

НЕМЕЦКАЯ ЛИТЕРАТУРА*Г.В. Синило (Минск, БГУ)***ЭВОЛЮЦИЯ ПОЭТИЧЕСКОГО СИНТАКСИСА Ф. ГЁЛЬДЕРЛИНА И РИТМИКО-СИНТАКСИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ЕГО ПОЗДНИХ ГИМНОВ
(К ВОПРОСУ О СИНТЕЗЕ КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКОГО, ФИЛОСОФСКОГО И ФИЛОЛОГИЧЕСКОГО ПОДХОДОВ ПРИ АНАЛИЗЕ ПОЭТИЧЕСКОГО ФЕНОМЕНА)**

Уже ни для кого не секрет, как тесно взаимосвязаны, как переплетаются, взаимодействуют, влияют друг на друга, ведут между собой диалог различные сферы культуры, различные виды искусства, создавая единый облик времени, единый его дух, несмотря на самые разнообразные проявления последнего. Более того, тесно взаимодействуют различные области знания, формируя интеллектуальную и духовную атмосферу времени, и для изучения той или иной историко-культурной эпохи и ее феноменов чрезвычайно необходимо своего рода стереоскопическое зрение – видение и понимание научных подходов и достижений в различных сферах познания, как естественнонаучных, так и гуманитарных. К примеру, совершенно невозможно понять такой художественный феномен, как барокко, вне контекста открытий естественных наук, изменивших картину мира и – соответственно – мироощущение человека (по известному слову М.В. Ломоносова, «открылась бездна, звезд полна, // Звездам числа нет, бездне – дна»). Точно так же барокко (как, впрочем, и любое художественное и литературное направление) непонятно вне контекста философских исканий своего времени, вне контекста взаимодействия различных видов искусств, образующих единую художественную систему. Любой конкретный феномен, в том числе и литературный, поэтический, не открывается или лишь частично открывается исследователю и просто реципиенту вне контекста культуры в ее синхронном и диахронном срезе. Соответственно, для более или менее полного исследования поэтического феномена необходим синтетический подход, включающий в себя элементы культурологического, философского, лингвистического и собственно литературоведческого анализа. Только так можно осуществить герменевтику конкретного текста как явления литературы и культуры и уяснить его особое место в контексте творчества данного автора, в контексте историко-культурной эпохи, национальной и мировой литературы и культуры. В равной степени анализ одной из составляющих поэтического феномена, одного из его конкретных срезов, но с учетом обозначенных контекстов и методов, позволяет в ином свете увидеть целое.

Попробуем убедиться в этом на примере исследования феномена позднего гимна Ф. Гёльдерлина через такую его составляющую, как поэтический синтаксис. Как известно, в поэтическом тексте каждый его элемент, даже выполняющий традиционную или малозначительную роль в конвенциональном языке, приобретает особое значение, повышенную значимость. Для понимания художественного мира того или иного писателя крайне важен его синтаксис, практически никогда не тождественный конвенциональному, особенно в поэзии. У великого немецкого поэта он совершенно очевидно сопряжен с ритмико-синтаксическими особенностями его поэзии, с эволюцией стиховых форм его лирики – и более того – со стоящими за всем этим изменениями в его мироощущении, с философско-эстетическими исканиями.

Фридриху Гёльдерлину суждено было стать не просто завершителем выдающихся поэтических начинаний XVIII века (прежде всего в жанре оды и философского гимна в свободных ритмах, то есть написанного верлибром), но и гениальным новатором, намного опередившим свое время и вошедшим как равноправный в круг поэтов XX века. Гёльдерлин – один из самых гениальных немецких лириков, чье имя стало символом мощи и красоты немецкого языка. «Чудо, кристалл германской речи», – так отзывался о языке Гёльдерлина Иоганнес Роберт Бехер. В сонете «Traenen des Vaterlandes. Anno 1937» («Слезы Отечества. Anno 1937») поэт, покинувший родину с приходом к власти нацистов, перечисляет сокровища немецкого духа, называя как вершину немецкого поэтического слова (помимо Андреаса Грифиуса, незримо присутствующего в самой форме, названии и теме сонета) гимн Гёльдерлина:

Du maechtig deutscher Klang: Bachs Fugen und Kantaten!
Du zartes Himmelsblau, von Gruenewald gemalt!
Du Hymne Hoelderlins, die feierlich uns strahlt!
O Farbe, Klang und Wort: geschaendet und verraten! [1, S. 889].

(«Ты, мощное немецкое созвучие: Баха фуги и кантаты! // Ты, нежная небесная лазурь, написанная Грюневальдом! // Ты, гимн Гёльдерлина, празднично нам сияющий! // О цвет, звук и слово: вы осквернены и преданы». – Здесь и далее подстрочный перевод наш. – Г. С.; ср. перевод В. Бугаевского:

Ты, музыки родной цветенье – fuga Баха,
Ты, Грюневальда холст – лазури волшебство,
И Гёльдерлина гимн – родник души его,
Вы – слово, звук и цвет, повержены на плаху! [2, с. 33]).

Выдающийся немецкий философ XX века Мартин Хайдеггер в работе «Гёльдерлин и сущность поэзии» (1936) писал: «...поэзия Гёльдерлина несет поэтическое назначение – собственно сочинять сущность поэзии. Для нас Гёльдерлин – *поэт поэта* (курсив автора. – Г. С.) в некотором совершенном смысле. Вот почему он избран» [3, с. 44]. Пройдет почти полвека, и в интервью журналу «Экспресс» в 1969 году Хайдеггер повторит в ответ на вопрос корреспондента: «Почему среди поэтов вас особенно интересует Гёльдерлин?» – «Гёльдерлин – это не только один из великих поэтов. Он в каком-то смысле поэт самой сущности поэзии» [4, с. 57].

