

ГРЕЧЕСКАЯ И ЕВРОПЕЙСКАЯ ПОЛОВИНЫ В «ПОЛОВИНЕ ЖИЗНИ» ФРИДРИХА ГЁЛЬДЕРЛИНА

АННА ГЛАЗОВА

*Ph.D, приглашенный исследователь
Ратгерского университета
(Нью-Джерси).*

Адрес: 15 Seminary Pl., New Brunswick,
NJ 08901, United States.

E-mail: aglazova@gmail.com

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:

Фридрих Гёльдерлин, Петер Сонди, греческая античность, современная поэзия, становление в погибании, цезура, пафос и техника в поэзии.

Как многие поэты и теоретики его времени, Фридрих Гёльдерлин опирается на опыт греческой античности. Однако его поэзия занимает особое место среди представителей классицизма и романтизма, поскольку Гёльдерлин не использует античные произведения как образцы для подражания, а предлагает собственную модель исторической взаимосвязи между классикой и современностью.

Он разграничивает два истока: с одной стороны, античный греческий, а с другой — «гесперийский» («западноевропейский» в его собственной терминологии). Эти истоки сосуществуют в дуальной зависимости, и их взаимодействие определяет эстетику как тогдашних греков, так и теперешних немцев. В статье мысль Гёльдерлина объясняется с использованием теоретического фрагмента «Становление в погибании» и отдельных пассажей из писем к Казимиру Бёлендорфу, в которых Греция и Гесперия предстают как два взаимопроникающих проявления одной и той же исторической судьбы.

Эта мысль помогает понять форму и способ говорения в стихах самого поэта. На основе анализа стихотворения «Половина жизни» в статье прослеживается обособленность античного и современного, европейского искусства и указывается на продуктивность столкновения между ними: столкновения, определяющего судьбу поэзии и по сегодняшний день. В статье выдвигается гипотеза, что на возможности нехронологической связи между европейской современностью и греческой античностью вырастает поэтика равновесия между чувством и техникой, наиболее полно выраженная в стихах Гёльдерлина. «Половина жизни» формально разделена на две строфы. В первой из них, как показано в статье, суммируется греческая эстетика пафоса («огня с неба»), а во второй — ясность выражения, вытекающая из умелого владения техникой, свойственная европейцу. Статья завершается анализом резкого перепада в тоне стихотворения между первой и второй строфой.

В поэтике Гёльдерлина внимание к разнице эстетик современного искусства и искусства Древней Греции — не мотив и не тема, а основополагающее для всего его творчества исходное условие. Цитируя Петера Сонди, одного из важнейших теоретиков литературы, выделивших Гёльдерлину особое место в поэзии не только Германии, но и всей европейской традиции вообще, «с исторически-философской точки зрения» поэзия Гёльдерлина направлена на решение «эстетической проблемы различения античности и современности» и на «преодоление классицизма» (Szondi 1978, 348). Классицизм основывается на той предпосылке, что античные образцы искусства достигают такой степени совершенства и завершенности, что представляют собой для современности эстетический идеал, к которому следует стремиться, идя тем же путем, что и древние мастера. Классицизм, таким образом, не столько ищет способа выражения, сколько заимствует его у античности методом имитации. Эстетическая программа Гёльдерлина направлена против такой идеи наследования эстетического опыта древности, причем Гёльдерлин не отвергает этого опыта и не отворачивается от него в поиске нового, а рассматривает современность в диалектической связи с античностью, чтобы почерпнуть из этой связи импульс к особому росту искусства, в силу исторически-эстетической ситуации доступного для поэта современности. Имитация форм древних образцов для Гёльдерлина является как максимум средством и промежуточной стадией овладения техническим навыком, но цель создания художественного произведения для него — не приближение к классическому идеалу, а познание современности эстетическим путем, который отличен от пути, свойственного античности.

Задача создания собственной, «отечественной» («vaterländisch») поэзии, с одной стороны, в связи с греческой античностью, но, с другой стороны, без подражания и с осознанием современной исторической ситуации, стояла перед Гёльдерлином еще с самых первых серьезных опытов, как в стихах, так и в прозе и теоретических текстах. В романе «Гиперион» (издан двумя томами в 1797 и 1799 гг.) Греция предстает не как античный идеал, а как страна современности или, выражаясь языком самого Гёльдерлина, как «гесперийская», т. е. западноевропейская страна, для которой античность — не более, чем воспоминание о прошлом, а древние руины — не более, чем напоминание о том, что времена изменились. В драме «Смерть Эмпедокла» (1798–1799) действие происходит, наоборот, в Греции V в. до н. э., и Эмпедокл, стоящий в центре действия, является репрезентацией античного человека в рамках его отечества как в политическом, так и в географическом смысле. Слияние с природой ценой жизни — он совершает самоубийство, прыгнув в кратер вулкана — оказывается для Эмпедокла единственным способом полностью принять свою отчизну и слиться с ней. «Смерть Эмпедокла» послужила началом для теоретических рассуждений, позднее сформулированных Гёльдерлином в фрагменте, известном под названием «Werden im Vergehen» («Становление в гибели», 1799) (Hölderlin 1998, 33–38). Этот текст важен и для понимания

более поздних размышлений Гёльдерлина о природе греческого и гесперийского искусства, особенно заметок к переводам трагедий Софокла. О них еще пойдет речь позже, но пока приведу отрывок из «Становления в гибели»:

Das untergehende Vaterland, Natur und Menschen, insofern sie in einer *besondern* Wechselwirkung stehen, eine besondere ideal gewordene Welt, und Verbindung der Dinge ausmachen, und sich insofern auflösen, damit aus ihr und aus dem überbleibenden Geschlechte und den überbleibenden Kräften der Natur, die das andere, reale Prinzip sind, eine neue Welt, eine neue, aber auch besondere Wechselwirkung, sich bilde, so wie jener Untergang aus einer reinen, aber *besondern* Welt hervorging. Denn die Welt aller Welten, das Alles in Allen, welches immer *ist*, *stellt* sich nur in aller Zeit — oder im Untergange oder im Moment, oder genetischer im Werden des Moments und Anfang von Zeit und Welt *dar*, und dieser Untergang und Anfang ist wie die Sprache Ausdruck Zeichen Darstellung eines lebendigen, aber *besondern* Ganzen, welches eben wieder in seinen Wirkungen dazu wird, und zwar so, daß in ihm, sowie in der Sprache, von einer Seite weniger oder nichts lebendig Bestehendes, von der anderen Seite alles zu liegen scheint (Hölderlin 1998, 33).

Погибающее отечество, природа и люди, в той степени, в которой они находятся в *своеобразной* взаимосвязи и составляют вместе своеобразный, ставший идеальным, мир и сочетание всех вещей в нем, и в той степени, в которой они распадаются, чтобы из этого мира и остающегося поколения и остающихся сил природы, которые представляют собой иной, реальный принцип, зародился новый мир и новая, однако тоже своеобразная взаимосвязь, точно так же, как погибание зарождается в чистом, однако своеобразном мире. Ведь мир всех миров, всё во всем, мир, который *есть* всегда, *проявляется* только во времени в целом — или в погибании, или в мгновении, или (в более генетическом смысле) в становлении мгновения и начале времени и мира; и это погибание и начало, подобно языку, являются выражением, знаком, проявлением живого, но своеобразного целого, которое, опять же, превращается в целое в своих взаимодействиях, причем так, что в этом целом, как в языке, по одну сторону находится словно бы мало или совсем ничего живого и постоянного, а по другую сторону — всё¹.

Согласно этому представлению, каждое отечество как совокупность людей и природы содержит в себе в каждый момент существования и начало, и конец, и само это одновременное присутствие начала и конца в каждом историческом моменте позволяет своеобразности того или иного мира — будь это мир греческой античности или современной Европы — целиком проявить себя в форме, которую последующие миры смогут распознать как «идеальную», т. е. такую, которая уже не меняется во времени, поскольку, погибнув, стала завершенной. Не погибают только вещи, не подверженные изменениям и не имеющие поэтому своеобразных черт: пространство и время. Гибель одного мира приводит к возвращению к тому целому, к «миру всех миров», из

1 Пер. А. С. Глазовой. Так как речь идет о незаконченном отрывке, в тексте встречается фрагментация синтаксиса. В переводе она сохранена. Курсив автора.

которого зарождается каждое новое проявление действительности в своем своеобразии. Греческий античный мир, отечество греков, имел свои, своеобразные взаимосвязи между людьми и природой, и эти взаимосвязи свойственны только ему. Нынешний европейский, «гесперийский» мир не повторяет пути греков, поскольку ему свойственны уже иные взаимосвязи. Поскольку, однако, гесперийский мир образован «остающимся поколением», т. е. поколением, способным обращаться к ушедшему античному миру как к уже совершившемуся и совершенному, своеобразии греков не потеряно, а включено в общее своеобразие взаимосвязей, свойственных сегодняшнему миру.

Особый интерес в этой статье для меня представляет то, что Гёльдерлин наделяет язык, речь способностью вобрать в себя все своеобразие мира того или иного отечества. Язык — это и есть носитель, или знак, становления в гибели: «погибание и начало, подобно языку, являются выражением, знаком, проявлением живого, но своеобразного целого». Таким образом, возможность обратиться к чужому миру состоит в первую очередь в рассмотрении его литературного наследия. Для того, чтобы постичь мир античности, современному европейцу следует обратиться к изучению его литературы, а крайней точкой соприкосновения с этим ушедшим миром, следовательно, является перевод, поскольку в переводе оба мира объединяются в новом литературном тексте, который, с одной стороны, нельзя назвать исключительно отечественным, а с другой стороны, нельзя назвать и исключительно греческим. В таком тексте два мира, греческий и европейский, соприкасаются в одном нераздельном целом, но при этом не смешиваясь. Переводы Гёльдерлина на немецкий сочинений Пиндара и Софокла дают примеры такого соприкосновения.

Кроме переводов с греческого, теоретических текстов и реализации отношения к античности в собственных стихах, о разнице истоков и взаимосвязях человека с природой, отраженных в греческой и в европейской эстетиках, Гёльдерлин пишет в двух письмах Казимиру Бёлендорфу, от 4 декабря 1801 и от 2 декабря 1802 г. Диалектическое соотношение между греческой и современной поэзией, уже упоминавшиеся в фрагменте о становлении в гибели, сформулированы в этих письмах с особенной ясностью и емкостью. Гёльдерлин объясняет связь современности с античностью, но не через линейность истории, а через взаимосвязь истоков этих двух миров. Об этом соотношении подробно пишет Петер Сонди (Szondi 1978); я же выделю из этих двух писем только ту основную мысль, отражение которой я нахожу и в позднем поэтическом тексте Гёльдерлина «Половина жизни»:

Wir lernen nichts schwerer als das Nationelle frei gebrauchen. Und wie ich glaube, ist gerade die Klarheit der Darstellung uns ursprünglich so natürlich wie den Griechen das Feuer vom Himmel. Eben deßwegen werden diese eher in schöner Leidenschaft <...>, als in jener homerischen Geistesgegenwart und Darstellungs-gaabe zu *über-treffen* seyn.

