role of the rhythm in its development have been analyzed.

Keywords: poetry, hermeneutics, romantics, hymn, poetic-philosophical concept, rhythm, nature.

Филологическая герменевтика рассматривает поэтический текст как форму познания и толкования бытия [1, с. 73]. Первоначально эта идея, присутствующая в самой этимологии слова «герменевтика» (Гермес — толкователь воли богов), встречается в философии Платона, который в диалоге «Ион» называет поэтов «герменевтами богов» [3, с. 377]. Внутри самой герменевтики такая трактовка поэзии восходит к предшественнице филологической герменевтики — к герменевтике сакральной (hermeneutica sacra), прежде всего, библейской. Текст Библии для сакральной герменевтики является словесной формой толкования Слова Божия, Логоса, проникновением человеческого ума в тайну Откровения,

осуществляющимся при помощи *языкотворчества,* т. е. *поэзии* в изначальном смысле слова. Священное Писание — это и абсолютная Истина, и человеческое толкование ее. Эта идея выражена в знаменитых словах Лютера: Scriptura sui ipsius interpres — Писание само себя толкует. Для герменевтики филологической функциональным аналогом сакрального текста является текст поэтический. Поэзия выступает здесь, таким образом, как (высшая) форма толкования.

Воззрение на поэзию как форму языкового познания мира, изначально герменевтическое, было продолжено в немецком романтизме. Фр. Шлейермахер, создатель современной герменевтики и участник романтического кружка, является фигурой, которая соединяет две традиции — герменевтическую и романтическую. Искусство для него не просто форма подражания природе или самовыражения творческой личности. Искусство — религиозно в том смысле, что оно соединяет поэта с бесконечностью, с Богом [12, с. 363].

Фр. Шлегель в 116-м фрагменте говорит о «бесконечной трансцендентальной поэзии», которая должна соединить в себе все конечные, партикулярные жанры, в том числе и философию [11, с. 90]. Сама же философия, для того чтобы покинуть пределы только видимого и исчисляемого мира, должна возвыситься до поэзии. О соотношении двух форм философии — логически-рассудочной (низшей) и поэтической (высшей) — Шлегель говорит так:

«Философия — эллипс. Один его центр, к которому мы теперь ближе, — самозакон разума. Другой центр — идея универсума. В нем философия соединяется с религией» [10, с. 278].

Здесь Шлегель не только различает две формы философии, но его фрагмент является концентрированной (поэтической) формой самой истории философии. Философия восходит, вернее, призвана восходить от «самозакона разума», от очевидностей и трюизмов, опошляющих философию, к «идее универсума», к Богу. На сегодняшнем этапе развития философии мы, к сожалению, все еще ближе к первому её центру.

Попыткой проникновения в «идею универсума» через поэзию стало творчество Фр. Гёльдерлина [6, с. 88]. Гёльдерлин, как, впрочем, и многие другие поэты романтической эпохи, изучал философию Канта, слушал лекции Фихте, переписывался и встречался с Шиллером, дружил с Шеллингом и Гегелем. Ему принадлежат эстетические идеи фрагмента «Das Älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus», текст, написанный Гёльдерлином и Шеллингом во Франкфурте в 1796 году, который дошел до нас в рукописи Гегеля. В этой работе Гёльдерлин называет поэзию «наставницей человечества» («Lehrerin der Menschheit») и выдвигает тезис о «чувственной религии», новой «мифологии разума», которая воплощает абстрактные идеи в чувственную форму при помощи поэзии.

Перу Гёльдерлина принадлежит ряд философских сочинений, в которых он пытается поставить и решить проблему соотношения поэзии и философии, выявить философские основания художественного творчества и поэтических жанров. Почти все они остались незавершенными и имеют фрагментарный характер. О некоторых из них пойдет речь в дальнейшем.

Основные философские идеи сформулированы Гёльдерлином, однако не в дискурсивной, а в *лирической* форме, прежде всего в его гимнах. Гёльдерлин принадлежит традиции *поэтической философии*, представителей которой традиционно принято именовать поэтами-философами (нем. Dichterphilosoph, poetischer Philosoph). Помимо него, к ней следует причислить, в первую очередь,

Гёте, Новалиса, Ницше, Тракля, Георге, Рильке, Целана.

Обращает на себя внимание тот факт, что все эти поэты широко использовали в своей философской лирике определенную жанровую форму — *свободные ритмы*. В этом жанре написаны философские стихотворения Гёте штюрмерского периода, мистические «Гимны к ночи» Новалиса, «Дифирамбы к Дионису» Фр. Ницше, философские поэмы Г. Тракля (например, его песнь «Гелиан» 1913 года), «Дуинезские элегии» Рильке, практически вся лирика Целана и т. д.

Прежде чем перейти к анализу поэтической философии на примере одного из гимнов Гёльдерлина, следует ответить на следующий вопрос: какими причинами объясняется такое особое положение свободных ритмов? Для этого следует определить, какое место занимают свободные ритмы в структуре художественной речи, а, кроме того, совершить небольшой экскурс в историю немецкого стиха.