Миновав дистанцию в более чем столетие, он легко и органично вошел в круг поэтов XX века, причем самых разных эстетических устремлений. Он – «свой» для неоромантика и символиста Стефана Георге и поэтов его круга, к нему обращается как к великому учителю жизни и поэзии Райнер Мария Рильке, его приветствуют как своего собрата по судьбе и титаническим усилиям пересоздания языка и мира экспрессионисты – и те, которые объединяются вокруг журнала «Штурм», и «активисты», но особенно гениальный и безвременно ушедший основоположник экспрессионизма Георг Тракл, сознательно возрождающий гёльдерлиновские интонации, ритмику, синтаксис. Георге, одним из первых причастный к тому, что получило название Hoelderlin-Renaissance, называет Гёльдерлина «обновителем языка» и «обновителем души», пророком и «глашатаем нового Бога» [5, S. 1 – 3]. Георге провозглашает его также «орфическим певцом», Орфеем, вновь явившимся в мир, воплощением самой трансцендентной сущности поэзии. Эта концепция оказывается чрезвычайно близкой и Рильке.

Разумеется, все это связано с новаторскими открытиями Гёльдерлина и с особым его положением в литературном процессе конца XVIII века – тем положением, которое немецкое литературоведение в основном определяет как «zwischen Klassik und Romantik» – «между классикой и романтизмом», то есть между веймарским классицизмом и становящимся романтизмом. Как известно, сами романтики с почтительным и немым удивлением относились к Гёльдерлину как к не совсем понятному им гению. Беттина фон Арним, сестра К. Brentano, посетившая забытого всеми и словно выпавшего из современности в свое загадочное время поэта в его башенном заточении в Неккаре, оставила потомкам свидетельство этого изумления: «Слушая его, невольно вспоминаешь шум ветра: он бушует в гимнах, которые внезапно обрываются, и все это – будто кружится вихрь; и потом им как будто овладевает глубокая мудрость, – и тогда совершенно забываешь, что он сумасшедший; и, когда он говорит о языке и о стихе, кажется, будто он близок к тому, чтобы раскрыть божественную тайну языка» [цит. по 6, с. 188].

С одной стороны, Гёльдерлин предварил поиски романтиков и, как неоднократно справедливо замечал А.В. Карельский, исчерпал всю романтическую парадигму еще тогда, когда она только складывалась, и шагнул дальше. С другой стороны, многими чертами своего мирозерцания Гёльдерлин не укладывается в рамки романтической эстетики. В свое время Гегель, говоря о романтизме, отмечал, что в нем «мир души торжествует победу над внешним миром и являет эту победу в пределах самого этого внешнего мира и на самом этом мире, и вследствие этого чувственное явление обесценивается». По Гегелю, именно «этот внутренний мир составляет предмет романтизма» («Эстетика», ч. II). Но в том-то и дело, что у Гёльдерлина нет этой обесцененности земного, конкретно-чувственного мира. Не случайно Рильке напишет о Гёльдерлине с упреком себе и поэтам своего поколения: «Was, da ein solcher, Ewiger, war, misstraun wir // immer dem Irdischen noch?» [7, с. 358] («Что же, если такой, Вечный, был, чуждаемся мы // все еще земного?»); ср. перевод Г.И. Ратгауза: «Что же и ты, о Вечный, не исцелил нас // от недоверья к земному?» [8, с. 315]). Одним из первых заметивший трагический процесс отчуждения человеческой личности, состояние расколотости мира, он не абсолютизировал их, а стремился преодолеть в своей поэзии, храня верность универсуму и универсальности, целостности, в том числе духовного и конкретно-чувственного, небесного и земного: «Die Dichter müssen auch // Die geistigen weltlich sein» [9, S. 170] («Должны поэты, также // Духовные, быть мирскими»); ср. перевод В. Микушевича: «Подобает поэтам, даже духовным, // Быть мирскими» [10, с. 172]).

Гёльдерлин во многом близок титанизму и универсализму веймарских классиков. Он, в сущности, создает свою собственную, неповторимую и связанную с принципиально новым прочтением античности, с трансформацией эллинского мифа, вариацию веймарского классицизма – столь неповторимую, что она не была оценена по достоинству ни Гёте, ни Шиллером. «Поэт, которого просмотрел не только век, но и Гёте», – так в присущей ей манере ответила Марина Цветаева на запрос Максима Горького о Гёльдерлине (ему нужна была информация о поэте для предполагавшегося словаря писателей). Цветаева была едва ли не единственной в России, кто с детства знал и любил поэзию Гёльдерлина. Для нее век в сравнении с Гёте – ничто. И тем горше, что даже великий Гёте не оценил по достоинству талант Гёльдерлина. Более того, познакомившись с некоторыми его стихотворениями, он дал снисходительный совет молодому поэту

не уноситься в эмпирию, не уходить в глубокое философствование, описывать «простые идиллические случаи». Если бы Гёльдерлин последовал этому совету, его поэзия утратила бы собственное лицо, заключающееся прежде всего в удивительной целостности воссозданного в ней мира, в органичном синтезе идеального и реального, духовного и материального, внутреннего и внешнего, глобально-космического и совершенно обыденного, философски-обобщенного и конкретно-чувственного. Показательно, что, обращаясь к Гёльдерлину, Рильке пишет: «Dir, du Herrlicher, war, dir war, du Beschwoerer, ein ganzes // Leben das dringende Bild...» [7, с. 357] («Тебе, о Прекрасный, был явлен, тебе был явлен, о Заклинатель, целостной // Жизни проступающий [настоятельный] образ...»; ср. перевод «Только тебе, о Дерзавный, тебе, Заклинатель, являлась // жизнь как целостный образ» [8, с. 314].