Es klingt paradox. <...> <Die Griechen sind> des heiligen Pathos weniger Meister, weil es ihnen angeboren war, hingegen sind sie vorzüglich in Darsellungs-gaabe,

von Homer an, weil diese außerordentliche Mensch seelenvoll genug war, um die abendländische *Junonische Nüchternheit* für sein Apollonreich zu erbeuten, und so wahrhaft das fremde sich anzueignen.

Bei uns ists umgekehrt. <...> (Hölderlin 1992, Bd. II, 912)

Ничто не поддается изучению с таким трудом, как свободное владение своим собственным, отечественным своеобразием. И я считаю, что именно ясность выражения для нас так же естественна, как для греков — огонь с неба. Именно поэтому, если греков и можно *превзойти*, то скорее в прекрасной страстности <...>, чем в свойственных Гомеру трезвости мысли и способности ее выражать.

Это звучит парадоксально. <...> Греки владеют своим священным пафосом в меньшей мере, поскольку именно он является их природным дарованием, а даром выражения они владеют превосходно, начиная еще с Гомера: этот невероятный человек обладал такой чувствительной душой, что смог похитить и ввести в свое Аполлоново царство западноевропейскую *трезвость Юноны* и, таким образом, поистине сделать чужое своим.

У нас же все ровно наоборот. <...>²

По мысли Гёльдерлина, взаимоотношение между Европой и Грецией таково, что истоки их искусства не просто отличны друг от друга, но находятся в прямой диалектической связи, являясь полной противоположностью друг друга. То, что для греков было наиболее чуждо — умение выражаться ясно и трезво, — для европейцев наиболее естественно, и наоборот: то, что для греков наиболее естественно — горячее, живое чувство, — для европейцев наиболее чуждо. Движение же, собирающее воедино античность и современность, исходит из стремления от своего к чужому. Внутри греческого мира заключено стремление к трезвости, а позднее трезвость станет определяющим моментом европейского мира; европейский же мир ищет в античной Греции теплоту чувства, которой ему самому недостает. По мере того, как мир проходит от становления к гибели, его характер изменяется, и вся сумма изменений и составляет его своеобразие. Стремление к чужому истоку служит движущей силой этого изменения. В более позднем письме Бёлендорфу, от 2 декабря 1802 г., Гёльдерлин пишет:

Ich denke, daß wir die Dichter bis auf unsere Zeit nicht commentieren werden, sondern daß die Sangart überhaupt wird einen andern Karakter nehmen, und daß wir darum nicht aufkommen, weil wir, seit den Griechen, wieder anfangen, vaterländisch und natürlich, eigentlich originell zu singen (Hölderlin 1992, Bd. II, 922).

Я думаю, что мы не будем писать маргиналий на полях книг поэтов, живших прежде нас, а что сам способ речи в наших песнях переменится в характере, и еще, что мы не можем достигнуть благоденствия потому, что со времен греков мы начинаем вновь петь на языке отечественном и природном, на единственно исконном для нас языке³.

2 Пер. А. С. Глазовой. Курсив автора.

3 Пер. А. С. Глазовой.

Из утверждения, что чужое искусство проще изучить, освоить и достигнуть в нем мастерства, следует, что поэтической задачей Гёльдерлина как европейца должно было стать умение выразить чувство, изучив это умение по книгам греческих авторов; при этом наиболее трудная часть задачи состоит в том, чтобы не имитировать пафос греков, а добиться выражения чувства единственно характерным для отечественной, т. е. европейской культуры образом.

Лоренс Райан в своей диссертации (Ryan 1960) объясняет технику, свойственную стихам Гёльдерлина, опираясь на его поэтологический текст о «смене тональностей» («Wechsel der Töne», в отрывке «Löst sich nicht...») (Hölderlin 1998, 64–65). Гёльдерлин описывает движение внутри стихотворения от тональности к тональности, которое и определяет его общий настрой. Он выделяет три основополагающие тональности: наивную, идеалистическую и героическую. В зависимости от того, каким образом сменяются тональности, произведение приобретает лирический, трагический или эпический характер. Райан предлагает чтение поэзии Гёльдерлина, основанное на анализе сменяющихся в ней тональностей, а индикаторами для него служат особенности метра и ритмики и семантические признаки.

Работа Райана выявила важное свойство поэзии Гёльдерлина: эмоциональная составляющая, называемая «тональностью» и соответствующая греческому «огню с неба», пафосу, проявляется в этих стихах не хаотически, а по законам техники, разработанной самим поэтом. Таким образом, в смене тональностей сочетается и чувство, и ясность выражения, т. е. оба истока искусства, греческий и европейский, как их понимает Гёльдерлин. При этом нужно подчеркнуть, что тональность нельзя искусственно «задать», воспользовавшись этой техникой, в смене тональностей нет автоматизма, но, напротив, сам механизм этой смены основан на ритме сменяющихся чувств. Поэзия только отвечает природе этого сменяющегося эмоционального ритма переменой стихотворных тональностей.