Начнем со структурных признаков. Если трактовать прозу и стих как два функциональных стиля художественной речи, противопоставленные друг другу по принципу расчлененности—нерасчлененности (метричности—неметричности), то место свободных ритмов окажется на границе между ними. Среди всех стихотворных форм свободные ритмы являются формой наименее метрической, максимально приближенной к прозе. Поэтому корректнее было бы вместо свободных ритмов говорить о свободных метрах: единственным формальным стихотворным признаком свободных ритмов является так называемая установка на метр, некое метрическое задание, которое заставляет фразу делиться на строки [2, с. 36].

Будучи лишенными основных метрических признаков, но оставаясь при этом речью стихотворной, свободные ритмы восполняют этот недостаток вторичными ритмическими признаками стиха: повторами, параллелизмами, антитезами. На примере свободных ритмов видно, что ритм в поэзии не исчерпывается одним лишь метром, а проявляет себя многообразно. Свободным ритмам свойственна также сгущенная образность, метафоричность, являющаяся общим функциональным признаком стихотворной речи, но именно в этом жанре проявляющаяся особенно интенсивно. От прозы свободные ритмы наследуют усложненные синтаксические структуры и риторические фигуры.

Внутри стихотворной речи свободные ритмы являются формой свободного стиха (нем. freier Vers), который включает еще и так называемый мадригал. Мадригал — это, как правило, разностопный рифмованный силлабо-тонический стих. Разностопность и делает мадригал формой метрически свободной и может проявляться как в неравном количестве стоп в строке, так и в соединении разных стихотворных размеров внутри одного поэтического текста. Таким образом, «свобода» проявляется в метрической вариативности, данному типу стиха свойственной. Мадригал попал в немецкую поэзию из Италии в XVI веке, получил развитие в поэзии барокко, а в XVIII–XIX веках — в песенной лирике Гёте.

В то время как мадригалу свойственны ритмическая напевность и мелодичность, которые делают его близким к песенной лирике, свободные ритмы интонационно и семантически совершенно иные. Как же соотносятся друг с другом мадригал и свободные ритмы? Не является ли их родство чисто формальным и случайным?

Свободные ритмы, если рассматривать их с чисто формальной точки зрения, т. е. не учитывая историю их развития, являются формой, в которой размер,

т. е. расчлененность строк на сопоставимые метрические отрезки, отсутствует. Будучи «свободен» также и от рифмы, такой стих нередко имеет совершенно прозаическую интонацию. Но следует отметить, что первые произведения в этом жанре (у Клопштока, Гёте, Гёльдерлина) имели относительно урегулированную метрическую основу и к мадригалу стояли ближе.

Исторически близким к свободным ритмам оказывается и так называемый белый стих — пятистопный нерифмованный ямб. Поэтому правильно определить сущность свободных ритмов можно только, соединив структурно-синхроническое их рассмотрение с историко-диахроническим.

Свободные ритмы возникли, как известно, из строгих метрических форм.

Создателем свободных ритмов в Германии является Ф. Г. Клопшток, который пришел к ним через эксперименты с античными размерами — алкеевой, асклепиадовой и сапфической строфами. Центральным жанром здесь была ода — подражание одам римского поэта Горация.

Обращение к античным формам было вызвано поиском новых выразительных возможностей стиха, которые здесь проявляются: во-первых, в отказе от рифмы, которой античная строфика не знала; во-вторых, в соединении внутри одного стиха разных размеров (здесь уже прослеживается связь с мадригалом, хотя характер этой «свободы» несколько иной); в-третьих, в допущении следования друг за другом двух слабых долей внутри одной стопы. Однако, борясь с метрической монотонностью силлаботонического стиха, Клопшток попадает в зависимость от незыблемых законов античной метрики: сама последовательность стоп должна была неукоснительно соблюдаться во всем стихотворении, что приводило к еще большему закрепощению, так как строгая метрическая схема требовала тщательного отбора подходящих по размеру слов. Из-за несоответствия словесного и метрического акцента возникал акцентный сдвиг внутри слова (Tonbeugung), и словесный акцент подчинялся метрическому. Кроме того, сама последовательность определенных стоп, для греческой просодии естественная, в стихе немецком превращалась в некое прокрустово ложе.

Такое положение было для немецкого стиха, имеющего тоническую основу, противоестественным. Немецкая тоника, сопротивляясь античной метрике, расшатывала строгие последовательности античных стоп изнутри. Это расшатывание шло двумя путями: за счет увеличения числа слабых долей внутри одного такта, а также за счет следования двух иктов друг за другом. Такая возможность предоставляется асклепиадовой строфой, в которой икты, однако, разделены цезурой.

Таким образом, свободные ритмы родились из античных метров под влиянием тоники немецкого стиха и представляют собой поэтому своего рода *синтез* античной и европейской (немецкой) поэтических систем. Здесь следует обратить внимание на то, что с самого начала свободные ритмы задумывались как некая «поэзия мысли» (а так назвал ее Клопшток), ритмическая форма, способная нести философское содержание.