По Гёльдерлину, все конкретно-чувственное является проявлением Единого Духа. Вся человеческая история и культура воспринимается им как «образ времени, который разворачивает великий Дух» («das Zeitbild, das der grosse Geist entfaltet» [9, S. 166]). Все сущее – знак единой Духовной Сущности. Беда в том, что люди не осознают этого или забыли самих себя. Во второй редакции гимна «Мнемозина» сказано: «Ein Zeichen sind wir, deutungslos, // Schmerzlos sind wir und haben fast // Die Sprache in der Fremde verloren. // ...Zweifellos // Ist aber Einer» [9, S. 199 – 200] («Мы только знак, но невнятен смысл, // Боли в нас нет, мы в изгнание едва ль // Родной язык не забыли. // ...Вне сомненья // Только Единый»; перевод С.С. Аверинцева [10, с. 181]). К подлинной Сущности нелегко пробиться, ведь «близок // И трудно постижим Бог» («Nah ist // Und schwer zu fassen der Gott» [9, S. 176]). И все же есть надежда постижения: «Wo aber Gefahr ist, wächst // Das Rettende auch» [9, S. 176] («Но где опасность, вырастает // Спасующее также»; ср. перевод В. Микушевича: «Где опасность, однако, // Там и спасенье» [10, с. 172]). Мир един и насквозь духовен, поэтому возможно постижение усилием поэтического духа, через интуитивное вчувствование. Движение Всемирного Духа пронизывает все, вплоть до мельчайших мелочей, поэтому, следя за этими мелочами, можно взойти к самым высоким духовным смыслам. Субъект не противостоит объекту, а сливается с ним в единстве вселенской жизни, через субъекта познающей самоё себя. Основа этого единства – всепроникающий мировой ритм. Все та же Беттина фон Арним сохранила для нас загадочное речение Гёльдерлина: «...все есть ритм: судьба человека – это небесный ритм, и всякое произведение искусства – только ритм». Беттина писала о том, как поразили ее язык и ритмы этого поэта. Само движение стиха у Гёльдерлина, по ее мысли, есть уже некое бытие, некий смысл, особая жизнь, ибо «законы духа метричны». Совершенно понятно, что ритм – структурообразующий элемент стиха и что он сам по себе смыслоносен. Семантизация ритма и связанная с ней поэтическая суггестия всегда присущи настоящей поэзии и, быть может, достигая апогея в творчестве того или иного автора, служат показателями гениальности. Понятно также, что ритм неразрывно связан с поэтическим синтаксисом, реализуется в первую очередь через него. Интересно под этим углом зрения проследить, как в процессе творческой эволюции Гёльдерлина, нащупывания и обретения им собственной индивидуальности, наиболее полно заявившей о себе в поздних гимнах, изменялись ритмико-синтаксические и связанные с ней жанровые особенности его лирики, а также уточнить семантическую и суггестивную насыщенность синтаксиса именно поздних гимнов, стилистика которых оказала огромное влияние на поиски поэтов XX века.

Самые первые стихотворные опыты Гёльдерлина возникают как благоговейное и ученическое подражание Клопштоку, боготворимому не только гёттингенским «Союзом Роши», но и союзом трех поэтических сердец, заключенным в Тюбингенском университете Гёльдерлином и его друзьями-поэтами – Нойфером и Магенау. Как известно, они любили проводить время в окрестностях Тюбингена, где омывали торжественно руки водой родника (собственного Кастальского ключа), клялись именем Клопштока и читали друг другу его оды. Клопшток первым ввел в немецкую поэзию античные метры, первым открыл возможность правильно имитировать в системе респираторных ударений гомеровский гексаметр, элегический дистих, знаменитые эолийские строфические размеры (логаэды) – алкееву, сапфическую, асклепиадову строфу, первым парадоксально соединил античную форму и германский дух. Кроме того, на Клопштока, воспитанного в пиетистской среде, мощно воздействовала библейская стилистика и библейские ритмы (особенно стилистика и ритмы Псалмов и пророческих книг). Это не могло не увлечь молодого воспитанника Тюбингенского университета, который не только штудировал богословие, но также изучал искусство и окончил университет защитой магистерской диссертации «История изящных искусств у греков». Однако пока это не более чем подражание Клопштоку с типичным для последнего расшатыванием строгой строфики сольной мелики и созданием собственных строф, пока не более чем форма, еще не наполненная собственным содержанием.

Еще одним кумиром начинающего поэта был Шиллер, и первым примечательным циклом Гёльдерлина, в котором определяются магистральные темы его творчества, стали «Тюбингенские гимны», или «Гимны к Идеалам Человечества», написанные под воздействием Шиллера и Руссо. Руссоистские и шиллеровские идеи соединяются здесь с шиллеровской же чеканной силлабо-тоникой. Уже здесь – восприятие человечества как единого целого, единого потока, восходящего к совершенству («К Человечест-

ву»), уже здесь – клятва в верности Элладе, образ которой, видоизменяясь и в то же время в чем-то оставаясь постоянным, пройдет через все его творчество (гимн «Греция»):

Mich verlangt ins ferne Land hinueber
Nach Alcaeus und Anakreon,
Und ich schließ' im engen Hause lieber,
Bei den Heiligen in Marathon;
Ach! Es sei die letzte meiner Traenen,
Die dem lieben Greichenlande rann,
Lasst, o Parzen, lasst die Schere toenen,
Denn mein Herz gehoert den Toten an! [9, S. 15].

Дай, судьба, в земле Анакреона
Горестному сердцу моему
Меж святых героев Марафона
В тесном успокоиться дому!
Будь, мой стих, последнею слезою
На пути к святому рубежу!
Присылайте, Парки, смерть за мною, –
Царству мертвых я принадлежу
(Перевод В. Левика) [10, с. 69].

И уже здесь, в знаменитом стихотворении «Das Schicksal» («Судьба»), выражено предчувствие собственной судьбы – судьбы Фаэтона (этим именем назовет роман о Гёльдерлине В. Вайблингер), предощущение стремительного головокружительного взлета на пределе сил, в поисках неизведанного:

Im heiligsten der Stuerme falle
Zusammen meine Kerkerwand,
Und herrlicher und freier walle
Mein Geist ins unbekannte Land!
Hier blutet oft der Adler Schwinge;
Auch drüben warte Kampf und Schmerz!
Bis an der Sonnen letzte ringe,
Genährt vom Siege, dieses Herz [9, S. 9].

Когда под бурю священной,
Мой дух, тюрьма твоя падет –
В безвестный мир, в простор вселенной
Направь свободный свой полет.
Орлы здесь часто ранят крылья,
Но пусть борьба и в том пути –
Сквозь боль, сквозь крайние усилья
К последним Солнцам возлети!
(Перевод В. Левика) [10, с. 71].