О необходимости учитывать и техническую сторону искусства, о необходимости формулировать законы и правила, которым должна следовать поэзия, Гёльдерлин говорит в своих заметках к переводам «Царя Эдипа» и «Антигоны», когда описывает технический принцип древнегреческой трагедии на примере Софокла. Поскольку техника «смены тональностей» касается ритмики в стихотворениях — именно ритмики, а не стихотворного метра, — то в заметках к «Эдипу» и «Антигоне» Гёльдерлин выявляет своеобразный механизм, который он называет «цезурой» («was man im Silbenmasse Cäsur heißt») (Hölderlin 1998, 95). Цезуру, разбиение поэтической строки, Гёльдерлин переносит на структуру действия, на его ритм, в трагедии. Таким образом, он описывает технический принцип (иначе называемый им «das gesetzliche Kalkul» или «das kalkulable Gesetz», в рус. пер. С. Л. Фокина — «расчет» или «закон» произведения⁴) (ibid.).

4 См. в рус. пер. «Примечаний к Эдипу» С. Л. Фокина, публикуемом в настоящем издании: с. 65–66.

В момент прерывания, который Гёльдерлин называет цезурой, происходит перенос из череды представлений к представлению как таковому, к обнажению самой сути трагедии. Как стихотворение разъединено и одновременно соединено разбивкой на строки, обнажающей пустоту между ними, так и трагедия разделена надвое цезурой, только такая цезура прерывает не ритм стихотворения, а ритм, свойственный смене и интенсивности театрального действия. И в «Эдипе», и в «Антигоне», как пишет Гёльдерлин, такой цезурой являются речи прорицателя Тиресия: «Tiresias tritt ein in den Gang des Schicksaals, als Aufseher über die Naturmacht, die tragisch, den Menschen seiner Lebensphäre, dem Mittelpunkte seines innern Lebens in eine andere Welt entrückt und in die exzentrische Sphäre der Todten reißt» («В обеих пьесах цезуру отмечают речи Тиресия. Он вмешивается в ход судьбы в виде зрителя власти природы, той, что трагически человека в срединной точке его внутренней жизни из жизненной сферы изымает и увлекает в иной мир, в эксцентрическую сферу мертвых»⁵) (Hölderlin 1998, 95–96).

Цезура, таким образом, — это царящая в трагедии сила (Гёльдерлин называет ее «трагический транспорт» («der tragische Transport») (Hölderlin 1998, 95)), которая способна вырвать героя из течения жизни и поставить лицом к лицу с судьбой. Выражается это прерывание ритма молчанием трагического героя. Герой молчит, между тем как его судьба становится видимой, представимой, и в этом моменте сходятся и становление, и гибель, своеобразные для его судьбы. В последних фразах эссе Гёльдерлин пишет о том, что трагедия в такой момент предстает как «категорически повернувшееся» время («die Zeit, die sich kategorisch wendet»), когда и сам трагический герой вынужден категорически измениться, время, когда «начала не рифмуются с концами» (Hölderlin 1998, 101).

Вершина греческого искусства, согласно Гёльдерлину (а позже Гегель разовьет эту мысль), состоит в изображении того категорического поворота в сознании, когда трагический герой силится совладать с собой, и именно этот момент поворота фиксирует в греческом мире рождение того духа трезвого самообладания, который определит становление современного европейского человека. Эдип и, в особенности, Антигона — это люди Гесперии, стоящие среди Древней Греции, которая категорически повернулась, превратилась для них в потерянную отчизну и утраченное время. Эдипа приводит к этому повороту желание знать свою судьбу. Не подчиняясь знакам извне, данных ему оракулом, он настойчиво истолковывает знаки, исходя только из своего индивидуального, внутреннего сознания, и полагаясь только на себя. Таким образом, цезуру из рассуждений Гёльдерлина о Софокле можно отнести и к тому ритмическому прерыванию, которое связывает мир греческий и мир гесперийский в его рассуждениях об отечественном искусстве. Потому и не удивляет, что «Заметки об Антигоне» Гёльдерлин заканчивает, с одной стороны, размышлением

5 Наст. изд.: с. 66.

о том, что форма сознания в трагедиях Софокла отвечает республиканской форме государственности, а с другой стороны, вопросом о том, какова будет государственная форма, ответ которой найдется в нынешней поэзии (Hölderlin 1998, 109). В греческой трагедии Гёльдерлин хочет найти предсказание об обществе и искусстве европейской современности. Учитывая, что заметки о Софокле Гёльдерлин записал приблизительно в 1804 г., во время наполеоновских переделов Европы, он должен был задумываться и о том, какой будет политическая форма, уже сменившая эпоху Революции, и каков закон и характер теперешних перемен.