Итак, и в структурном и в историческом плане свободные ритмы в немецкой поэзии приобрели особый статус, который проявляется в том, что этот жанр взял на себя в области стиха функцию *философскую* в том смысле, в котором мы ее определили выше: мусически-языкового проникновения в первоосновы бытия. Ученик Ст. Георге и знаменитый ученый М. Коммерель пишет, что свободные ритмы были для немецких поэтов той стихотворной формой, с помо-

щью которой они вступали в общение с трансцендентным бытием [7, с. 22]. Не случайно, что свободные ритмы связаны с такими формами, как элегия (Гёльдерлин, Рильке, Целан) и гимн (Гёльдерлин, Новалис), дифирамб (Ницше), темой которых являются жизнь и смерть, смертное и бессмертное.

Идеи о связи ритма и мыслительного содержания стихотворения развивались и самим Гёльдерлином. В работе «О различии поэтических жанров» [6, с. 413–420]. Гёльдерлин выделяет три вида поэзии: наивный, героический и идиллический, связывая их в сочинении «О чередовании ритмов» [6, с. 420–422] с особым видом ритма (по Гёльдерлину — тона). Ритм выступает здесь как содержательная категория и выражает жанровую принадлежность поэтического текста и характер его содержания.

Теоретическое осмысление смысловой роли ритма, его «философия ритма» продолжены в «Примечаниях к Эдипу» [6, с. 387–394]. Эти примечания написаны Гёльдерлином к собственному переводу трагедии Софокла «Царь Эдип». Здесь Гёльдерлин говорит о ритме как о «ритме представлений». Понятие метрической цезуры он переосмысляет философски: трактуя ее как «противоритмический перебой» («gegenrhythmische Unterbrechung»). Местоположение цезуры, по сути, вид ритма определяет тип трагедии.

Синтез наивного, героического и идиллического ритма происходит в ритме свободном. Своего расцвета свободные ритмы достигают в гимнах Гёльдерлина, которые представляют собой вершину его позднего творчества.

К жанру гимна Гёльдерлин пришел под влиянием поэзии Пиндара, которого много переводил. Еще в своем раннем сочинении «Истории прекрасных искусств у греков» Гёльдерлин назвал гимны Пиндара «вершиной поэтического искусства». В поэзии Гёльдерлина имеются многочисленные упоминания и намеки на Пиндара. В 1799 году Гёльдерлин перевел начало первой олимпийской оды Пиндара, а в 1800 году — еще 17 стихотворений. При переводе Гёльдерлин пытался приблизиться к стилю Пиндара и постигнуть внутренний закон его поэзии.

Если далее, следуя Клопштоку, искать в свободных ритмах гармонию слова и мысли, то нужно, разумеется, всякий раз учитывать индивидуальный характер такой гармонии, т. е. учитывать индивидуальный стиль.

Н. фон Хеллинграт, используя термин античной поэтики, определяет стиль Гёльдерлина как «жесткий лад» (harte Fügung), понимая под этим все стилевые явления, характеризующие стихотворный текст: ритм, синтаксис, лексико-морфологический состав текста, его метафорику и т. д. Сама гармония у Гёльдерлина имеет жесткий, негладкий, по сути, дисгармонический характер.

Она проявляется, прежде всего, в выделении отдельного слова в противовес контексту, в разрушении устоявшихся синтаксических связей, в противоборстве с логическим развитием синтаксических и текстовых связей, иными словами, во внесении асимметрии в симметрию с целью достижения поэтического воздействия [5, с. 20 и след.].

Установив основные черты, присущие стилю позднего Гёльдерлина, обратимся теперь к тексту первого гимна в свободных ритмах — гимну «Wie wenn am Feiertage…», созданному в 1800 году (Хеллинграт датирует его летом 1799 года). Этот гимн также остался незавершенным, и поэтому мы приводим здесь краткую текстологическую справку.

Существуют три рукописи этого гимна. Во-первых, в штутгартском факсимильном издании текстов Гёльдерлина рукопись гимна занимает 16 и 17-й листы.

На основании этой рукописи Фр. Байснер восстановил текст, в комментарии своего критического издания указав варианты, по его мнению, более ранние и Гёльдерлином отвергнутые. Во-вторых, помимо текста, приводимого Байснером в качестве основного, существует фрагмент того же гимна, содержащий стихи с 10-го по 27-й. И, наконец, имеется прозаическая версия всего текста, хронологически самая первая.

Стихотворный текст в издании Байснера выглядит так:

Wie wenn am Feiertage, das Feld zu sehn
Ein Landmann geht, des Morgens, wenn
Aus heißer Nacht die kühlenden Blize fielen
Die ganze Zeit und fern noch tönet der Donner,
In sein Gestade wieder tritt der Strom,
Und frisch der Boden grünt
Und von des Himmels erfreuendem Reegen
Der Weinstok trauft und glänzend
In stiller Sonne stehn die Bäume des Haines:

So stehn sie unter günstiger Witterung
Sie die kein Meister allein, die wunderbar
Allgegenwärtig erzieht in leichtem Umfangen
Die mächtige, die göttlichschöne Natur,
Drum wenn zu schlafen sie scheint
zu Zeiten des Jahrs
Am Himmel oder unter den Pflanzen
oder den Völkern
So trauert der Dichter Angesicht auch,
Sie scheinen allein zu seyn,
doch ahnen sie immer.
Denn ahnend ruhet sie selbst auch.