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

Гёльдерлиновский синтаксис существенно меняется на зрелом этапе его творчества, и это теснейшим образом связано с изменением жанровых и ритмических структур его поэзии. Подлинный, зрелый Гёльдерлин начинается с обращения к жанру оды и с нового открытия античных метров – гексаметра, элегического дистиха, эолийских строфических размеров. Они постепенно вытесняют в его поэзии рифмованный силлабо-тонический стих, начиная с середины 1790-х годов, и особенно во франкфуртский период его творчества, когда он получил особый духовный импульс благодаря любви к Сюжетте Гонтар – Диотиме его поэзии. Не случайно именно к Диотиме, чей облик напоминал поэту гречанку и навевал мысли об Элладе, обращено одно из первых его стихотворений, написанных на новом витке алкеевой строфой, одним из излюбленных его строфических размеров, где строки, подобно морским валам, стремительно набегают друг на друга, где одна строфа переливается в другую:

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

Die zaertlichgrossen Seelen, die nimmer sind!
 (*Diotima*) [9, S. 30].

(«Ты молчишь и страждешь, и они не понимают тебя, // О ты, святая жизнь! // Увядаешь, уходя прочь, и молчишь, // Потому что – ах! – напрасно среди варваров // Ищешь ты своих в солнечном свете, // Нежно-великие души, которых нет нигде!»).

Приведем для сравнения начало выполненного Г.И. Ратгаузом перевода второй, более поздней, редакции этого стихотворения, где, однако, почти точно, с небольшими смысловыми изменениями, сохранены первая строфа и перенос мысли в следующую строфу:

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

Как ты, рожденных царственным племенем... [10, с. 115].

Как совершенно очевидно, синтаксис усложняется, конструкции тяготеют к амплификации (расширению простого предложения за счет эпентетических конструкций) и одновременно к раздроблению за счет восклицаний и междометий. Показательная черта: мысль (соответственно, и синтаксическая конструкция) не умещается в строфе и переливается в следующую, акцентируя особую динамичность и экспрессию поэтического высказывания. Впрочем, это можно отнести именно за счет обращения к эолийской силлабо-метрике, в данном случае – к алкеевой строфе.

В отличие от Клопштока, не всегда придерживавшегося определенного размера, изобретавшего собственные строфы в стремлении к наиболее полному и бурному выражению чувств, Гёльдерлин в своих одах строго ограничивает себя двумя строфическими формами – алкеевой и третьей асклепиадовой строфой (исключение из этого правила – стихотворение «*Unter den Alpen gesungen*», написанное сапфической строфой). Как уже давно отметил Ф. Байсснер (F. Beissner), один из известнейших исследователей и издателей произведений поэта, подготовивший большое штутгартское собрание сочинений Гёльдерлина, подобное ограничение позволило поэту достичь того, что, по его мнению, не удалось сделать Клопштоку, – «чтобы самим размером стиха создавалось определенное настроение, впечатление» [11, S. 167]. Речь, конечно же, идет о семантизации ритма. Однако, вероятно, дело не в том, что Клопштоку не удалось ее достичь: подобная семантизация, как уже отмечалось, признак любой настоящей поэзии, если не сказать – поэзии вообще. Просто читатель (слушатель), да и сам поэт вряд ли четко осознает смысловое наполнение ритма, вряд ли может сформулировать это на рациональном уровне понимания. В случае с Гёльдерлином дело, по-видимому, в том, что эта семантизация особенно рельефна, создается ощущение, что поэт играет ею совершенно сознательно – именно благодаря концентрации поэтических усилий на двух строфических размерах. Поэтому сразу же возникает музыкальная аналогия (а ведь мелика, как, впрочем, и лирика во всех древних культурах, требовала музыкального сопровождения). Так же, как в музыке различаются мажор и минор, так и в одической поэзии Гёльдерлина отчетливо выделяются две определяющие «тональности» – алкеева и асклепиадова строфа. Первая, с ее бурно-стремительным, восходящим ритмом (два алкеевых одиннадцатисложника с женской цезурой, алкеев девятисложник и алкеев десятисложник), избирается поэтом прежде всего для выражения энтузиастического порыва, стремления к героическому действию, для экстатического проризания грядущего торжества, для зримого воплощения восхождения человеческого духа, как, например, в оде «*An Eduard*» («К Эдуарду»):

Es regt sein Sturm die Schwingen dir auf, die ruft
 Dich nimmt der Herr der Helden hinauf; o nimm
 Mich du! mit dir! und bringe sie dem
 Laechelnden Gotte, die leichte Beute! [9, S. 80].

К тебе взывает вихрь и влечет тебя
 Отец героев ввысь. О, возьми с собой
 Меня. Смеющемся богу
 Легкую ты принеси добычу
 (*Перевод В. Шора*) [10, с. 119].

Заметим, что переводчику не вполне удалось передать экстаические, прерывающие текст восклицания, а также мастерское использование enjambements – резких разрывов на границах строк, неожиданных переносов мысли в следующую строку в самом неожиданном месте, что становится все более характерной приметой поэтического синтаксиса Гёльдерлина. Стиховое членение его поэтической речи становится все более антисинтаксическим, все более расходится с конвенциональным синтаксисом. Так, например, совершенно необычно (и, естественно, практически непередаваемо на других языках) то, что артикль остается в предыдущей строке, а существительное выносится в следующий стих: «...und bringe sei dem // Laechelnden Gotte, die leichte Beute!»

Практически всегда алкеева строфа служит у Гёльдерлина для выражения неуспокоенного и в то же время гармонично-приподнятого состояния духа, как, например, в «Вечерней фантазии» («Abendphantasie»), мастерски переведенной Г.И. Раггаузом; однако и ему не удалось выдержать стремительный переход мысли из строфы в строфу и – соответственно – резкий синтаксический перенос:

Am Abendhimmel bluehet ein Fruehling auf;
Unzaehlig bluehn die Rosen und ruhig scheint
Die goldne Welt; o dorthin nimmt mich,
Purpurne Wolken! Und moege droben

In Licht und Luft zerrinnen mir Lieb und Leid! [9, S. 48].

В вечернем небе словно весна цветет,
И рдеют розы; залитый золотом,
Сияет мир. Меня, о вечер,
В весь унеси в облаках пурпурных! [10, с. 103].

Третья асклеиадова строфа (два малых асклеиадовых стиха, один ферекратей и один гликоней), с ее задумчиво-прерывистым, благодаря изобилию спондеев, течением, с ее особенно прихотливым ритмом, в котором восхождение уравновешивается мягким и мерным нисхождением, служит для выражения гармонично-печальной, просветленно-меланхоличной красоты – как, например, в оде «Heidelberg»:

Straeuche bluehten herab, bis wo im heitem Tal,
An den Huegel gelehnt, oder dem Ufer hold,
Deine froehlichen Gassen
Unter duftenden Gaerten ruhn [9, S. 57].