О повороте от греческого искусства к гесперийскому в поздней поэзии Гёльдерлина писали многие исследователи, начиная с издателя собрания сочинений Гёльдерлина Фридриха Бейснера (Beißner 1933) до поэтолога Беды Алеманна (Allemann 1954). Однако само слово «поворот» в этом контексте, как показал уже Петер Сонди, используется не очень верно (Szondi 1978, 346–350). Меньше всего это похоже на поворот долой от античности к новым отечественным песням, как это изображает Вильгельм Михель в 1918 г., называя Гёльдерлина «глашатаем Севера» («Wortführer des Nordens») (Michel 1923, 13). Поэзия Гёльдерлина — это никак не расставание с греческим идеалом ради первооткрытия чего-то нового и неизведанного. Но и гораздо более внимательная и тонкая интерпретация взаимосвязи греческого и гесперийского у Гёльдерлина, которую предлагает Алеманн, упирается в проблему слишком линейно понятного поворота. Алеманн пишет, что «европейцы должны повернуть в сторону своего собственного, в сторону трезвости» (Allemann 1954, 30). Главная ошибочность анализов Бейснера, Михеля и Алеманна, как мне кажется, состоит в том, что термин «поворот» («Umkehr» или «Wende») используется в них в значении «отказ» — отказ от античности ради современности. Однако тот поворот в историческом времени, в сознании, в отчестве, о котором говорит Гёльдерлин, не перечеркивает и не отвергает прошлое. Этот переворот происходит тогда, когда вмешивается сила, которую Гёльдерлин называет в записках к Софоклу «gegenrythmische Unterbrechung», «прерывание ритма» (Hölderlin 1998, 95), а сама эта соединяюще-разделяющая сила, иначе называемая цезурой, имеет исток в том, что он в отрывке о становлении в гибели называет «мир миров» или «всё во всем» (Hölderlin 1998, 33). Это та множественность, в которую возвращается все погибающее и откуда становится все становящееся; из-за этой всеобщей, общемировой связи и возможно то, что, например, Гомер оказывается мастером гесперийского искусства, а в фигуре софокловской Антигоны воплощается европейская трезвость ума; и наоборот, греческий пафос, пресуществляясь в гесперийском сознании, оказывается способен возродиться в поздних стихах европейца Гёльдерлина, особенно в гимне «Патмос» и элегии «Хлеб и вино».

Иными словами, сам вопрос поворота, о котором говорит Гёльдерлин, нужно рассматривать как вопрос динамики и ритма в диалектике становления в гибели. То, что сам такой поворот, осуществляющийся в прерывании ритма, наше сознание способно воспринимать, объясняется общностью судьбы,

которая связывает античность и современность. Гесперия — это и есть погибание Греции, мы теперешние страдаем тем же страданием, которое стало сутью греческой трагедии, но для нас оно стало повседневной необходимостью принимать решения, полагаясь исключительно на собственное сознание, на себя как индивидуальность. Подтверждение такому пониманию я нахожу и в словах Вальтера Беньямина, но не в том раннем эссе, которое он посвятил двум стихотворениям Гёльдерлина («Zwei Gedichte von Friedrich Hölderlin», 1914–1915), а в том, в котором анализирует роман Гете «Избирательное сродство». Беньямин называет прерывание ритма в произведении «невыразимой силой» («die ausdruckslose Gewalt»), которая вмешивается в течение речи, разбивает ее и тем самым превращает в истинно часть мира, высвобождая речь из ограничений, налагаемых техническими рамками, присущими искусству (Benjamin 1972, 181–182). Поскольку эта невыразимая сила лежит за рамками произведения, выразиться в литературном произведении она не может иным способом, нежели умолканием речи. Беньямин пишет, что нигде присутствие этой невыразимой силы не воспринимается так отчетливо, как в греческой трагедии, с одной стороны, и в гимнике Гёльдерлина, с другой. Если в трагедии момент умолкания ясно выражается в молчании героя, то в стихах Гёльдерлина это происходит там, где «etwas jenseits des Dichters ins Wort fällt», «нечто помимо самого поэта попадает в его речь» (ibid., 182).

Воспользовавшись этой идеей Беньямина, я попробую определить на примере конкретных текстов Гёльдерлина, в каких же именно случаях происходит такое вмешательство в течение поэтической речи. Предположу, что искать нужно там, где речь Гёльдерлина вдруг обретает непривычное звучание: более точным образом описать это восприятие сложно. Среди его поздних стихотворений выделяются несколько, по форме не похожие на прочие: «Lebensalter» («Возрасты жизни»), «Der Winkel von Hahrdt» («Уголок в Хардте»), и в особенности «Hälfte des Lebens» («Половина жизни»). Эти стихотворения отличает не только лаконичная ясность синтаксиса, стоящая практически особняком во всем корпусе поэтических текстов Гёльдерлина, но и сам объем текста: все это очень небольшие стихотворения. Видимо, работа умолкания сильнее подействовала на их становление, чем на становление других стихотворений того же периода. Поскольку умолкание речи проявляется в «Половине жизни» не только в самой структуре текста, но и на тематическом уровне, я рассмотрю именно этот случай, тем более что это стихотворение принадлежит к числу самых известных и читаемых из всего наследия Гёльдерлина.

HÄLFTE DES LEBENS

Mit gelben Birnen hängt
 Und voll mit wilden Rosen
 Das Land in den See,
 Ihr holden Schwäne,
 Und trunken von Küssen

Tunkt ihr das Haupt
Ins heilignüchterne Wasser.

Weh mir, wo nehm' ich, wenn
Es Winter ist, die Blumen, und wo
Den Sonnenschein,
Und Schatten der Erde?
Die Mauern stehn
Sprachlos und kalt, im Winde
Klirren die Fahnen.