Jezt aber tagts! Ich harrt und sah es kommen,
Und was ich sah, das Heilige sei mein Wort.
Denn sie, sie selbst, die älter denn die Zeiten
Und über die Götter des Abends
und Orients ist,
Die Natur ist jezt mit Waffenklang erwacht,
Und hoch vom Aether bis zum Abgrund nieder
Nach vestem Geseze, wie einst,
aus heiligem Chaos gezeugt,
Fühlt neu die Begeisterung sich,
Die Allerschaffende wieder.

Und wie im Aug‘ ein Feuer dem Manne glänzt,
Wenn hohes er entwarf, so ist
Von neuem an den Zeichen,
den Taten der Welt jetzt
Ein Feuer angezündet in Seelen der Dichter.
Und was zuvor geschah, doch kaum gefühlt,
Ist offenbar erst jezt,
Und die uns lächelnd den Acker gebauet,
In Knechtsgestalt, sie sind erkannt,
Die Allebendigen, die Kräfte der Götter.

Erfrägst du sie? im Liede wehet ihr Geist
Wenn es der Sonne des Tags und warmer Erd
Entwächst, und Wettern, die in der Luft,
und andern
Die vorbereiteter in Tiefen der Zeit,
Und deutungsvoller, und vernehmlicher uns
Hinwandeln zwischen Himmel und Erd
und unter den Völkern.
Des gemeinsamen Geistes Gedanken sind,
still endend in der Seele des Dichters,

Daß schnellbetroffen sie Unendlichem
Bekannt seit langer Zeit, von Erinnerung
erbebt, und ihr, von heiligem Stral entzündet,
Die Frucht in Liebe geboren, der Götter
und Menschen Werk
Der Gesang, damit er beiden zeuge, glükt.
So fiel, wie Dichter sagen, da sie sichtbar
Den Gott zu sehen begehrte,
sein Bliz auf Semeles Haus
Und die göttlichgetroffne gebahr,
Die Frucht des Gewitters,
den heiligen Bacchus.

Und daher trinken himmlisches Feuer jetzt
Die Erdensöhne ohne Gefahr.
Doch uns gebührt es, unter Gottes Gewittern,
Ihr Dichter! mit entblößtem Haupte zu stehen
Des Vaters Stral, ihn selbst, mit eigner Hand
Zu fassen und dem Volk ins Lied
Gehüllt die himmlische Gaabe zu reichen
Denn sind nur reinen Herzens,
Wie Kinder, wir, sind schuldlos unsere Hände,

Des Vaters Stral, der reine versengt es nicht
Und tieferschüttert, die Leiden des Stärkeren
Mitleidend, bleibt in den hochherstürzenden
Stürmen
Des Gottes, wenn er nahet, das Herz doch fest.

(Doch weh mir! wenn von

Weh mir!

Und sag ich gleich,

Ich sei genaht, die Himmlischen zu schauen,
Sie selbst, sie werfen mich tief unter die Lebenden
Den falschen Priester, ins Dunkel, daß ich
Das warnende Lied den Gelehrigen singe.

Dort.)*

Анализ этого стихотворения следует начать с анализа его метра. Гимн строится по схеме пиндарических гимнов: строфа—антистрофа—эпода, и каждая строфа здесь имеет собственное метрическое строение. Выше говорилось, что внутристрочный размер не является в свободных ритмах признаком функциональным. Но, будучи наследником метрических стихотворных форм, этот жанр *может* проявлять определенную метрическую тенденцию, выражающуюся, в частности, в делении строки на такты.

Стихотворение состоит из семи полных строф, шесть из которых имеют девять строк (кроме пятой строфы, где строк — восемь) и фрагментов восьмой и девятой строфы. Из 70 полных строк гимна: пятиударных — 44, четырехударных — 13, трехударных — 7, шестиударных — 6. Число слогов составляет 6–15. Урегулированных строк, имеющих строгую альтернацию, — 15. Количество строк, где есть такт с одной слабой долей — 26, с двумя слабыми долями — 17. Таким образом, данный гимн имеет относительно урегулированный метрический рисунок, отражающий его связь с метрическим стихом. Основу его метрического рисунка составляет пятиударный стих с односложной анакрузой. Обращает на себя внимание распространение пятиударной строки с дополнительной слабой долей в четвертом такте, что соответствует схеме алкеевой строфы и подчеркивает развитие свободных ритмов из античной строфики.