Весь в цветущих кустах склон до подножия,
Где, к холмам прислонясь или у берега,
Все твои переулки
Дышат цветом садов твоих
(Перевод В. Куприянова) [10, с. 110].

Именно Гёльдерлин создает непревзойденные образцы оды в античных метрах и канонизирует этот жанр в немецкой поэзии. Твердая, кристаллическая и в то же время прихотливая форма античных строф позволяет поэту не только выразить в своих творениях преклонение перед духом Эллады и формами созданной ею красоты, но и вписать в эти формы современный ландшафт Германии, с необычайной мощью передать красоту ее городов, рек, долин, холмов. Тем самым ода Гёльдерлина, по-новому преломляющая традицию Naturlyrik («лирики природы») и одновременно Gedankenlyrik («лирики мысли»), заложенных Броккесом, Халлером (Галлером) и Клопштоком, получает дополнительные коннотации: утопия, опрокинутая в прошлое и одновременно спроецированная в будущее, стремление видеть родную Германию живущей по законам красоты. По-видимому, этим обусловлены и общие особенности гёльдерлиновского синтаксиса в одах: синтез простоты и сложности, редкость инверсий, логичное развертывание мысли и одновременно повышенная экспрессивность за счет эмфатичности и обилия анжанбеманов.

Ода как жанр преобладает в лирике Гёльдерлина до 1800 года. Однако далее происходит поворот его творчества к особой жанровой форме философского гимна в свободных ритмах («in freien Rhythmen»), с чем связаны дальнейшие изменения поэтического синтаксиса, наиболее ярко отражающего в самой «плоти» стиха изменение мировоззренческих и жанровых структур. Во многом этот поворот был подготовлен предшествующим опытом немецкой поэзии – прежде всего опытом Клопштока, экспериментировавшего с формой и создавшего первые образцы немецких свободных ритмов (знаменитое стихотворение 1759 года «Nicht in den Ocean...», названное в первом издании од Клопштока, вышедшем в 1771 году, «Die Fruehlingsfeyer» – «Весеннее празднество»). Кроме того, для Гёльдерлина не могли не иметь значения опыты в этом жанре молодого Гёте и других штюрмеров, а также эксперименты Гердера

в попытке эквиритмической передачи древнееврейского тонического стиха – стиха библейских Псалмов, которые, благодаря порой резкой неравноударности строк, создают акустически ощущение верлибра. Таким образом, немецкие свободные ритмы вырастают на перекрестке двух равномошных влияний – античного (эллинского) и древнееврейского (библейского). Эти два истока своеобразно переплетаются – и на уровне формы, и на уровне семантики – в философском гимне как Клопштока, так и Гёльдерлина.

Несомненно, непосредственным импульсом для обращения к жанру философского гимна стала для Гёльдерлина его упорная работа в 1800 году над переводами эпиникиев Пиндара (всего в этом году немецким поэтом были переведены семнадцать гимнов величайшего представителя эллинской хоровой мелики). Вместе с тем, очевидно, были причины и более глубокого свойства: переход поэта в его поэтическом развитии на несколько иной уровень, стремление синтезировать свои размышления над путями и судьбами не только навсегда ушедшей цивилизации Эллады, оставившей миру великое культурное наследие, не только над судьбами родной Германии, но над путями и судьбами всей человеческой культуры. Это побудило поэта обратиться к древнейшему всеобъемлющему синтетическому жанру, сочетающему лирический субъективизм, мощное эпическое дыхание и элементы драматизма. При этом для позднего гимна Гёльдерлина особенно характерно драматическое развертывание аналитической мысли, движущейся по знаменитой триаде эллинской хоровой мелики (строфа, антистрофа, эпод), являющейся живой иллюстрацией не менее знаменитой гегелевской «триады» мышления – тезис, антитезис, синтез.

Так рождаются поздние гимны Гёльдерлина, объединенные условным названием «*Vaterlaendische Gesaenge*» («Отечественные песнопения»), которое опирается на строки из письма поэта к Ульриху Бёлендорфу, датированного предположительно ноябрем 1802 года и написанного уже на пороге безумия: «Я думаю, мы не будем больше пересказывать поэтов, живших до нашего времени; песенный лад вообще примет другой характер, и мы потому еще не стали на ноги, что сызнова начинаем – впервые после греков – петь по-другому, естественно, в соответствии с нашим национальным духом, по-настоящему самобытно» (перевод Т. Гнединой [10, с. 515]; в оригинале последняя фраза звучит следующим образом: «...*vaterlaendisch und natuerlich, eigentlich originell zu singen*» [12, S. 946] – «отечественно и естественно, собственно оригинально петь»). Уже из этого ясно, что сам Гёльдерлин осознал форму, которую нашел в своих поздних гимнах, как наиболее органичную не только для него, но и для немецкой поэзии вообще.

В «Отечественные песнопения» входят не только завершённые философские гимны, иногда очень обширные, объёмные и уже одним этим не похожие на сугубо лирические произведения, но и многочисленные фрагменты, наброски, пробы, напоминающие обрывающуюся органную пробу перед началом фуги. Несмотря на эту фрагментарность и самодостаточность текстов, все поздние гимны и наброски создают действительно ощущение взаимосвязанности, единого цикла. Хронотоп этого гигантского лирического целого предельно разомкнут: место действия – вся земля, по крайней мере – Евразия, Средиземноморье и Ближний Восток, где берут начало древнейшие цивилизации и культуры, куда корнями уходит культура европейская; время – вся протяженность человеческой цивилизации в сложнейших переплетениях и взаимодействиях культур, в их диалоге. При этом поэтическое пространство Гёльдерлина не только предельно разрежено, так что взор поэта озирает целые материки и континенты, но и предельно пластично, внимательно к простым, малым, незаметным вещам. Это в свое время очень тонко отметил Рильке: «*Wie sie doch alle // wohnen im warmen Gedicht, häuslich, und lang // bleiben im schmalen Vergleich, Teilnehmende*» [7, с. 357] («Как все-таки все они живут в теплом стихе, по-домашнему, и долго // пребывают в сжатом сравненьи, соучастники»). Перед нами разворачивается символический и в то же время удивительно конкретный гигантский ландшафт человеческой культуры, истории, памяти, в который вписаны судьбы родной Германии и не менее родной Эллады, в котором ведут диалог различные начала: собственно немецкое, эллинское и библейское (особенно показательны в этом смысле гимны «Единственный», «Мнемозина», «У истоков Дуная», «Патмос», «Германия», «Паломничество», «Рейн», «Титаны», «Праздник мира»). Поэт чувствует органичную связь прошлого и настоящего, Европы и Азии, Ионии и Аравии, Истма и Кавказа, Германии и Святой Земли, мгновенно переносясь мыслью в различные культурные пласты, облекая свой дух в различные ландшафты культуры и давая их синтез, основой которого является живой диалог любви:

Ein unauffhoerlich Lieben wars und ists.
Und wohlgeschieden, aber darum denken
Wir aneinander doch, ihr Froehlichen am Isthmos,
Und am Cephiss und am Taygetos,
Auch eurer denken wir, ihr Tale des Kaukasos,
So alt ihr seid, ihr Paradiese dort,
Und deiner Patriarchen und deiner Propheten,

O Asia, deiner Starken, o Mutter!
Die furchtlos vor den Zeichen der Welt,

Und den Himmel auf Schultern und alles Schicksal,
 Taglang auf Bergen gewurzelt,
 Zuerst es verstanden,
 Allein zu reden
 Zu Gott.
 (*Am Quell der Donau*) [9, S. 142 – 143].

Любовь была и осталась неисчерпаемой.
 Разлученные, мы думаем друг о друге,
 Веселые обитатели Истма и Тайгета,
 И о вас мы думаем, долины Кавказа,
 Древние райские кущи,
 И о твоих патриархах, и о твоих пророках,

И о Сильных твоих, Азия-мать.
 Которые бесстрашно на заре мира,
 Ввалив на плечи судьбу и небо,
 В горы вставая,
 Первыми научились
 Лицом к лицу говорить
 С Богом.
 (*У истоков Дуная*) [10, с. 156].

Поздние гимны Гёльдерлина воспроизводят сложную парадигму формирования и функционирования общечеловеческой, европейской и немецкой культур в их сложном переплетении и взаимодействии, и сама по себе эта сверхзадача не могла не вызвать к жизни новый поэтический язык, новую стиховую форму. Именно ритмы поздних гимнов так поразили в свое время Беттину фон Арним, что ей показалось, будто поэт близок к раскрытию «божественной тайны» языка, сокровенной сути человеческой мысли. Действительно, перед нами наглядное стремление стиха передать всю многоассоциативность, многосложность, необычайную динамичность и в то же время затрудненность, подчас парадоксальную алогичность работы человеческой мысли, упорядочивающей хаос, осваивающей действительность и проникающей в трансцендентное. При всей кажущейся излишней громоздкости, хаотичности, при отсутствии порой внешней логической связи между отдельными фрагментами текста, гимны поражают глубокой внутренней продуманностью, скорее ощущаемой интуитивно, нежели осознаваемой рационально. Не случайно Рильке в посвящении Гёльдерлину говорит о том, что его «строка замыкалась, как судьба» («die Zeile schloss sich wie Schicksal» [7, с. 357]).

Стремясь создать целостный образ мира в его изменчивости, бесконечном движении и противоборстве частей (по выражению Рильке, «ein ganzes Leben das dringende Bild» [7, с. 357]), Гёльдерлин закономерно обращается к новому синтаксису, к новым ритмам, к верлибру. Как известно, свободный стих свободен не только от рифмы, но и от четко определяемого ритма: последний меняется от стиха к стиху. Верлибр строится на ритмических контрастах, на максимальной выделенности и обособленности – при единстве целого – каждого слова. Показательно, что, в отличие от Клопштока, Гёльдерлин предпочитает не синтаксический, но антисинтаксический вариант верлибра, когда законченная мысль или фраза не укладывается в рамки стиха, но резко выносится в следующую строку. Эта форма верлибра, ставшая такой органичной для немецкоязычной поэтической традиции, и прежде всего благодаря Гёльдерлину, даже в XX веке осознается другими литературами как особо авангардная, экспериментальная (так, она практически не прижилась в русской поэзии). У Клопштока есть отдельные примеры антисинтаксического верлибра, но они достаточно редки. Гёльдерлин же пользуется им мастерски, заставляя играть и резко пульсировать мысль на резких, незаконченных обрывах мысли и стиха – особенно в тех случаях, когда разрываются сказуемое и подлежащее, определение и определяемое, когда в предыдущей строке остается союз: «Wo aber Gefahr ist, wächst // Das Rettende auch» [9, S. 176]; «...denn ungewohnt // War ich der breiten Gassen, wo herab // Vom Tmolus fährt // Der goldgeschmückte Paktol...» [9, S. 177].

Сознавая новизну своего стиля, поэт определяет его как гигантскую «инверсию», подчеркивая, что это не идентично лингвистической инверсии: «Существуют инверсии слов внутри периода. Более сильна инверсия, когда сами периоды становятся материалом для нее. Логический распорядок, когда за основанием следует развитие, за развитием цель, когда придаточные предложения сзади привешиваются к главным, к которым они относятся, – этот распорядок лишь в редчайших случаях может оказаться пригодным для поэта» [12, S. 378]. По мысли Гёльдерлина, стих должен передавать не логическую последовательность и завершенность мысли, но трудный процесс ее рождения и работы. В сущности, перед нами первая попытка воспроизведения «потока сознания» в лирической поэзии – потока утонченного, перегруженного философскими, литературными, культурными ассоциациями поэтического сознания, познающего мир. Именно отсюда проистекает чрезвычайная сложность синтаксиса позднего Гёльдерлина,

которую отмечал еще первый его исследователь Норберт фон Хеллинграт, подчеркивая, что это не бессилие большого поэта, не способного справиться с языковой стихией, как считали некоторые, но совершенно особый стиль, находящий себе внутреннее оправдание (см. [13]).