(Hölderlin 1992, Bd. I, 445)

СЕРЕДИНА ЖИЗНИ

(пер. С. С. Аверинцева)

В диких розах,
С желтыми грушами никнет
Земля в зеркало зыби,
О лебеди, стройно:
И вы, устав от лобзаний,
В священную трезвость вод
Клоните главы.

А ныне: где я найду
В зимней юдоли цветы — о, где
Свет, и тепло,
И тени земли?
Стынет в молчанье
Крепость. В ветре
Скрежещет флюгер.

(Гёльдерлин 1969, 153)

СЕРЕДИНА ЖИЗНИ

(подстрочный перевод⁶)

Полная желтых груш
И диких роз,
Земля свешивается в озеро,
О прекрасные лебеди,
И пьяные от поцелуев,
Вы окунаете головы
В священно-трезвые воды.

Горе мне, где я возьму, когда
Будет зима, цветы, и где
Солнечный свет,

6 Пер. А. С. Глазовой.

И тени земли?
 Стены стоят
 Безмолвно и холодно, под ветром
 Трещат флюгера.

В то время, как и первая строфа, и первые четыре строки второй полны образов природы — груши, розы, земля, озеро, зима, цветы, — в последних трех строках упоминаются предметы не природные, а выстроенные человеком: «безмолвные стены» и «флюгера». Этот резкий переход отмечает в своей работе «Поэтика и фрагмент» Йорн Эрслев Андерсен, однако Андерсен останавливается не столько на анализе семантических единиц, сколько на смене тона, которую он находит в этих строках. По его мнению, эти строки звучат как бы «не поэтически» в сравнении с предыдущей частью стихотворения. Они звучат, пишет Андерсен, как «просто слова» (Andersen 1997, 109). Мне кажется, что смена тона, уловленная Андерсеном, как и в тех случаях, которые Лоренс Райан анализирует согласно схеме «смены тональностей», имеет свою техническую сторону, ту самую «μηχανή», «закон и расчет», о которой говорится в записках о Софокле. Однако в данном случае тональность переходит не в наивную, идеалистическую или героическую, как в более ранних стихотворениях, а в ту, которую можно было бы назвать, воспользовавшись термином самого Гёльдерлина, юноновски-трезвой. В этой тональности речь поворачивается, обнажая собственную суть: в ней замирают все оттенки чувства, с нее полностью снят пафос (в греческом значении, *πάθος*), а выражается в ней сама искусственность искусства, его рамки («стены») и перестук ритма («флюгера»). «Невыразимая сила» — цезура между поэтическим «священным пафосом» (Hölderlin 1992, Bd. II, 912) и трезвой тональностью — разделяет стихотворение так, что поворот в сознании и в речи поэта делает его способным разделить свои слова и настроение: это способность, которой обладают европейцы-гесперийцы, но которой не владеют греки. Ближе всего к обладанию этой способностью подходит герой трагедии, когда он умолкает, осознав свою судьбу и вместе с ней свою индивидуальность. В последних строках «Половины жизни» поэт, в отличие от героя трагедии, не умолкает, а продолжает говорить, выйдя за рамки поэтического тона. Здесь поэзия предстает в своей «сделанности», искусственности, но не в форме имитации, т. е. простого технического повторения, свойственного классицизму, а в форме, выявляющей истинно человеческую способность отвечать природе, пресуществляя ее в нечто новое — например, во флюгер, отвечающий движению ветра, или в стихотворение, отвечающее переходу настроения от пафоса к трезвости.

Состояние чувств, которое лежит в основе всех настроений в их становлении и погибании, — трезвость. Для гесперийцев эта способность наиболее естественна, но и одновременно наименее поддается выражению, если следовать мысли Гёльдерлина о том, что овладеть своим собственным, отечественным характером труднее всего. Европейский склад характера напрямую связан с характерностью европейской местности. Гёльдерлин говорит об этом

ясно в уже процитированном выше письме Бёлендорфу. Приведу из него еще один отрывок:

Die heimatliche Natur ergreift mich auch um so mächtiger, je mehr ich sie studiere. Das Gewitter, nicht bloß in seiner höchsten Erscheinung, sondern in eben dieser Ansicht, als Macht und als Gestalt, in den übrigen Formen des Himmels, das Licht in seinem Wirken, nationell und als Prinzip und Schicksaalsweise bildend, daß uns etwas heilig ist, sein Drang im Kommen und Gehen, das Charakteristische der Wälder und das Zusammentreffen in einer Gegend von verschiedenen Charakteren der Natur, daß alle heiligen Orte der Erde zusammen sind um einen Ort und das philosophische Licht um mein Fenster ist jetzt meine Freude... (Hölderlin 1992, Bd. II, 921–922)

Природа отечества действует на меня все сильнее по мере того, как я ее изучаю. Гроза, не только в ее высшем проявлении, но и как именно сила и облик среди прочих небесных форм, свет и его действие, свет как основа всего национального и как принцип, свет, образующий особый склад судеб, в котором для нас есть нечто святое, его восхождение и уход, характерности лесов и такое сочетание разных характеристик природы в одной и той же окрестности, что все святые места земли сходятся в одном и том же месте, и философский свет у моего окна — вот мои сегодняшние радости...⁷

Природа и климат Германии отличаются от греческих, потому и склад характера европейцев отвечает характеристикам природы иным образом, чем склад характера южан. Хочу предложить рассмотреть «Середину жизни» еще раз, исходя из этого тезиса, а именно ту часть стихотворения, которая предшествует категорическому повороту речи в последних трех строках:

Полная желтых груш
И диких роз,
Земля свешивается в озеро,
О прекрасные лебеди,
И пьяные от поцелуев,
Вы окунаете головы
В священно-трезвые воды.