Перечисления составляют ритмическую основу этого гимна (они выделены в тексте). Они пронизывают весь текст и синтаксически представляют собой перечисления субъектно-предикатных групп. Эти группы, будучи семантическими центрами предложений, связывают ритм стиха и его смысл, материализуя философскую идею Гёльдерлина о стихотворном ритме как о явлении содержательном, «ритме представлений». Какие представления здесь ритмизуются и какой поэтический смысл они выражают?

Главной темой данного стихотворения является «природа» («Natur»). В нашей статье мы будем рассматривать этот лирический образ как *поэтико-философский концепт*, понимая под таковым *художественный образ, выполняющий когнитивную функцию.* Наша задача состоит в том, чтобы показать семантическое развитие этого концепта внутри текста гимна. Именно это развитие будет отражать процесс поэтического проникновения в сущность мира. Наш анализ в целом будет двигаться построфно, что не исключает, однако, возможности не только линейного движения по тексту, но и, согласно принципу герменевтического круга обращения, если потребуется, к любому сегменту текста.

Это развитие лингвопоэтически реализуется как процесс *метафоризации* концепта «природа», включение в его интенсионал новых сем из стохастической его структуры.

Как было сказано выше, мусическим регулятором поэтической образности в тексте является его ритм, который в ритмах свободных проявляет себя, в первую очередь, как ритмико-синтаксический повтор-перечисление. В первой строфе перечислительные субъектно-предикатные группы (они выделены в тексте), обозначая отдельные природные явления, создают единый образ физической, зримой природы. Природа дана здесь в своих наглядных образных деталях-фрагментах (синекдохах) (Feld, Nacht,

Blitze, Boden, Donner, Gestade, Strom, Regen, Bäume). Перед нами не какие-нибудь случайные и единичные природные явления, а как бы первоэлементы природы, поэтому не случайно все они употреблены с определенным артиклем. Особенность этих образов — также в их динамическом характере, что выражено с помощью глаголов («fielen — tönt — tritt — grünt — trauft — stehn»), а также с помощью инверсий и варьированием их места внутри строк. Образ природы в первой строфе в гносеологическом плане выполняет функцию тезиса, исходного пункта, видимого явления, из которого начинается путь «вглубь»: первая строфа структурно связана со второй, входя в состав развернутого сравнения, границы которого обозначены союзами «wie wenn…», и коррелятом «so», открывающим вторую строфу. Это сравнение является метафорическим: роль метафоризирующего члена выполняет первая строфа, а роль матафоризируемого — вторая. Поэты уподобляются деревьям, стоящим при «погоде ясной» («unter günstiger Witterung»): как земледелец выращивает деревья, так и природа «воспитывает» поэтов.

Во второй строфе происходит начало метафоризации образа природы, в первую очередь, благодаря тем же субъектно-предикатным группам, которые обрастают атрибутивными и предикативными группами: …die wunderbar/ Allgegenwärtig erzieht in leichtem Umfangen/ Die mächtige, die göttlichschöne Natur. /…Denn ahnend ruhet sie selbst auch.

Если в первой строфе природа изображается с помощью перечисления образных, наглядных деталей, то во второй — автор углубляет ее характеристику за счет метафорических эпитетов: «wunderbar allgegenwärtig — mächtig — göttlichschön». Так начинается переход от явления к сущности природы, открытой поэтам. Но природа есть не только (абстрактная) *сущность*, она есть живое *существо*: Гёльдерлин олицетворяет природу. Ее грамматический род семантизируется, эпитеты являют природу в образе божественно прекрасной женщины. Гёльдерлин открывает женское (оно подчеркивается и через антитезу «kein Meister allein — …die göttlichschöne Natur») и материнское начало в природе: природа «воспитывает поэтов в легком объятии» («erzieht in leichtem Umfangen»), семантически сближая образ природы с образом Мадонны**.

Дети природы — поэты, их особая связь с ней выражается при помощи словосочетания «günstige Witterung». Слово «Witterung» имеет значение «погода», «атмосферное явление». Таким образом, первично метеорологический термин здесь переосмысляется как особого рода интимная связь между природой-матерью и поэтами. Эта связь подчеркивается и двумя лексическими повторами, характеризующими природу и поэтов, в пятой, восьмой и девятой строках («scheint — scheinen; ahnen — ahnend»). Природа именуется здесь как «вездесущая» «allgegenwärtig» и «мощная, властная» «mächtig». Поскольку она «вездесуща», она не только трансцендентна этому миру, но и имманентна ему, она присутствует внутри каждого сущего, как «актуальное» настоящее и как жизненный принцип.

В пятой строке возникает мотив «сна» природы, который, если обратиться к первой строке, а также к началу третьей, может быть связан с мотивом «ночи», в поэтической системе Гёльдерлина являющимся одним из центральных. «Ночь» для него — время богооставленности, ухода божественного из этого мира, и это время для Гёльдерлина составляет историко-философский смысл настоящей эпохи. «День», наоборот, — это время богоявления, эпифании. Конец второй строфы образует архитектониче-

скую антитезу к началу третьей, где сказано: «Jetzt aber tagt's!».