Поэтический синтаксис поздних гимнов Гёльдерлина опирается на две, казалось бы, противоречащие друг другу тенденции. Первая из них – стремление к максимальной краткости поэтического высказывания, к использованию – вслед за Клопштоком и еще в большей степени – «свернутых», незаконных в официальном языке грамматических и синтаксических конструкций, выражающихся в пропуске несущественных логических связей, в опускании предлогов и артиклей. Цель, которая достигается при этом, – максимальная динамичность поэтического высказывания, позволяющая языку следовать за стремительной мыслью. Тенденция к краткости выражается также в обособлении практически каждого слова – благодаря вынесению в строку одного-единственного слова, благодаря постпозитивным определениям, анжанбеманам и инверсиям. Это порождает так называемый «жесткий стиль» («harte Fügung» – термин Хеллинграта). Например:

...Es daemmerten
Im Zwielicht, da ich ging,
Der schattige Wald
Und die sehnsuechtigen Baeche
Der Heimat; nimmer kannt ich die Laender;
Doch bald, in frischem Glanze,
Geheimnisvoll
Im goldenen Rauche, bluethe
Schnellaufgewachsen,
Mit Schritten der Sonne,
Mit tausend Gipfeln duftend,

Mir Asia auf...

(*Patmos*) [9, S. 177].

...Вырисовывались
В сумраке, пока я шел,
Тенистые леса
И ручьи тревожные
Родины; местность не узнавал я,
Но вскоре, в свежем сиянии,
Таинственно,
В золотой дымке, расцвела,
Вырастая стремительно
С каждым шагом солнца,
Тысячами вершин благоухая,

Азия передо мною...

(*Патмос. Перевод В. Микушевича*) [10, с. 172].

Тенденция противоположная – все возрастающая длина предложения, стремление поэтической мысли выразиться в обширном смысловом целом (длина предложения достигает 140–156 слов). Таким образом, «жесткий стиль», создающий перерывы в течении стихотворной речи, раздробляющий ее на отдельные компоненты, сочетается с амплификацией – с разрастанием предложения изнутри за счет факультивных конструкций, за счет развертывания мысли и образа по ассоциации. При этом целое как бы дробится на части, а затем воссоединяется в грандиозном синтаксическом целом, образуя лавинообразные предложения, гигантские строфоиды, переливающиеся друг в друга, как, например, в гимне «Am Quell der Donau» («У истоков Дуная»):

Denn, wie wenn hoch von der herrlichgestimmten, der Orgel
Im heiligen Saal,
Reinquillend aus den unerschöpflichen Roehren,
Das Vorspiel, weckend, des Morgens beginnt
Und weithin, von Halle zu Halle,
Der erfrischende nun, der melodische Strom rinnt,
Bis in der kalten Schatten das Haus
Von Begeisterungen erfuellt,
Nun aber erwacht ist, nun; aufsteigend ihr,
Der Sonne des Fests, antwortet
Der Chor der Gemeind: so kam
Das Wort aus Osten zu uns,

Und an Parnassos Felsen und am Kithaeron hoer ich,
O Asia, das Echo von dir und es bricht sich

Am Kapitol und jaehlings herab von den Alpen
Kommt eine Fremdlingin sie
Zu uns, die Erweckerin,
Die menschenbildende Stimme [9, S. 141].

Как будто настроенный свыше,
Орган в святом зале,
Из неисчерпаемых труб изливая
Пролог пробужденный, утром звучит,
И вдаль из чертога в чертог
Поток мелодий свежий течет,
Пока не наполнит в холодной тени
Дом вдохновеньем,
И, разбуженный, вставая навстречу
Солнцу праздника, отвечает
Хор общины; так
С Востока Слово пришло к нам,
И на высотах Парнаса, и на Кифероне я слышу,
Азия, эхо твое, и оно отдается

На Капитолии, и стремглав с Альп,
Как странник, нисходит,
Нас пробуждая,
Животворящий голос.
(Перевод В. Микушевича) [10, с. 155].

При всей точности перевода В. Микушевичу в этом фрагмента не удалось передать главное: затрудненность движения мысли и одновременно ее динамичность, включающаяся громоздкой и алогичной начальной конструкцией «denn, wie wenn» («потому что, как когда»), а также контрастом очень долгой первой строки (семь слов, пять ударений; в переводе – соответственно – четыре и три) и краткой второй (три слова, включая предлог, и два ударения; в переводе – четыре и три). В начале второй строфы (точнее, гигантского строфоида, каковым является и первая строфа) удалось передать эффектный анжанбеман, резкий перенос мысли в следующее строфическое целое, но не удалось добиться выделенности, выпуклости, рельефности каждого слова: «...приходит чужестранец, он, // К нам, Пробудитель, // Человекообразующий [человека творящий] Голос» (в оригинале – «она, Пробудительница», ибо слово «голос» по-немецки женского рода; безусловно, имеется в виду Голос Божий – понятие женского рода и в оригинальном тексте Библии, ассоциирующееся в ней, равно как и у Гёльдерлина, с Премудростью Божьей, выступающей инструментом творения мира).

Сложнейшие многослойные конструкции часто прерываются очень краткими предложениями или даже обособленными незавершенными фразами, как, например, в «Мнемозине»: «Zweifellos // Ist aber Einer. Der // Kann taeglich es aendern. Kaum bedarf er // Gesaetzt» [9, S. 200] («Вне сомненья // Только Единый. И он всегда // Возможен путь обратить. // Едва ль ему нужен закон»; перевод С.С. Аверинцева [10, с. 181]). Или в «Титанах»: «Nicht ist es aber // Die Zeit. Noch sind sie // Unangebunden. Goettliches trifft Un- teilnehmende nicht. // Dann moegen sie rechnen // Mit Delphi» [9, S. 213] («И все же час // Не пробил. Они покуда // Не скованы. // Чуждого бог не коснется. // Иначе спор возгорелся б // С Дельфами»; перевод С.С. Аверинцева [10, с. 182]). Это ощущение предельной, кажущейся алогичной, краткости, которая отмечает одновременно и остановку, и непрерывное течение мысли, усиливает очень частое внешне нелогичное употребление союзов *und* и *denn* в начале конструкций или даже всего текста: «Denn nicht vermoegen // Die Himmlischen alles» [9, S. 200] («Ибо не все // Небесные могут»; перевод С.С. Аверинцева [10, с. 181]); «Denn manches von ihnen ist // In treuen Schriften ueberblieben...» [9, S. 213] («Ибо немало // Осталось в хартиях верных...»; перевод С.С. Аверинцева [10, с. 183]).