Горе мне, где я возьму, когда
Будет зима, цветы, и где
Солнечный свет,
И тени земли?

Здесь Гёльдерлин формулирует вопрос, который ему как уроженцу Швабии ставит природа отечества. Время года начальной строфы — лето, вероятнее всего, август, поскольку урожаем груш соседствует с цветением роз. Первую строфу Гёльдерлин мог бы написать и в том случае, если бы оказался уроженцем Фив, как Пиндар, или Аттического Колона, как Софокл. В пустой строке, отделяющей вторую строфу от первой, однако, происходит не только смена

7 Пер. А. С. Глазовой.

времени года, но и географический перенос из Греции в Гесперию. Европейской зиме с ее холодными и пасмурными днями, скудостью света и живой зелени соответствует иное настроение, чем греческой. Европейцу Гёльдерлину естественней перейти к тоске по уходящему лету во второй строфе, чем это было бы древнему, да и теперешнему греку; настоящая же оригинальность и высочайшая точность и ясность сознания заключается в том, что зимнее умирание природы пресуществляется в последних строках в другую жизнь природы в вещах, искусственно — и искусно — изготовленных человеком. Камни превращены в стены, дерево во флюгер, но их холодность все же существует среди феноменов природных. Флюгер отвечает ветру, как и сам поэт, переходящий от речи о природе к речи о вещах. Однако стихотворение указывает и на следующий, категорический переход, еще одну цезуру: на окончательный переход от трезвости к молчанию. Речь об искусстве, сменяющая речь о природе, и есть та стена языка, за которой лежит либо молчание⁸, либо простой перестук ритма — удел флюгера, но не поэта. В кратких четырнадцати строках «Половины жизни» поэтическая речь вмещает в себя полный момент своего становления в гибели.

В заключение хочу обратить внимание на то изменение в понятии судьбы, которое Гёльдерлин находит во взаимосвязи греческой античности и Европы. Если для греков определяющим, дающим направление жизни понятием была судьба (немецкое слово, которое использует Гёльдерлин, — «Schicksal»), то для европейцев это «Geschick»: слово, образованное от того же корня «schicken», «послать». «Schicksal» нужно понимать в том смысле, что судьба — это то, что *ниспослано* свыше, а «Geschick» («умение», «ловкость») — то, что *даровано* свыше. При всем сходстве представлений «ниспослано свыше» и «даровано свыше», разница в значении огромна. (Именно эта разница стоит в центре интерпретаций Гёльдерлина, предпринятых Хайдеггером (см.: Heidegger 1963; Heidegger 1977, особ. 272 и 320). Умение как ловкость, как атлетический склад и пластичность, отраженная в изобразительном искусстве, были естественным дарованием древних греков. Овладение же умением выражать свои чувства вплоть до полного их замирания в трезвости и молчании — это судьба, ниспосланная европейцам.

8 См.: Hamacher 2004–2005, в особенности на с. 140: «...die Sprache in der Hälfte des Lebens — in der Zäsur und ihrer Erläuterung — erhält sich nicht, indem sie in sprachlose Mauern ausweicht. Diese Mauern sind keine Metapher der Sprache, keine Allegorie ihres Fortlebens im Unlebendigen, kein Emblem geheimer Sprachfähigkeit. Sie stehen sprachlos, ohne Echo, und stehen also als genau die stumme Stelle da, an der sich kein Wort in einem anderen reproduziert» («...язык в “Половине жизни” — в цезуре и ее разъяснении — не сохраняется, отступая от безмолвных стен. Эти стены — не метафора языка, не аллегория продолжения его существования в неживой природе, не эмблема тайной способности говорить. Они стоят безмолвно, без эха, а значит, стоят именно как место немоты, в котором ни одно слово не воспроизводится в другом слове»).

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- Alleman B. (1954) *Hölderlin und Heidegger*. Zürich: Atlantis.
- Andersen J. E. (1997) *Poetik und Fragment. Hölderlin-Studien*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Beißner F. (1933) *Hölderlins Übersetzungen aus dem Griechischen*. Stuttgart: Metzler.
- Benjamin W. (1972) «Goethes "Wahlverwandtschaften"». Benjamin W. *Gesammelte Schriften*. Bd. 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. S. 125–201.
- Hamacher W. (2004–2005) «Parusie, Mauer. Mittelbarkeit und Zeitlichkeit, später Hölderlin». *Hölderlin-Jahrbuch*. № 34. S. 93–142.
- Heidegger M. (1963) *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung*. Frankfurt am Main: Klostermann.
- Heidegger M. (1977) «Wozu Dichter?» Heidegger M. *Gesamtausgabe*. I. Abteilung: *Veröffentlichte Schriften 1914–1970*. Bd. 5: *Holzwege*. Frankfurt am Main: Klostermann. S. 268–320.
- Hölderlin F. (1992) *Sämtliche Werke und Briefe in drei Bänden*. Bd. I: *Gedichte; Hyperion; Empedokles. Dichtungen nach 1806*. Bd. II: *Aufsätze. Übersetzungen. Briefwechsel. Stammbuch-Einträge*. München: Carl Hanser Verlag.
- Hölderlin F. (1998) *Theoretische Schriften*. Hrsg. von J. Kreuzer. Hamburg: Meiner (Philosophische Bibliothek. Bd. 509).
- Michel W. (1923) *Hölderlins abendländische Wendung*. Jena: Diederichs.
- Ryan L. (1960) *Hölderlins Lehre vom Wechsel der Töne*. Stuttgart: Kohlhammer.
- Szondi P. (1978) «Überwindung des Klassizismus. Der Brief an Böhlendorff vom 4. Dezember 1801». Szondi P. *Schriften I*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. S. 346–367.
- Гёльдерлин Ф. (1969) *Сочинения*. Пер. с нем. Сост. и вступ. ст. А. Дейча, коммент. Г. Ратгауза. М.: Художественная литература.