Сам концепт «природа» развивается в третьей строфе в некий общий космический принцип, который реализует себя через систему сравнений («älter denn die Zeiten/ Und über die Götter des Abends und Orients ist») и антитез («Und hoch vom Aether bis zum Abgrund nieder ... Nach vestem Geseze, wie einst, aus heiligem Chaos gezeugt»). Данные антитезы выражают единый космический образ природы, превышающий пространство и время, богов Запада и Востока, рождающийся из «святого хаоса по твердому закону». Лексические компоненты, входящие в состав этих антитез, являются лексическими антонимами. Композиционно и семантически они представляют собой «крайние» точки бескрайней природы, представленные через свои противоположности. Возможные промежуточные смысловые звенья здесь опущены, поэтому весь образ предстает предельно сжатым и емким. Такое явление в стилистике принято называть синтаксической метонимией. Синтаксическая метонимия придает всему описанию концентрированный и динамический характер, ибо читатель в своем воображении проделывает то движение, которое имплицитно содержится внутри этой метонимии, в своем воображении достраивая имплицитно содержащиеся в этом образе смысловые связи. Природа, которая в первой строфе была ограничена областью видимого мира, а во второй выступала как развернутая аллегория, становится в третьей строфе изначальной праосновой всего сущего.

В связи с этим любопытно, какие номинативные единицы использует Гёльдерлин для обозначения природы в этой строфе. Номинация разворачивается, прежде всего, через цепочки разноуровневых повторов: 1) лексических: «sie», 2) морфологических: «es — sie», 3) синонимических, часть из которых является контекстуально-синонимическими: «die Natur — die Begeisterung — die Allerschaffende».

Образ пробуждающейся природы вводится через безличное предложение («Jetzt aber tagt's!»), которое семантически выделяет процессуальный и актуальный момент, выраженный глаголом-сказуемым. Таким образом, статический момент природы, который доминировал во второй строфе, сменяется динамическим. Семантически значима здесь и вторая часть перечислительного ряда: «die Natur — die Begeisterung — die Allerschaffende». Морфологическая форма этих существительных также демонстрирует процесс нарастания динамической семантики: суффикс «-ung» в существительном «die Begeisterung» и форма активного причастия третьего компонента перечислительного ряда.

Гёльдерлин пишет, что природа пробуждается «jetzt» («сейчас») и «mit Waffenklang» («в звоне оружия»). Эти два обстоятельства требуют пояснения. Обстоятельство времени «jetzt» следует понимать здесь в двух смыслах. В широком смысле это слово указывает на современную Гёльдерлину историческую эпоху — эпоху наполеоновских войн (на это указывает и второе обстоятельство — «в звоне оружия»). Но у слова «jetzt» есть и другой смысл: «сейчас» — это время создания этого гимна. Эта смысловая двойственность чрезвычайно важна для понимания философской интенции Гёльдерлина и концепта «природа». Если представить эту интенцию в краткой форме, то «природа» «сейчас», т. е. в этом гимне, становится *духом и поэзией*. Как пишет Н. фон Хеллинграт, слово «природа» для Гёльдерлина исчерпало себя в этом тексте [4, с. 54]. Поэтому оно оставляется поэтом, и его место занимают другие номинативные единицы, на что указывает синонимический повтор-антитеза «die Natur — die Begeisterung», внутри которого скрыта антитеза «Natur-

Geist». Слово «Begeisterung», однако, имеет свою специфику.

Во-первых, это слово сохраняет грамматический женский род слова «die Natur». Во-вторых, как отмечено выше, Гёльдерлин подчеркивает событийный, динамический характер природы. Приставка «be-» придает семантике данной духовной сущности направленный характер: глагол «begeistern», от которого образовано существительное «Begeisterung», подразумевает прямое дополнение. В-третьих, слово «вдохновение» связывает «дух» не с абстрактным (научным, чисто теоретическим) мышлением, а, прежде всего, с искусством. В самом искусстве при этом акцентируется не ремесленный его момент, а факт приобщения к высшему началу. Сама природа есть поэзия как творческий принцип, что выражено в причастии «die Allerschaffende» (ср. греч. ποιέω «я творю»).

О вдохновении сказано: «Nach vestem Geseze, wie einst, aus heiligem Chaos gezeugt». Природа как вдохновение рождена из «святого хаоса». Хаос для Гёльдерлина — творческая первооснова бытия. Его творчество проявляется в *рождении* самой природы. Гёльдерлин здесь встраивается в традицию греческого космогонического мифа, согласно которому мир произошел из первобытного хаоса. Называя хаос «heilig» («святой»), Гёльдерлин подчеркивает сакральный момент рождения природы. При этом следует иметь в виду, что это рождение повторяется циклично, на что указывают антитезы «jetzt-einst», «neu-wieder»: как природа родилась из хаоса, так сегодня она просыпается и возрождается как поэзия.