Специфические особенности синтаксиса поздних гимнов Гёльдерлина служат созданию целостного образа мира в его внутренней динамике и взаимосвязи кажущихся разрозненными частей, а также выявлению сложных процессов мышления, и прежде всего художественного, процессов смыслопорождения, бесконечного анализа и синтеза, многоассоциативности мысли, ее великих творческих потенциалов. Художественный мир Гёльдерлина до сих пор во многом остается неразгаданным. Более глубокое его исследование со всей очевидностью требует синтеза различных подходов, и в первую очередь – единства филологического (литературоведческого и лингвистического), философского и культурологического анализа.

ЛИТЕРАТУРА

1. Becher, J.R. Gesammelte Werke / J.R. Becher; hrsg. vom Johannes-R.-Becher-Archiv der Deutschen Akademie der Kuenste zu Berlin: in 18 Bd. – Berlin; Weimar, 1966–1981. – Bd. 4.
2. Бехер, И.Р. Избранное / И.Р. Бехер; сост. и предисл. Е. Книпович. – М., 1974.
3. Хайдеггер, М. Гёльдерлин и сущность поэзии / М. Хайдеггер // Логос. – 1991. – № 1. – С. 44.
4. Хайдеггер, М. Интервью в журнале «Экспресс» / М. Хайдеггер // Логос. – 1991. – № 1. – С. 57.
5. Hoelderlin: Beitrage zu seinem Verstaendnis in unserem Jahrhundert / hrsg. von A. Kelletat. – Tuebingen, 1961.
6. Цвейг, С. Гёльдерлин / С. Цвейг // Собр. соч.: в 7 т. М., 1963. – Т. 6. – С. 95 – 206.
7. Rilke, R.M. Gedichte / R.M. Rilke; сост. и предисл. А.В. Карельского; коммент. Н.С. Литвинец. – М., 1981.
8. Рильке, Р.М. Новые стихотворения / Р.М. Рильке; изд. подгот. К.П. Богатырев, Г.И. Раггауз, Н.И. Балашов. М., 1977. – С. 315.
9. Hoelderlin, F. Werke und Briefe: in 2 Bd. / F. Hoelderlin; hrsg. von F. Beissner und J. Schmidt. – Frankfurt a. M., 1969. – Bd. 1.
10. Гёльдерлин, Ф. Сочинения / Ф. Гёльдерлин; сост. и вступ. ст. А. Дейча, коммент. Г. Раггауза. – М., 1969.
11. Beissner, F. Hoelderlin: Reden und Aufsaetze / F. Beissner. Berlin; Weimar, 1961.
12. Hoelderlin, F. Werke und Briefe: in 2 Bd. / F. Hoelderlin; hrsg. von F. Beissner und J. Schmidt. – Frankfurt a. M., 1969. – Bd. 2.
13. Hellingrath, F. Hoelderlins Vermaechtnis / F. Hellingrath. – München, 1936.

В.А. Масловская (Полоцк, ПГУ)

ВЛИЯНИЕ ПИЕТИЗМА НА РАННЕЕ ТВОРЧЕСТВО Ф. ГЁЛЬДЕРЛИНА

*Wie mein Glück, ist mein Lied. – Willst du im Abendroth
Froh dich baden? hinweg ist's! Und die Erd' ist kalt,
Und der Vogel der Nacht schwirrt
Unbequem vor das Auge dir.¹*

Die Kürze. F. Hölderlin.

С какой мифологией мы будем иметь дело, если объявим человека сыном Фемиды? Существует немало расхождений в интерпретациях древними греками антропологических мифов. Но даже при данном обстоятельстве вышеуказанное заявление прозвучало бы, по крайней мере, любопытно. Нам известно, что первых людей вылепил из глины Прометей; или смертные, как и бессмертные существа, как и сам человек, были рождены Геей ещё при первом поколении богов; или, если верить авторитетным мифологическим источникам, человеческий род появился во времена правления Кроноса, в так называемом «золотом веке». Тем не менее, можем ли мы рассматривать Фемиду в качестве прародительницы всего человечества? Ответ вряд ли существует только в рамках древнегреческой мифологии. Диапазон поисков придётся неизбежно расширить.

«Wie der Mensch sich setzt, ein Sohn der Themis, wenn, aus dem Sinne für Vollkommenes, sein Geist, auf Erden und im Himmel, keine Ruhe fand, bis sich im Schicksal belegend, an den Spuren der alten Zucht, der Gott und der Mensch sich wiedererkennt Themis, die ordnungsliebende, hat die Asyle des Menschen, die stillen Ruhestätten, geboren», пишет Гёльдерлин в комментариях к Пиндару [1, S. 320 – 321]. («Как человеку, сыну Фемиды, самоутвердиться, если из чувства совершенства его дух был обречён на поиски покоя, как на земле, так и на небе, пока встретившись на путях судьбы, по воле древних времён, человек и бог не узнают друг друга Фемиды, богиня порядка, сотворила приют для человека, блаженные острова покоя»). Примечательно, что древнегреческий поэт упоминает о Фемиде не иначе, как о жене Зевса. Почему же Гёльдерлин подчёркивает важность другой ипостаси богини правосудия, не только как матери человека, но ещё и создательницы «блаженных островов покоя»? В Послании к Евреям апостол Павел также говорит о своего рода стране покоя: «Посему будем опасаться, чтобы, когда ещё остаётся обетование войти в покой Его, не оказался кто из вас опоздавшим. Ибо и нам оно возвещено, как и тем; но не принесло им пользы слово слышанное, не растворённое верою слышавших» (Евр 4:1-3). Образы «золотого века», «золотого сада человечества», «блаженных островов», «рая» существуют во многих религиозных традициях и являются, по сути, желанием приблизить прекрасное будущее, когда люди обретут дол-

¹ «Песня моя подобна счастью. / Хочешь ты весело окунуться в вечернюю зарю? / Но её уже нет. / И земля холодна. / И птица ночи неуютно застилает глаза». – Здесь и далее, кроме особо отмеченных случаев, перевод наш. – В. М.