THE GREEK AND EUROPEAN HALVES IN HOLDERLIN'S "HALF OF LIFE"

Anna Glazova

Ph.D, Craig-Kade Scholar in Residence, The State University of New Jersey.

Address: 15 Seminary Pl., New Brunswick, NJ 08901, United States.

E-mail: aglazova@gmail.com

KEYWORDS: *Friedrich Hölderlin, Peter Szondi, Greek antiquity, contemporary poetry, becoming in dissolution, caesura, pathos and technique.*

Much like numerous poets and theoreticians of his time, Friedrich Hölderlin builds on the experience of Greek Antiquity. However, his poetry occupies a special place among representatives of Classicism and Romanticism, since Hölderlin does not employ antique works as models to be imitated; instead, he suggests his own model of historical connection between classics the Antiquity and modernity. He distinguishes two origins: on the one hand, the ancient Greek one, on the other — the "Hesperian" one (which in his terminology means "Western European"). These origins coexist in reciprocal dependence while their interplay defines both the aesthetics of ancient Greeks and that of contemporary Germans. The present article explains Hölderlin's thought based on the theoretical fragment "Becoming in Dissolution" and certain excerpts from

his letters to Casimir Boehlendorff. Greece and Hesperia appear there as two interpenetrating manifestations of one and the same historical destiny. This idea helps to understand form and way of speaking in Hölderlin's own poems. Drawing on the analysis of the poem "Half of life" the author detects the separateness of the ancient and contemporary European arts and points out the productivity of a confrontation between them, which confrontation still determines the fate of poetry up to date. The author puts forward a hypothesis saying that it is on the possibility of a non-chronological connection between European modernity and Greek Antiquity that the poetics of equilibrium between feeling and technique develops; the said equilibrium being expressed to its fullest by Hölderlin himself. The «Half of life» is formally divided into two strophes. The first one, as demonstrated in the article, recapitulates the Greek aesthetics of pathos ("fire of heaven"), while the second one reassumes the clarity of expression stemming from skillful mastery of technique, proper to Europeans. The article is concluded with analysis of a sudden shift in the mood of the poem between the first and second strophes.

REFERENCES

- Allemann B. (1954) *Hölderlin und Heidegger*. Zürich: Atlantis.
- Andersen J. E. (1997) *Poetik und Fragment. Hölderlin-Studien*. Würzburg: Königshausen, Neumann.
- Beißner F. (1933) *Hölderlins Übersetzungen aus dem Griechischen*. Stuttgart: Metzler.
- Benjamin W. (1972) "Goethes Wahlverwandtschaften". Benjamin W. *Gesammelte Schriften*. Bd. 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag: 125–201.
- Hamacher W. (2004–2005) "Parusie, Mauer, Mittelbarkeit und Zeitlichkeit, später Hölderlin". *Hölderlin-Jahrbuch*. Nr. 34: 93–142.
- Heidegger M. (1963) *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung*. Frankfurt am Main: Klostermann.
- Heidegger M. (1977) "Wozu Dichter?" Heidegger M. *Gesamtausgabe*. I. Abteilung: *Veröffentlichte Schriften 1914–1970*. Bd. 5: *Holzwege*. Frankfurt am Main: Klostermann: 268–320.
- Hölderlin F. (1969) *Sochineniya* [Collected works] (ed., intr. by A. Deich, comment. by G. Ratgauz). Moscow: Khudozhestvennaya literatura. (in Russian).
- Hölderlin F. (1992) *Sämtliche Werke und Briefe in drei Bänden*. Bd. I: *Gedichte; Hyperion; Empedokles. Dichtungen nach 1806*. Bd. II: *Aufsätze. Übersetzungen. Briefwechsel. Stammbuch-Einträge*. München: Carl Hanser Verlag.
- Hölderlin F. (1998) *Theoretische Schriften* (hg. v. J. Kreuzer). Hamburg: Meiner (Philosophische Bibliothek. Bd. 509).
- Michel W. (1923) *Hölderlins abendländische Wendung*. Jena: Diederichs.
- Ryan L. (1960) *Hölderlins Lehre vom Wechsel der Töne*. Stuttgart: Kohlhammer.
- Szondi P. (1978) "Überwindung des Klassizismus. Der Brief an Böhlendorff vom 4. Dezember 1801". Szondi P. *Schriften I*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag: 346–367.

ESSE: Studies in Philosophy and Theology. Vol. 1. No. 2. 2016. P. 18–32.

© Anna Glazova, 2016