Конечно, не следует забывать, что идея о связи природы и поэзии и возрождение природы в поэзии не является «изобретением» Гёльдерлина, а представляет собой неотъемлемую часть всей романтической философии, исходившей из тождества природы и духа (Фр. Шлегель, Фр. В. Шеллинг, Новалис) [11, с. 165–171; 9, с. 680–697; 8, с. 193–218]. Гёльдерлин развивает эту общеромантическую идею не в форме философского трактата (Шеллинг), диалога-эссе (Шлегель) или спекулятивно-мифологического романа, а в форме *лирического* текста.

В четвертой строфе вдохновение как космическое начало «зажигается огнем в душах поэтов» (…ist/ ein Feuer angezündet in den Seelen der Dichter/). Сравнение огня с вдохновением античнобиблейское: греческий термин «пафос» («внутренний огонь») и крещение огнем. Огонь как символ Пятидесятницы, нисхождения Духа Святого на апостолов. У Гёльдерлина этот огонь зажигается в душах поэтов от «знаков и деяний мира», т. е. поэт есть медиум природы-поэзии, проявляющей себя *исторически*.

«Огонь в душах поэтов» — эта метафора «необжигающего огня» продолжает световую метафорику, начавшуюся еще в первой строфе: «stille Sonne — Jetzt aber tagt`s! — Feuer im Aug'…glänzt», в которой световая семантика соединяется с тепловой. Гёльдерлин постоянно подчеркивает древность природы и ее откровение в этот актуальный исторический момент: наречие «jetzt» повторяется дважды в сильной позиции текста (в конце 3-й и 6-й строки, а также в рифме «glänzt — jetzt»), а в пятой и шестой строках — образуя антитезу: «Und was zuvor geschah, doch kaum gefühlt,/», разрешающуюся в третьем члене: «Ist offenbar erst jetzt,/». Наречие времени «zuvor», так же как и наречие «einst», употребленное в предыдущей строфе, показывает двойственный темпоральный характер природы, которая, с одной стороны, предшествует всякому конкретному времени (älter denn die Zeiten), а с другой стороны, актуализируется в настоящем «сейчас».

Данная трактовка времени получает свою образную аналогию в развернутом

сравнении (6–9-я строки). Природа, которая «кажется спящей» (вторая строфа), сравнивается с «принявшими зрак раба» «всеживыми силами богов»: «Und die uns lächelnd den Acker gebauet,/ In Knechtsgestalt, sie sind erkannt,/ Die Allebendigen, die Kräfte der Götter. //». Проявлением «жесткого лада» Гёльдерлина является и имплицитный характер цитации: в данном случае в тексте есть аллюзия с Аполлоном и Христом, которые для выполнения своей миссии приняли на себя «зрак раба». Но эта аллюзия скрыта в образной системе текста и требует герменевтической расшифровки.

Таким образом, в поэтический космогонический миф Гёльдерлина вплетается миф греческий и миф библейский. Аполлон и Христос для Гёльдерлина становятся масками единой природы, которая, как сказано в третьей строфе, «Und über die Götter des Abends und Orients ist». Хотя сама природа и превыше богов, но проявляет она себя как «Die Allebendigen Kräfte der Götter».

В пятой строфе природа проявляет себя уже не только как вдохновение, но уже как *произведение* — «песня, в которой дышит (божественный) дух» (…im Liede wehet ihr Geist./). Здесь Гёльдерлин уже употребляет слово «дух» («Geist»). Дух в песне есть результат «о-духотворения», производимого природой.

В данном случае следует помнить, что песня для романтиков была формой выражения народного духа. Свои собственные произведения Гёльдерлин называл также песнями, используя, однако, другое слово — «Gesänge». В отличие от слова «Lied», в слове «Gesang» подчеркивается индивидуальный и торжественный характер творчества. Это слово будет употреблено в шестой строфе, когда речь пойдет об индивидуальном поэтическом творчестве.

Гёльдерлин поэтически обобщает романтическую идею «естественной, народной поэзии» («Naturpoesie»), которая здесь «пробуждается» («entwacht») из природных элементов: («Sonne, Erde, Wetter, Luft»), мифологических и исторических времен («in Tiefen der Zeit), а также современности: существительное «Wettern», соотносящееся с «Witterung» во второй строфе, имеет здесь значение явлений как природных, так и исторических, прежде всего, как сказано выше, Французской революции и наполеоновских войн. Данная строфа также имеет форму синтаксической метонимии, представляющей в образных значимых деталях стяженный образ универсума в совокупности его космологического, мифологического и исторического развития. Поэтому не случайно Гёльдерлин обозначает здесь «дух» как «общий дух» («gemeinsamer Geist»), мысли («Gedanken») которого завершаются в душах поэтов. Поэзия становится формой выражения мыслей всеобщего духа, становится, по сути, философией.

В шестой строфе Гёльдерлин описывает процесс рождения песни как *индивидуального* поэтического творчества. Воплощением «мыслей общего духа» является «песнь» («Gesang»), имеющая, по Гёльдерлину, Божественно-человеческое происхождение («Götter und Menschen Werk»), «плод» их взаимной любви. Слово «плод» («Frucht») продолжает свойственную мировоззрению Гёльдерлина тематику параллелизма, изначального тождества и изоморфизма между миром физической и духовной природы.

Эта идея проясняется с помощью мифа о Семеле, родившей «плод грозы» («Frucht des Gewitters») «святого Вакха». Вакх становится еще одной метафорой природы-поэзии, как плод соединения бесконечного и конечного. С помощью повтора эпитета «heilig» (святой) Гёльдерлин связывает его с природой, возникшей из «святого хаоса», и душой поэта, воспламененной «von heiligem Strahl

entzündet». Вакх — символ поэзии и, самое главное, поэзии *современной* (для Гёльдерлина — романтической).

Чтобы понять эту идею, следует вспомнить о том, что Фр. Шлегель считал романтическую поэзию «прогрессивной и универсальной», смешивающей различные поэтические жанры, снимающей границы между ними, смешивающей поэзию и прозу, поэзию и философию. Вакх (Дионис) у Гёльдерлина — это бог, снимающий границы между отдельными индивидуумами не только в мире людей, но и в мире самой природы. Вакх, сливающийся в элегии «Хлеб и вино» со Христом, есть примиритель богов и людей, соединяющий мифологическую эпоху с современностью, символ синтеза противоположностей.

Если искать аналогию этому символу в области стихотворных форм, то таким аналогом окажутся свободные ритмы, ставшие после Гёльдерлина и во многом благодаря ему основной формой современной немецкой лирики, соединяя стих и прозу как жанры литературы в единую *поэзию*.

В шестой и седьмой строфах концепт «поэзия» развивается далее при помощи метафорических перифраз, образующих перечисления: «himmlisches Feuer — Gottes Gewitter — des Vaters Strahl — die himmlische Gabe — hochherstürzende Stürme». Эти перифразы указывают, во-первых, на Божественное происхождение поэзии, а, во-вторых, связывают природные явления и поэтическое творчество.

Обращает на себя внимание тот факт, что если в первой части гимна природа проявляла себя как женское начало, то во второй части — как мужское (образы Аполлона, Христа, Зевса, Вакха, номинации — Бог, Отец). Переход от женского к мужскому началу параллелен, стало быть, превращению природы в поэзию, отражающему процесс развертывания поэтического содержания. Этот процесс можно проинтерпретировать и так: природа как непознаваемая невидимая безначальность есть женское начало, а как нечто понятое и осознанное в форме мифа, песни, гимна, т. е. в форме искусства, — мужское.

Итак, мы рассмотрели развитие поэтико-философского концепта «природа» в гимне Фр. Гёльдерлина «Wie wenn am Feiertage…», которое трактуется нами как процесс метафоризации исходного понятия. Материальной основой развития этой метафоризации выступают свободные ритмы, реализующие через ритмико-семантический повтор-перечисление семантическое приращение исходного значения внутри текста.

ПРИМЕЧАНИЯ

* Здесь и далее — орфография и пунктуация оригинала. Последние восемь строк приводятся в скобках, так как Норберт фон Хеллинграт приводит текст без них.

** Образ «Мадонны» был одним из главных образов позднего творчества Гёльдерлина. Ср. гимн-фрагмент «An die Madonna», возникший с 1801 по 1806 год, в котором Гёльдерлин также дает недогматическую трактовку этого образа.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Гучинская Н. О.* Hermeneutica in nuce. Очерк филологической герменевтики. — СПб.: Церковь и культура, 2002. — 122 с.

2. *Гучинская Н. О.* Структурно-стилистические возможности свободного стиха (на материале немецкой поэзии). — Л.: Изд-во ЛГПИ им. А. И. Герцена, 1973. — 156 с.

3. Платон Ион // Собрание сочинений: В 4 т. Т. 1. — М.: Мысль, 1990. — 862 с.

4. *Heidegger M.,* Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung. — Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1963. — 144 S.

5. *Hellingrath N. v.* Hölderlins Vermächtnis. — Berlin, 1923. — 259 S.

6. *Hölderlin Fr.* Sämtliche Werke und Briefe. Bd. 3. — Berlin und Weimar. Berlin und Weimar, Aufbau-Verlag, 1970. — 616 S.

7. *Kommerell M.,* Gedanken über Gedichte. — Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1943. — 400 S.

8. Novalis Heinrich von Ofterdingen // Schriften, hrsg. v. P. Kluckhohn, Leipzig, Bibliographisches Institut AG., Bd. I., 1921. — 411 S.

9. *Schelling Fr. W. J* Das System des transzendentalen Idealismus // Ausgewählte Schriften. Bd. I. 1794–1800. — Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1985. — 702 S.

10. *Schlegel Fr.* Fragmente. Werke in zwei Bänden, Erster Band. — Berlin und Weimar, Aufbau-Verlag, 1980. — 320 S.

11. *Schlegel Fr.* Kritische und theoretische Schriften. — Stuttgart: Reclam, 1994. — 267 S.

12. Schleiermacher, Hermeneutik und Kritik. Hrsg. von Manfred Frank. — Frankfurt am Main: Suhrkamp. — 467 S.